

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANA SANAT DALI
SİNEMA TV PROGRAMI

**TÜRKİYE'DE DUBLAJ
VE
SİNEMAMIZA ETKİSİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:
20142305001 – Alican YILDIRIM

Danışman:
Prof. Asiye KORKMAZ

İSTANBUL-2017

Alican YILDIRIM tarafından hazırlanan **Türkiye’de Dublaj ve Sinemamıza Etkisi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 03 / 01 / 2018

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Asiye KORKMAZ (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Alev İDRİSOĞLU



Jüri Üyesi : Prof. Yüksel AKTAŞ



Jüri Üyesi : Prof. Bülent VARDAR (Beykent Üniv.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Selahattin YILDIZ (Maltepe Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	iii
ÖZ	v
ABSTRACT	vii
ÖZET	ix
RESİMLER LİSTESİ	xv
TABLolar LİSTESİ	xvi
GRAFİKLER LİSTESİ	xvii
GİRİŞ	1
KAPSAM	3
YÖNTEM	5
1. SESSİZ FİLM DÖNEMİ	7
2. SESLİ FİLM DÖNEMİ	10
2.1 Sinemalarda İlk Sesli Filmlerin Gösterimi.....	10
2.2 Türk Sinemasındaki İlk Sesli Film Çalışmaları.....	14
3. TÜRKİYE’DE DUBLAJIN İLK DÖNEMİ	17
3.1 Altyazı Yöntemi ve Fransızca Dublajlı Filmler.....	17
3.2 İlk Sesli Film Stüdyosunun Açılması ve İlk Çalışmalar.....	19
3.3 Dublaj Yapılan İlk Yabancı Filmler.....	23
3.4 Dublajın İlk Döneminde Çalışma Yöntemleri ve Dublaj Sanatçıları.....	29
3.5 Dublaj Tarihinde Ferdi Tayfur.....	38
3.6 Arap Filmleri Dönemi.....	62
4. 1940-1950 DÖNEMİ	74
4.1 Sinema Ortamı ve Dublaj.....	74
4.2 Türk Sinemasında İlk Dublaj Çalışmaları.....	77
4.3 Yabancı Film Dublajı.....	85
5. 1950-1960 DÖNEMİ	93
5.1 Yerli Film Dublajı.....	93
5.2 Dublaj Tarihinde Sacide Keskin.....	103
5.3 Yabancı Film Dublajı.....	106
6. 1960-1970 DÖNEMİ	117
6.1 Yerli Film Dublajı.....	117
6.2 Yabancı Film Dublajı.....	136

7. 1970-1980 DÖNEMİ.....	140
7.1 Televizyon Yayınlarının Başlaması ve Sinema.....	140
7.2 Yerli Film Dublajı	144
7.3 Yabancı Film Dublajı	152
8. 1980-1990 DÖNEMİ.....	156
8.1 Videokaset Dönemi ve Sinema	156
8.2 1980’li Yıllarda Dublaj.....	158
9. 1990-2000 DÖNEMİ.....	166
9.1 Özel Kanalların Açılması ve Sinema Ortamı	166
9.2 1990’lı Yıllarda Dublaj.....	168
9.3 1990 Yıllarda Yapılan Dublajlarda Eşleşme	186
10. 2000’DEN BUGÜNE	199
10.1 2000’li Yıllar Sonrası Sinema	199
10.2 2000’li Yıllar Sonrası Dublaj	201
SONUÇ	213
KAYNAKLAR.....	222
ÖZGEÇMİŞ.....	228

ÖNSÖZ

Sesin bir görüntü sanatı olan sinema üzerindeki etkisi yadsınamaz. Sinemada hikâyenin yapı taşları olan görüntü kareleri, sesin getirdiği gerçeklik algısıyla desteklenmekte, seyirci filmin içindeki dünyaya bu şekilde çekilmektedir. 1990'lı yıllarda geçen çocukluğuma, o sıralarda televizyon kanallarında sıkça yayınlanan yerli, yabancı pek çok dizi ve filmin sesi eşlik etti. Yabancı dizi ve filmlerde duyduğum bazı konuşmalara dublaj illüzyonuyla kapılırken, bazılarında dil ve oyun yanlışlarından ötürü uzaklaştım. Eski Türk filmlerinin hikâyelerinin oluşturduğu sıcaklığı ise dublajda yaratılan seslerinin tamamladığını fark ettim. Ancak son yıllarda çekilen Türk filmlerinde teknik açıdan ilerleme kat edilmesine rağmen bu sıcaklığın kaybedildiğini görüyorum. Tezimi yazarken, çocukluğumdan beri merak duyduğum yabancı ve yerli film dublajının filmleri nasıl etkilediğini bulmaya çalıştım.

Çalışmamı hazırlarken görüşleriyle katkıda bulunan hocalarım Prof. Sami Şekeroğlu, Duygu Sağıroğlu ve Feyzi Tuna'ya teşekkür ederim. Prof. Şekeroğlu hem hazırladığı *Türk Sinema Tarihi* belgeseliyle çalışmama yön vermiş, hem de fikirleriyle olaylara daha farklı açılardan bakmama yardımcı olmuştur. Lisans eğitimim boyunca verdikleri atölye dersleriyle bana sinemayı ve hayatı öğreten Duygu Sağıroğlu ve Feyzi Tuna ise yaptığım röportajlarda aktardıklarıyla çalışmamın içeriğine önemli bilgiler sunmuşlardır. Çalışmamın araştırma ve yazım sürecinde önerileriyle beni yönlendiren danışmanım Prof. Asiye Korkmaz'a, yapıcı eleştirileriyle kaçırdığım detayları görmemi sağlayan Prof. Yüksek Aktaş'a, desteklerinden ötürü Prof. Alev İdrisoğlu ile Yrd. Doç. Esra Eren'e ve TRT arşivinden yararlanmam konusunda yardımcı olan Doç. Dr. Abdulhamit Avşar'a teşekkür ederim. Röportaj yaptığım bütün dublaj çalışanları da dublaj hakkındaki deneyimlerini ve bildiklerini hiç sakınmadan anlattıkları için büyük bir teşekkürü hak ediyorlar. Uzun bir süreli yayın taramasına dayanan tezimin araştırma sürecinde

büyük bir özveriyle bana yardımda bulunan Atatürk Kütüphanesi ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi memurlarına teşekkür ederim.

Son olarak bu çalışmanın araştırma ve yazım aşamasında destekleriyle her zaman arkamda olan annem Hatice Yıldırım, babam Yılmaz Yıldırım, kardeşim Mustafa Yıldırım ve arkadaşlarım Serap Arslan, Nilgün Tuğçe Duran, Ayça Zeynep Genç'e minnetlerimi sunarım.



ÖZ

Türkiye’de dublaj çalışmaları İpekçi Kardeşler’in kurduğu sesli film stüdyosunda pek çok önemli sanatçının katılımıyla 1933 yılında başlamıştır. Stüdyo burada üretilen ilk örneklerden sonra kendi yöntemlerini bulmuş, böylece yabancı filmlerin dublajı yerlileştirilerek yapılmıştır. Bu yöntem halk tarafından da benimsenmiş, özellikle Ferdi Tayfur’un yerel öğeler katarak dublajını yaptığı filmler çok izlenmiştir. Dublajın ilk döneminin genel özelliği; Türkçe’nin doğru kullanılması, film diyaloglarının yerlileştirilerek çevrilmesi, özenle yapılan işlerde yaratıcılık ve özgünlüğün sağlanmasıdır.

Dublajın maddi ve teknik sebeplerden ötürü 1943 yılında yönetmen Faruk Kenç’in girişimiyle yerli filmlerde de kullanılması, Türk sinemasındaki yönetmen-stüdyo tekeli kırılmış, filmlerin çekim maliyetlerini düşürmüştür. Böylece on yedi yıl boyunca tek yönetmen olarak çalışan Muhsin Ertuğrul dışında başka kişilerin de film çekebilmesinin önü açılmıştır. Büyük bir ilgiyle izlenen Türkçeleştirilmiş Arap ve Hint filmleriyse; 1950’li yıllarda içerik ve dil açısından arayış içinde olan yeni yönetmenlere seyircinin ne tür filmleri beğendiği konusunda ipucu olmuştur.

Türk sineması özellikle 1960-1975 yılları arasında altın dönemini yaşamıştır. Bu dönemde Türk sineması; seyirciye göre biçimlenmiş, dublajda belli sesler belli oyuncularla bütünleşmeye başlamıştır. Teknolojik yetersizliklerden ötürü filmlerde benzer efekt, müzik ve ortam seslerinin kullanılması; melodram filmlerinde bir dublaj illüzyonu sağlarken nitelikli filmlerin gerçekliğini zayıflatmıştır.

1970’li yıllarda TRT Ankara Stüdyosu’nda ilk dublaj çalışmaları başlamış, bu girişimle yabancı içerik dublajı televizyonda yayınlanan film ve dizilere de yapılmıştır. Böylece yabancı dizi ve filmler daha çok izlenmiştir.

1990’lı yıllarda özel kanalların açılmasıyla birlikte dublaja meslekle alakasız insanlar girmeye başlamış, işe gösterilen özen yitirilmiştir. Bu dönemde yapılan dublaj çalışmalarında dilin kötü kullanılması ise seyircinin içerikle ilk dönemdeki

gibi doğru bir ilişki kurmasını engellemiştir. Bu dublajlarda doğrudan çeviri nedeniyle ortaya çıkan yanlış kelime ve deyimler Türkçe'yi de bozarak konuşma diline yerleşmiş, bu durum; seyircinin kendi diline ve kültürüne yabancılaşmasının önemli nedenlerinden biri olmuştur.

Anahtar Kelimeler: dublaj, seslendirme, seyirci, dil, Türk Sineması



ABSTRACT

Thanks to contributions of several outstanding cineastes, dubbing practice in Turkey was first initiated in 1933, at the talking picture studio established by the İpekçi Brothers. As a consequence of the first creations, the Studio discovered its own dubbing methods through which foreign movies were dubbed and localized accordingly. These methods were embraced by the audience, in particular, the dubbing practices of Ferdi Tayfur, which he performed by incorporating local elements, received wide attention. The characteristics of the early dubbing practices include; proper utilization of Turkish language, target-oriented translation of the movie dialogues, creative and genuine works that were conducted elaborately.

The fact that dubbing practices were also used in domestic movies in 1943, with the attempt of the director Faruk Kenç due to financial and technical reasons, broke the monopoly of directors and studios in Turkish cinema and lowered the cost making movies. Therefore after a 17 year period, during which Muhsin Ertuğrul was considered as the only director, the widespread application of dubbing paved the way for others to make movies. Whereas, the Arabic and Indian movies that were localized into Turkish gave clue to the new directors, who were seeking new movements in terms of content and language during 1950's, about what kind of movies the viewers would like to see.

Turkish cinema lived through its golden ages especially between the years of 1960 and 1975. During this term, Turkish cinema became integrated with certain sounds and certain actors that have been shaped according to the viewers. Utilization of similar effects, music and atmospheric sounds due to inadequate technology has provided dubbing illusion in melodrama movies while diminishing the realistic aspects of high quality movies.

During 1970's, the first dubbing efforts have been made at the TRT Ankara Studio, on the grounds of those efforts, foreign contents were broadcasted on the television with dubbed movies and series.

Upon establishment of private TV channels during 1990's, people who did not have previous background in dubbing were started to being employed, thus, the meticulous manner of this profession was lost. Improper language usage in the dubbing efforts performed during this era prevented the viewers from establishing a direct bond between themselves and the content in the same manner which had been created in the first phase of dubbing. False and misguided words and phrases deriving from source-oriented translations caught up within the Turkish language; consequently spoiling the language, while alienating the viewers from their own language and culture.

Key words: dubbing, voice acting, viewers, language, Turkish cinema

ÖZET

Türkiye’de yapılan ilk film gösterimlerden itibaren ses, sinemanın en önemli unsurlarından biri olmuştur. Seyircinin ilgisini çekebilmek için ilk dönemlerde bazı filmlere gösterim sırasında müzik, konuşma ve efekt sesi eklenmiştir. İpek Film, 1930’lu yılların başında Türkiye’deki tek film şirketidir. Şirketin, dönemin tek yönetmeni ve aynı zamanda Şehir Tiyatroları müdürü Muhsin Ertuğrul’la kurduğu ilişki Türk sinemasında stüdyo-yönetmen tekeli ortaya çıkarmıştır. Muhsin Ertuğrul’un 1931 yılında çektiği ilk sesli Türk filmi *İstanbul Sokaklarında*’nın maliyetinin beklenenden fazla çıkması, şirketin bir sesli film stüdyosu kurmasını sağlamıştır. Eski bir ekmek fabrikasının tekrar elden geçirilmesiyle inşa edilen stüdyo, bir süre Türkiye’nin ilk sesli film stüdyosu olarak sesli film çekimlerinin gerçekleştirildiği tek mekân olmuştur. Aynı zamanda film ithalatı yapan İpekçiler, yabancı filmlerin gösterimi sırasındaki dil farkından kaynaklanan aktarım sorununu çözmek için yeni binalarının içine bir dublaj stüdyosu da eklemiştir. İşe ilk olarak yabancı dildeki filmlerin başına eklenecek anlatım bölümlerinin seslendirilmesiyle başlanmıştır. Şehir Tiyatroları oyuncularından yapılan bu anlatımlarda amaç dil bilmeyen sinema seyircisine filmin konusunu anlatmaktır. Bu girişimi bir sene sonra yabancı filmlerdeki oyuncuların konuşmalarının eş zamanlı olarak Şehir Tiyatrosu oyuncularından seslendirilmesi izlemiştir. *Gün Doğarken* (1933) filmiyle başlayan eş zamanlı dublajlarda, büyük bir kısmını Şehir Tiyatrosu oyuncularının oluşturduğu dublaj sanatçıları, filmleri oyuncuların oyununa uygun olarak seslendirmeye çalışmıştır. Bu dublaj çalışmaları yabancı filmlerdeki dil engelinin kaldırılması için önemli bir girişimdir. Nazım Hikmet, Mahmut Moralı, İ. Galip Arcan, Ferdi Tayfur, Adalet Cimcoz gibi Türkiye’nin önemli entelektüelleri İpek Film Stüdyosu’nda dublajı deneye deneye öğrenmiştir. Bu çalışmaların sonucunda da stüdyoya, dublaj yönetmeni ve çevirmene özgü yöntemler bulunmuştur. Çeviriler başta Nazım Hikmet olmak üzere Türkçe’ye ve çevrilen yabancı dile hâkim pek çok önemli isim tarafından yapılmış, diyaloglar hece sayısına uygun olarak düzgün bir Türkçeyle çevrilmiştir. Filmlerin diyalogları yabancı dilden doğrudan aktarılmamış, Türkçe karşılıkları bulunarak uyarlanmıştır. Hatta pek çok filmin dublajında

karakterlere de diyaloglarda olduğu gibi Türkiye'ye özgü öğeler eklenmiştir. Özellikle Ferdi Tayfur'un filmlerdeki karakterlere yerli kimlikler kazandırarak onları yerli karakterler gibi konuşturması, dublajlı filmlerin çok fazla izlenmesini sağlamıştır. Ferdi Tayfur; Lorel –Hardi, Arşak Palabıyıkyan, Torik, Kıvırcık, Balıkçı Osman, Debreli Hasan gibi karakterleri sesini değiştirerek konuşmuştur. Bu karakterlerin bir kısmı aynı sahnede oynasa da Tayfur'un dublajdaki ustalığı sayesinde birlikte seslendirilmiştir. Bu dönemde dublajlı filmlere gösterilen ilgi, yeni dublaj stüdyolarının açılmasına neden olmuş, bu filmler kısa süre içerisinde büyük bir artış göstermiştir. Türkiye ile Avrupa'nın siyasi ve ekonomik koşullarından ötürü bir dönem büyük rağbet gören Arap filmleri de bu Türkçeleştirmeden nasiplerini almıştır. Bu filmlerin bir kısmının içinde geçen şarkılar bile Türkçeleştirilip yerli sanatkarlar tarafından seslendirilmiştir. Çok izlenen bu filmler hem halkın büyük bir kısmını sinemaya alıştırıp bir seyirci kitlesi oluşturmuş hem de sinemamızı içerik ve dil açısından etkilemiştir. Arap filmlerinde geçen hikâyelerin etkisi, daha sonra çekilen Türk filmlerinin bir kısmının içeriğinde görülmektedir. Filmlerdeki şarkılar ise hem Türk müziğini önemli biçimde etkilemiş hem de yerli versiyonları Türk filmlerinde kullanılmıştır. Muhsin Ertuğrul- İpek Film tekeli 1930'lu yıllarda sinemaya yeni yönetmenlerin girmesini engellemiştir. Türk sinemasının sesli film dönemine girdiği bu yıllarda stüdyo olmadan sesli film çekmek imkânsızdır. Stüdyo olsa bile Muhsin Ertuğrul'un tiyatro oyuncularını üzerinde kurduğu otorite onların başka birinin filminde oynamalarını zaten mümkün kılmamıştır. Sinema salonu sahibi ve film ithalatçısı Halil Kamil'in 1930'lu yılların ortasında açtığı stüdyosunda dublaj çalışmalarının yanı sıra film çekmeye de yönelmesi Türk sinemasındaki tekelin kırılmasının önünü açmıştır. Genç yönetmen Faruk Kenç'in 1939 yılında Halil Kamil'in stüdyosunda çektiği *Taş Parçası* filmi Muhsin Ertuğrul-İpek Film ortaklığı dışında da film çekilebildiğini göstermiş, bir dönemi kapatmıştır. Kenç'in bu girişimi İpek Film'in sinema üzerindeki tekelinin kırılmasına yol açsa da stüdyoların hâkimiyetine son vermemiştir. Bu dönemde sesli film çekmek teknik açıdan çeşitli zorluklar getirdiği için filmler genellikle ses yalıtımının olduğu stüdyo ortamlarında çekilmiştir. Film için kullanılacak ses ekipmanları da maddi sebeplerden ötürü sadece büyük stüdyoların elindedir. Faruk Kenç'in, sinemaya girmesine vesile olan Halil Kamil'le yaşadığı bir anlaşmazlık onun 1940'lı yıllarda

film çekmesini engellemiş, İpek Film'e teknik ekipman için başvursa da olumsuz bir yanıt almıştır. Bunun üzerine Kenç, ses ekipmanı ve stüdyoya ihtiyaç duymadan film çekebilmek için bir yöntem geliştirmeye çalışmıştır. Filmleri sessiz çekip, yabancı film dublajlarında yapıldığı gibi sonradan seslendirmeyi düşünen Kenç, bu fikrini *Dertli Pınar* (1943) isimindeki filmde uygulamıştır. Dublajı yapıldıktan sonra sesle ilgili sorununun olmadığı fark edilen filmin çekimi maliyet açısından da sesli filmlere nazaran çok daha ucuz bir rakama gelmiştir. Filmleri sessiz çekmek, çekim sırasında yaşanan sesle ilgili zorlukları ortadan kaldırdığı için film mekânlarını stüdyolardan dış sesin yoğun olduğu cadde ve sokaklara taşımıştır. Oyunculara kayıt sırasında bir yardımcı tarafından sufle verilebilmesi ise çekimde yapılacak hataları en aza indirmiştir. Bu yeni çekim şeklinde oyuncunun diyalogunu ezberleme zorunluluğu olmadığından sinemanın kapıları tiyatro kökenli olmayan oyunculara da açılmıştır. Negatif filmin yurt dışından kotayla getirildiği Türk sinemasında, çekim sırasında daha az film harcanmasını sağlayan bu yöntem kısa süre içerisinde bütün sinemacılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. 1948'deki vergi indiriminin de etkisiyle daha fazla film çekilmeye başlanan Türk sinemasında, dublaj tıpkı yabancı filmlerde olduğu gibi Şehir Tiyatrosu oyuncularından yapılmaya başlanmıştır. 1950'li yıllarda yerli film dublajına önemli dublaj sanatçısı ve yönetmenler girerken yabancı film dublajında da Hint filmleri öne çıkmıştır. Arap filmlerinin 1940'lı yıllarda sinemalarda yakaladıkları büyük ilgiye bu yıllarda Hint filmleri erişmiştir. Avare filmiyle başlayan Hint filmleri dönemi, yerli filmlerin sinemalardaki hâkimiyetinden ötürü uzun sürmemiş, ilerleyen yıllarda sona ermiştir. Ancak bu filmler hem Türk sinemasını hem Türk müziğini etkilemiştir. Necdet Mahfi Ayrıl'ın seslendirdiği İtalyan film serisi *Toto*, bu dönemin yabancı film dublajında en öne çıkan yapımlardan biri olmuştur. Ayrıl, Toto karakterine tıpkı Ferdi Tayfur'un yaptığı gibi yerli bir kimlik kazandırmıştır. Ayrıl'ın *Balathlı bir Yahudi* gibi seslendirdiği *Toto*, büyük bir izleyici kitlesi tarafından seyredilmiştir. İlk döneminden yaklaşık 20 sene sonra yapılan dublaj çalışmalarında da yerlileştirme yönteminin kullanılması, bu yöntemin aktarım konusundaki doğruluğunu göstermektedir. 1950'li yıllarda yabancı film dublajlarında Türkçe'nin kullanımına dikkat edilmiş, dublaj sanatçıları oyuncularını düzgün ve yalın bir Türkçe'yle konuşmaya çalışmıştır. Altın dönem olarak kabul edilen 1960-1975 yılları arasında

bölge işletmeciliği, yıldız oyuncular ve dublaj, Türk sinemasının kimliğine önemli bir etkide bulunmuştur. Önceki dönemlerde sinemayı hayatının bir parçası haline getiren seyirci, yerli filmlerde daha çok melodram konularını izlemek istemiş, bölge işletmecileri vasıtasıyla bu isteklerini sinemacılara iletmiştir. Halkın bilet alarak üretimde söz sahibi olduğu bu yıllarda, filmlerin konusu, anlatım dili, yönetmeni, oyuncuları ve dublaj sanatçıları seyircinin beğenisine göre şekillenmiştir. Her başrol oyuncusu, oynadığı rol ve halkın benimseme şekline göre bir dublaj sanatçısıyla özdeşleşmiştir. Bu şekilde oyuncunun oyunu ve dublaj sanatçısının sesiyle birlikte Türk sinemasına özgü bir oyunculuk şekli ortaya çıkmıştır. Başrol oyuncularını deneyimli dublaj sanatçılarının seslendirmesi, sinemaya oyunculuk eğitimi almamış insanların girmesini kolaylaştırmıştır. Adalet Cimcoz, Hayri Esen, Jeyan Mahfi Ayral, Esen Günay, Toron Karacaoğlu, Nevin Akkaya gibi önemli dublaj sanatçılarının, sinema oyuncularının seyirci tarafından sevilmesinde büyük katkısı vardır. Senarist Bülent Oran'ın deyimleriyle; “seyirci işitsel olarak seyrettiği” için bu dönemde çekilen filmlerde ses ve diyaloga ayrıca önem verilmiştir. Senaryoda hikâyeyi daha iyi anlatmak için halkın kullandığı dile göre yazılan diyalogların, dublaj sanatçılarının yorumuyla seslendirilmesi filmlere Türk sinemasına özgü bir samimiyet duygusu kazandırmıştır. Kullanılan efekt, müzik ve ortam sesinin teknik imkansızlıklardan ötürü her filmde benzer olması bu dönemde filmlerin dillerini ve gerçekliklerini de etkilemiştir. Konuları itibariyle bir masal dünyasını yansıtan melodram konulu filmler, aynı efekt, ortam sesi, müzikler ve ağdalı bir dille konuşan dublaj sanatçılarının diyaloglarıyla kendilerine özgü bir anlatım dili yaratmıştır. Ancak ekonomik ve teknik nedenlerden ötürü zor koşullarda film çekmeye çalışan Türk sinemasının önemli sinemacıları da yerli film dublajındaki teknik ilkelikten olumsuz etkilenmiştir. Bu sinemacıların filmlerinin gerçekliği, dublajdaki bazı hatalardan ötürü zayıflamıştır.

1970'lerin sonunda başlayan yerli dizi dublajı televizyonun izlenirliğine önemli katkılarda bulunmuş, Yeşilçam'da 1960-1975 yılları arasında görülen oyuncu modelinin benzerini beyaz cama taşımıştır. 1970'li yıllarda TRT'nin Ankara Stüdyosu'nda başlatılan yabancı dizi ve film dublajları o zamana kadar İstanbul'da

yapılan yabancı film dublajını etkilemiştir. Televizyonun bu dönemden itibaren yaygınlaşması, hem sinemanın etkinliğini azaltmış hem de dublajda yeni bir dönemin kapılarını açmıştır. Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncularının da girişimiyle başlayan televizyondaki dublaj çalışmaları kısa bir süre içerisinde televizyona özgü bir çalışma şekli ortaya çıkarmıştır. Dublajı yapılan dizi ve filmlerin çok izlenmesiyle birlikte TRT, İstanbul stüdyosunda da dublaj işine girişmiştir. 1980’li yıllardaki videokaset dönemi televizyonun sinema üzerinde kurduğu üstünlüğü kendi lehine çevirmeye çalışmış, Türkiye genelinde pek çok ilde video kulüpleri açılmıştır. Bu kulüpler üyelerine kiralamak için yeni yabancı ve yerli filmlere ihtiyaç duymuştur. Yabancı filmler için yeni kurulan stüdyolarda dublaj çalışmalarına başlanırken video için yeni yerli filmler de çekilmiştir; ancak video piyasasına yapılan bu çalışmaların çoğunluğunda gerekli özen gösterilmemiştir. Yeni açılan stüdyolarda yapılan dublaj çalışmaları hem dublajın kalitesini düşürmeye başlamış hem de mesleğe bu konuyla alakasız insanların girmesinin önünü açmıştır.

1990’lardan itibaren yerli film dublajı; Türk sinemasında sesli çekime geçilmesiyle sona ermiştir. Bu dönemde özel kanalların açılmasıyla yabancı film dublajı önemli derecede değişmiştir. Kanalların satın aldıkları yabancı dizi ve filmler için dublaja gereksinim duyulmuş, bir anda arzdan fazla artan talep yeni stüdyoların açılmasına neden olmuştur. Bu stüdyolardan ötürü dublaja çok fazla sayıda deneyimsiz insan girmiştir. Diyalog çevirisi konusunda yeterli bilgisi ve deneyimi olmayan çevirmenlerin filmleri doğrudan çevirmeleriyle ortaya çıkan dil yanlışları yaygınlaşmaya başlamış, bu yanlışlar kısa süre içerisinde Türkçe’yi tehdit eder duruma gelmiştir. İlk döneminde çeşitli imkânsızlıklara rağmen yetenekli ve entelektüel insanlar tarafından özenle yaklaşılan dublaja, bu dönemden itibaren özensizlik ve istismar yerleşmeye başlamıştır. Anlatımdaki yerlileştirme ve uyarlamının yerini ise doğrudan ve kötü bir Türkçe’yle çeviri almıştır. Son yıllardaki teknolojik değişimlerle dublaj, konuşmacıların tek başlarına girdiği küçük stüdyolarda, provasız yaptıkları bir işe dönüşmüştür. Dublajın kısa sürelerde provasız yapılması, ortaya özensiz ve kötü işler çıkarmaya başlamıştır. Konuşmacıların seslerinin ayrı ayrı alınmasıyla dublajın oyunundaki ruh da yok

edilmiştir. Artık dublaj sanatçıları stüdyolarda birbirleriyle karşılıklı oynayarak seslendirme yapmak yerine karşısındaki oyuncunun tonunu ve vurgusunu duymadan tek başlarına konuşmaktadır. Bu durum dublajdaki oyunu ciddi bir şekilde etkilemekte, kayıtlar hep birlikte alınmadığından işe yeni başlayan konuşmacılar, mesleğin ustalarını izleyerek dublajı öğrenme şansını da yitirmektedir. Düzgün bir Türkçe'yle yapılan uyarlamalardan vazgeçilmesi, toplu olarak girilen provalı kaydın yerini hızlı bir şekilde provasız yapılan tekli kayda bırakması, dublaj yönetmenliğinin kaldırılması işteki niteliği düşürmüştür İlk dönemlerde gösterilen özen kaybolmuş, dublaj; stüdyoların işi daha hızlı bitirmek için birbirleriyle yarıştıkları bir meslek alanı haline gelmiştir. Dublaj çalışmalarında doğrudan çeviri nedeniyle dile ait olmayan kelime ve deyimlerin kullanılması; seyircinin bu içeriklere yabancılaşmasına neden olmuştur. Yanlış çevrilen ve kötü Türkçe kullanımının fazla olduğu içeriklerin, günümüzün teknolojik imkânları; cep telefonu, tablet, bilgisayar, akıllı televizyonlar gibi yollarla yaygın bir şekilde izlenmesi; bu bozuk dilin günlük hayata yerleşmesinde etkili olmuştur. Bu da yeni kuşağın kendi diline, dolayısıyla kültürüne yabancılaşmasında önemli bir olumsuz etken oluşturmuştur.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2. 1 Kadının Harbe gidişinin gazete ilanı.....	11
Resim 2. 2 Seher Vakti'nin gazete ilanı	12
Resim 2. 3 İstanbul Sokaklarında filminin gazete ilanı	15
Resim 3. 1 İpek Film Stüdyosu ile ilgili gazete haberi	20
Resim 3. 2 Demir Kafes filminin ilanı	22
Resim 3. 3 Gün Doğarken hakkındaki film ilanı	24
Resim 3. 4 Gün Doğarken filmi hakkında gazete haberi	26
Resim 3. 5 Hint Esrarı filminin ilanı.....	28
Resim 3. 6 İpek Film Stüdyosu.....	29
Resim 3. 7 Adalet Cimcoz'un bir fotoğrafı	31
Resim 3. 8 Ferdi Tayfur eşi Melek'le.....	32
Resim 3. 9 Hardi, Ferdi Tayfur ve Lorel.....	38
Resim 3. 10 Lorel Hardi Çöl Arkadaşları filminin ilanı	40
Resim 3. 11 Lorel-Hardi Hindistan'da filminin gazete ilanı	42
Resim 3. 12 Ferdi Tayfur, Lorel Hardi filmlerinin dublajını yaparken	45
Resim 3. 13 Ferdi Tayfur'un dublaj yaptığı bazı filmlerin ilanları.....	47
Resim 3. 14 Ferdi Tayfur'un dublaj yaptığı bazı filmlerin ilanları.....	48
Resim 3. 15 Üç Ahabab Çavuşlar filminin ilanı	50
Resim 3. 16 Ferdi Tayfur'un da (taklit yaparak) katkıda bulunduğu bir gösterinin ilanı.....	51
Resim 3. 17 Ferdi Tayfur'un Ankara sinemasındaki gösterisinin ilanı	54
Resim 3. 18 Ferdi Tayfur bir dublajı yönetirken.....	57
Resim 3. 19 Ferdi Tayfur masasında çalışırken.....	61
Resim 3. 20 Bağdad Bülbülü filmi hakkında bir ilan.....	63
Resim 3. 21 Aşkın Gözyaşları filminin gösterim ilanı.....	65
Resim 3. 22 Sadettin Kaynak yazdığı bestelerle.....	70
Resim 4. 1 Arabacının Kızı filminin ilanı	76
Resim 4. 2 Taş Parçası'nın sinemacılara yapılan gösteriminin davetiyesi	78
Resim 4. 3 Taş Parçası filminin bir ilanı.....	78
Resim 4. 4 Yorgo İliadis, Yönetmen Kani Kıpçak, Kriton İliadis.....	82

Resim 5. 1 Adalet Cimcoz ve Sezer Sezin.....	95
Resim 5. 2 Erman Film'in Şişli'deki Dublaj Laboratuvarı.....	101
Resim 5. 3 Cemil ve Sabahat Filmer, gazeteci Cemaleddin Bildik.....	102
Resim 5. 4 Sacide Keskin ve Yorgo İliadis.....	104
Resim 5. 5 Necdet Mahfi Ayrıl'ın bir fotoğrafı.....	108
Resim 5. 6 Toto Tımarhanede filminin ilanı.....	109
Resim 5. 7 Avare filminin gazete ilanı.....	113
Resim 6. 1 Hayri Esen ve Yorgo İliadis, Erman Film Stüdyosunda.....	129
Resim 6. 2 Adalet Cimcoz ve Hayri Esen bir filmin dublajında çalışırken.....	130
Resim 6. 3 Jeyan Mahfi Ayrıl bir filmin dublajında çalışırken.....	131
Resim 6. 4 Kemal Ergüvenç ve Sadettin Erbil, Acar Film Stüdyosu'nda bir filmin dublajında.....	135
Resim 7. 1 Dublaj Sanatçıları Abdurrahman Palay ve Sadettin Erbil, oyuncu Münir Özkul'la Yeni Ar Dublaj Stüdyosu'nda.....	145

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 6. 1 Dublaj sanatçılarının konuştuğu bazı oyuncular ve oynadıkları filmlerin listesi.....	133
Tablo 9. 1 Trainspotting Filminin Altyazı ve Dublaj Çevirilerindeki Farklar.....	182
Tablo 10. 1 2000'li Yıllar Sonrası Türkiye'de En Çok İzlenen Yerli Filmlerin Listesi.....	200

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 4. 1 1940'lı Yıllarda Gösterilen Türkçe Dublajlı Yabancı Filmler	85
Grafik 4. 2 1940'lı Yıllarda Sinemaların Gösterdikleri Türkçe Dublajlı Filmlerin Sayısı.....	86
Grafik 6. 1 1960-1967 Yılları Arasında İstanbul'daki Sinema İzleyicisi Sayısı	118
Grafik 7. 1 1973-1980 Yılları Arasında Türkiye'deki Televizyon Sayısı	142
Grafik 8. 1 1980-1990 Yılları Arasındaki Yerli ve Yabancı Film Seyircisi	158
Grafik 9. 1 1990-1999 Yılları Arasındaki Yerli Film Seyirci Sayısı.....	166
Grafik 10. 1 2000-2012 Yılları Arasındaki Yerli ve Yabancı Film Sayısındaki Değişim	199

GİRİŞ

Ses, başlangıcından beri sinemanın en önemli unsurlarından biri olmuştur. Sinemanın sessiz döneminde gösterim sırasında filmlere eklenmeye çalışılan ses, teknik gelişmelerle birlikte filme kaydedilmeye başlanınca filmde geçen konuşmaların ve müziklerdeki sözlerin çevrilmesi (aktarımı) konusunda önemli bir sorun ortaya çıkmıştır. Dil farkından kaynaklanan bu sorunun çözümü için kullanılan en yaygın yöntemler olan altyazı ile dublaj; kültürü ve dili de önemli bir şekilde etkilemiştir.

Türkiye’deki ilk örneklerinde düzgün bir Türkçe ile yerleştirilerek yapılan yabancı film dublajı, son otuz yıl içerisinde dilin kötü kullanımından ötürü Türkçe’yi ve kültürü olumsuz bir şekilde etkilemiştir. Bu dublajlardaki Türkçe’ye uygun olmayan kelime, deyim ve cümle yapıları özellikle genç izleyicilerin dillerine yerleşmeye başlamış, “dublaj Türkçesi” denilen alternatif bir dil ortaya çıkmıştır. Türkçe’nin son yıllarda yabancı dizi ve filmlerin dublajlarından bu kadar etkilenmesi kuşkusuz dublajın seyirci üzerindeki gücünü göstermektedir. “Görüşürüz, bay bay, selam, şok edici, üzgünüm, iyi hissediyorum, kendine iyi bak” gibi cümleleri elli yıl önce yaşayan biriyle yaptığımız konuşmada kullansanız muhtemelen sizin ne demek istediğinizi anlayamayacaktır. Oysa bu cümleler artık günlük dilin parçası ve insanlar duyduklarında yadırgamıyorlar. Bu tez hazırlanmadan önce en çok üzerinde durulan konulardan biri dublajın dile eklediği bu kötü cümlelerdi. Üzerinde durulan diğer konu ise Türk filmlerinde kullanılan sestir.

Türk sinemasının altın dönemi olarak kabul edilen 1960-1975 yılları arasında çekilen filmlerin en karakteristik özelliklerinden biri de sesleridir. Sessiz çekilip daha sonra seslendirilen bu filmler ilk olarak diyaloglar, konuşma biçimleri ve müziklerle hatırlanmaktadır. Dublaj, filmlerde bu kadar önemli bir tamamlayıcı unsur olarak kullanılan sese ne kadar etki etmiştir? Dublaj sanatçılarının konuşma şekilleri ve

oyunları, filmlerin seyirciye aktarımı konusunda nasıl bir öneme sahiptir? Seyirciyi başka bir dünyanın içine çeken bu filmlerde diyaloglar, efektler, ortam sesleri, müzikler illüzyona nasıl bir katkıda bulunmaktadır?

Yukarıdaki sorularla yapılan bu araştırmanın amacı; Türkiye'deki ilk örneklerinden itibaren dublajın Türk sineması ve seyirciye etkisini incelemek, seksen yıldan uzun bir süredir uygulanan dublajın Türk sinemasının dönemleri içerisindeki rolünü saptamak, kültüre etkisini ortaya çıkarmaya çalışmaktır.



KAPSAM

Türkiye’deki dublaj çalışmalarının Türk sineması ve seyirciyle ilişkisinin incelendiği bu tezde dönemler sesin sinemaya etkisi göz önünde bulundurularak sesli sinema öncesi ve sonrası şeklinde ele alınmıştır. Sesli sinema öncesiyle ilgili açılan başlıkta; seyircinin ilk film gösterimleriyle nasıl tanıştığı, filmlerin hangi mekânlarda, nasıl izlendiği araştırılmıştır. Gösterim sırasında filmlere müzik aletleri, araç gereçler ve bir konuşmacı vasıtasıyla eklenen sesin film izleme alışkanlıklarını ve sinema kültürünü nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. Sesli film dönemiyle ilgili açılan başlıkta ise gösterilen yabancı dildeki filmlerin seyirciye nasıl sunulduğu incelenmiş, dil farkı engelinin hangi yollarla aşılmaya çalışıldığı ele alınmıştır. Filmlere eklenen altyazı ve sözlü anlatım bölümlerinin aktarımı ne kadar etkilediği araştırılmıştır. Dublajın ilk dönemiyle ilgili bölümde dublaj yapılan ilk filmlere, bu filmlerde kimlerin konuştuğuna değinilmiş, seyircinin Türkçeleştirilmiş yabancı filmleri nasıl karşıladığı incelenmiştir. Bu dönemde; yaptığı dublajlarla yerlileştirmenin en iyi örneklerini veren Ferdi Tayfur’un çalışmaları bir alt başlıkta ele alınmış, Tayfur’un dublajda yarattığı tipler üzerinde durulmuştur. Dublaj ve sinemayı etkileyen diğer unsur olan Arap filmlerine de bir alt başlıkta yer verilmiş, bu filmlerin neden bu kadar çok izlendiği, daha sonra Türk sinemasını nasıl etkilediği açıklanmaya çalışılmıştır. 1940’lı yıllarla ilgili başlıkta yeni açılan dublaj stüdyoları üzerinde durulurken dublajın seyirci için önemi irdelenmiş, yıllara göre Türkçe dublajlı kaç yabancı filmin hangi sinemalarda gösterildiği araştırılmıştır. Bu başlıkta ele alınan diğer konu Türk filmlerine yapılmaya başlanan dublaj çalışmalarıdır. İlgili bölümde Türk sinemasında neden sesli çekimden vazgeçilip filmlerin sessiz çekilmeye başladığı açıklanmış, bu filmlere yapılan dublaj çalışmaları, sinemanın içinde bulunduğu koşullar göz önüne alınarak incelenmiştir. 1950’li yıllarla ilgili açılan başlığın konusunu Türk sinemasındaki yeni dublaj sanatçıları ve Hint filmlerine yapılan dublaj çalışmaları oluşturmaktadır. Bu başlıkta, 1948’deki vergi indirimden sonra güç kazanan Türk sinemasına giren yeni yönetmen, yapımcı ve dublaj sanatçılarının sinemamızı ne şekilde dönüştürdükleri ele alınmıştır. Bu dönemde yabancı film dublajında öne çıkan unsurlar olarak *Avare* (1951) ile

seyircinin büyük ilgisini çeken Hint filmleri ve Necdet Mahfi Ayral'ın yerel ögeler katarak seslendirdiği Toto serisi araştırılmıştır. 1960'lı yıllar Türk sinemasının yapısının seyircinin beğenisine göre şekillendiği, seyircinin kendi sinemasını sürekli takip etmesi sonucunda film sayılarının arttığı ve sinemamızın en nitelikli ürünlerinin verildiği dönemdir. Yıldız oyuncuların belirli dublaj sanatçılarının sesleriyle benimsendiği bu dönemde dublaj Türk sinemasının dilini etkileyen en önemli unsurlardan biri olmuştur. 1960'lı yıllarla ilgili açılan başlıkta Türk sinemasında dublaj bu yönleriyle ele alınırken, yabancı film dublajındaki değişimler de alt başlıkta incelenmiştir. Ardından 1970'li yıllarda yerli filmlerde oyuncuların kimler tarafından seslendirildiği üzerinde durulmuş, televizyonun yabancı film dublajını nasıl etkilediği ele alınmıştır. 1980'li yıllarla ilgili bölümde video kaset dönemi incelenmiş, bu üretim için yapılan dublaj çalışmalarının niteliği araştırılmıştır. 1990'lı yıllarda özel kanalların açılmasıyla birlikte dublaja talep artmış, mesleğe bu işle alakasız çok sayıda insan girmiştir. İlgili bölümde özel kanalların dublajda tetiklediği olumsuz dönüşümün nedenleri incelenmiş, iyi dublajın nasıl yapılması gerektiği üzerinde durulmuştur. Son dönemle ilgili açılan başlığın konusunu ise dublajdaki ve sinemadaki teknik değişimler oluşturmaktadır. Bu başlıkta teknolojinin dublajı ve sinemayı nasıl etkilediği irdelenmiş, seyircinin bir sesi benimsemesinin dublaj için ne kadar önemli olduğu eski ve bugünkü koşullar kıyaslanarak ilgili başlıkta ele alınmıştır. Ayrıca tez boyunca ele alınan her dönemde dublaj ve çeviri özelliklerinin hem sinemasal yapıya hem de sinemanın seyirciyle kurduğu ilişkiye etkisi ortaya konmaya çalışılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışma hazırlanırken yazılı kaynak araştırması (kitaplar, süreli yayınlar), dublaj sanatçıları, yönetmenler, dublaj alanındaki teknisyenler, stüdyo sahipleriyle sözlü tarih çalışması niteliğindeki röportajlar ve görsel-işitsel malzeme üzerinde incelemeler yapılmıştır.

Dublajın Türkiye’deki durumuyla ilgili daha önce yapılmış detaylı bir araştırma olmadığı için çalışmaya ilk olarak süreli yayın taramasıyla başlanmıştır. Atatürk Kitaplığı ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi’nde Cumhuriyet, Akşam ve Milliyet gazetelerinin 1928 yılından¹ 1957 yılına kadar² tüm sayıları; Tan, Vakit, Halkçı, Hürriyet, Kurun, Tanin, Tasvir, Ulus, Son Posta, Zaman gazetelerinin ise kütüphanelerde mevcut olan sayıları taranmış, bu gazetelerdeki film ilanlarından hangi sinemalarda hangi filmlerin Türkçe dublajlı gösterildiği tespit edilmiştir. Türkçe dublajlı 1183 filmin saptandığı bu araştırma sırasında dublajla ilgili bulunan haber, tanıtım, röportajdan tezde konuyla ilgili bölümlerde yararlanılmıştır. 7. Sanat, Artist, Ayın Tarihi, Beyaz Perde, Çağdaş Sinema, Film Market, Foto Magazin, Gelişim Sinema, Genç Sinema, Hafta, İpek Film Magazin, İstanbul Magazin, İstanbul Sinemaları, Lamek Film Postası, Perde, Perde Sahne, Radyo Haftası, Sanat Olayı, Ses, Sine-Film, Sinema 99, Sinema Postası, Sinema (Haftalık Resimli Sinema Sanatı Mecmuası), Sinema (Haftalık Olaylar Dergisi), Si-Sa, Star, Türk Film Yıldızları, Türk Sineması, Varyete, Ve Sinema, Video Haber, Video Sinema, Yedigün, Yedinci Sanat, Yedinci Sanat Yeni Sinema, Yeni Radyo, Yeni Yıldız, Yıldız dergileri de bu tez için taranan diğer süreli yayınlardır. Araştırılan konuyu içeren kitap, tez ve makalelerden de yararlanılmış, bu yayınlardaki yorum, röportaj

¹ Araştırmaya 1928 yılından başlanma nedeni; harf devrimiyle yeni yazıya bu tarihte geçilmesidir. Bu tarihin seçilmesinin diğer nedeni, Türkiye’de ilk kez 1929 yılında gösterilen sesli filmlere kadar İstanbul sinemalarının durumunu saptamaktır.

²İlanlarda öncelikle filmlerin Türkçe dublajlı olduğunu ifade eden kelimeler aranmıştır. Bu ifadelerin bulunmadığı filmler listeye dâhil edilmemiştir.

Genelde ilanlarda filmlerin dublajlı olduğunu duyurmak için kullanılan “Türkçe sözlü” ibaresi 1957 yılının sonundan itibaren gazetelerden kalkmaya başlamıştır. 1957 yılı, bu ibarenin ilanlarda son kez görüldüğü tarih olduğu için liste bu yılda sonlandırılmıştır. 1957 yılından sonra Cumhuriyet, Akşam, Milliyet gazeteleri taranmaya devam edilmiş, sadece konuyla alakalı haber ve röportajlar araştırmaya dahil edilmiştir.

ve bilgiler, ilgili bölümlerde alıntılanarak kullanılmıştır. Görsel kaynak incelemesinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema Tv Merkezi ve TRT İstanbul Stüdyosu'nun arşivlerinden yararlanılmıştır. Dublajın incelenen dönemlerdeki durumunu daha iyi anlayabilmek için bu yıllarda çalışan dublaj sanatçıları ve sinemacılarla röportajlar yapılmıştır. Sözlü tarih araştırması niteliğindeki bu röportajlarda, konuşulan kişilere meslekleri ve çalıştıkları dönemlerin şartları ile ilgili sorular sorulmuş, verilen yanıtlardan başlıklarda ele alınan konular açıklanırken yararlanılmıştır. Bu kapsamda röportaj yapılan yönetmen Duygu Sağıroğlu ve Feyzi Tuna'nın yanı sıra dublaj sanatçıları Aydoğan Temel, Bedia Ener, Bora Severcan, Devrim Parscan, Gülen Karaman, İskender Bağcılar, Mazlum Kiper, Murat Şen, Rıdvan Çelebi, Sezai Aydın, Tülay Bekret, Sungun Babacan, Uğur Taşdemir, Zeynep Özden Ayyıldız ve ses teknisyenleri Mert Subaşıoğlu, Necip Sarıcı (Lale Film Stüdyosu'nun sahibi) ile görüşmeler yapılmıştır.

1. SESSİZ FİLM DÖNEMİ

Sinema, ilk gösterimini Paris’te yaptıktan kısa bir süre sonra Osmanlı Devleti topraklarına girmiştir. Devletin başkenti İstanbul’da, önce Beyoğlu’nda yapılan film gösterimleri birkaç ay sonra sur içi bölgesine de yayılmıştır. Sinemanın ilk filmleri günlük hayatın kaydedilmesinden ibaret olan kısa ve sessiz görüntülerdir. Bu filmler; halkın sosyal hayatında önemli bir yer tutan birahane, kıraathane, kafe, tiyatro gibi mekânlarda ilkel koşullarda gösterilmiş, şehre elektriğin gelmesiyle sinema salonlarına taşınmıştır. Bazı mekânlar, kısa ve sessiz olan ilk filmleri gösterim sırasında seslendirerek seyircinin ilgisini çekmeye çalışmıştır. Örnekleri az da olsa bu sesli gösterimlerde, filmlere müzik, diyalog ve efekt sesi eklenmiştir. Müzik, gösterimlerde genellikle bir keman ya da piyano vasıtasıyla seyirciye sunulmuştur. Müziğin ritmiyle filmi takip eden seyirci bu şekilde anlatılan olay ya da kısa hikâyelere daha kolay kapılmaktadır.

Filmin sinema salonundaki birkaç kişi tarafından perdedeki oyunculara bakılarak konuşulması uygulaması ise sessiz filmlere söz kazandırmıştır. Oyuncu Vasfî Rıza Zobu, çocukluğunda gittiği bir film gösteriminde böyle bir uygulamayı tecrübe ettiğini söylemektedir:

“Biz perdeye bakıyoruz. Efendim perdenin önünde bir genç zabıt subay, masası var, bir de mum ışığı var önünde. Bir de piyano var burada. Piyano da film oynarken çalışıyorlar. Bir kadın oturmuş önüne. Başı açık oluşuna göre kadının, gayrimüslim olacak. O genç subay da orada oturuyor. Film başlıyor. Film sessiz tabii, o vaktin filmleri. Film oynarken kadın, erkek, çoluk çocuk onlar ne yapıyorlarsa, yazmışlar onun senaryosunu oraya vermişler. Orada film oynarken mesela; o da: ‘Ben geldim de sen niye beni görmedin, karşılamadın?’ diyor. Kadın da: ‘Aa ne bileyim ben, öyle olmuş. Ben senin geldiğinin farkına varmadım’ diyor. Biz de dinliyoruz onu, sesli film oluyor.”³

³ Prof. Sami Şekeroğlu’nun “Türk Sineması Sözlü tarih Araştırma Projesi” kapsamında Vasfî Rıza Zobu ile yaptığı röportajdan, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, bölüm: 1

Sessiz sinemaya, Zobu'nun bahsettiği bazı gösterimlerde canlı olarak söz eklenirken, bazılarındaysa efekt sesleri üretilmiştir. Giovanni Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi kitabında bu konu şu şekilde geçmektedir:

“Sirkeci’deki Kemal Bey Sineması’na o yıllarda ‘Sesli Sinematografhane’ denilmekteydi... Film oynatılırken, filmde aktör tabanca atarken sahne gerisinde birisi de mantar tabancası atardı. Keza filmde bir aktris şarkı söylerken perde arkasında biri de şarkı söylerdi.”⁴

Sessiz film döneminde filmlerin içeriklerini ses kullanmadan anlatmanın yolu ara yazılardır. Arasına konulduğu sahnelerin mizansen ve diyaloglarını yazılı olarak anlatan ara yazılar, İstanbul’da Fransızca ve Türkçe başta olmak üzere pek çok dilde kullanılmıştır. Yazar Burhan Arpad ara yazıların Türkçeleştirilme işlemlerinin nasıl yapıldığını şu şekilde anlatmaktadır:

“Sessiz filmlerin bir özelliği de, konuşmaların iki sahne arasına yazı gösterilmekle verilebilmesiydi. Yani, oyunun kişilerinin konuştuğu ekranda fotoğrafla görünür fakat konuştuklarını anlatmak için resme ara verilip diyaloglar ayrıca gösterilirdi. Bugün pek tuhaf gelen bu sistemin ilk İstanbul sinemacıları için büyük bir güçlüğü vardı. Filmlerin yazıları yabancı dildeydi. Bunları Türk seyircisine anlatmak için başlangıçta tuhaf bir yol tutulmuştu. Filmlerin yabancı dille yazıları gösterildikten sonra, projeksiyon makinesi sola doğru kaydırılır ve makine dairesinin bir başka deliğinden ve bir başka objektifle, Türkçe yazı gösterilirdi. Bu Türkçe yazılar beyaz cam üzerine elle yazılmıştı. Filmlerle yüzlerce camlık Türkçe yazı da gelirdi. Camların arada bir kırılması yüzünden, makine dairesinde boş beyaz cam yedeği, çini mürekkebi ve kalemi bulundurulurdu.”⁵

Birinci Dünya Savaşı sırasında ülkelerin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılardan ötürü film üretimlerinde azalma görülmüş, savaşın ardından da İstanbul sinemalarını Hollywood filmleri doldurmaya başlamıştır. Amerikan sinemasının kısa süre içerisinde Türk seyircisinin ilgi ve beğenisini kazanması, sinema işletmeciliğinin yeniden canlanmasına neden olmuştur. Bu sayede yabancı film işletmecilerinin yanında yerli işletmeciler yer almaya başlamıştır. Yerli işletmecilerin ilki Seden Kardeşler’dir. Seden Kardeşler 1919’da Kemal Film’i kurduktan sonra

⁴ Giovanni SCOGNAMILLO, *Türk Sinema Tarihi*, 73

⁵ Giovanni SCOGNAMILLO, *Cadde-i Kebir’de Sinema*, 112-113

1921 yılında yabancı film ithalatı için Sinema İşleri Şirketi'ni kurmuştur. Bu şirkete ilerleyen yıllar içinde Lale, İpek ve Ha-Ka Film eklenmiştir. 1920'lerin sonuna doğruysa yabancı film işletmeleri etkinliğini yavaş yavaş yitirmiş, sinema piyasasına yerli film şirketleri hâkim olmuştur.⁶

Açılan ilk sinema salonlarından itibaren orkestra, Türkiye'de sinema kültürünün önemli öğelerinden biri olmuştur. İlk sinemalarda kendilerine ayrılan küçük yerleri mütevazî bir şekilde dolduran orkestralar, 1920'li yıllarda Avrupa'nın en büyük sinema salonlarının Cadde-i Kebir'de (İstiklal Caddesi) açılmasıyla değişim geçirmişlerdir. Örneğin İpekçilerin 1922 yılında açtıkları meşhur Elhamra; 21 locası, 100 meşin koltuğu, 200 balkon koltuğu, 300 birinci, 100 tane ikinci sınıf koltuğunun yanında büyük orkestrasıyla dönemin en gözde sinemalarından biridir. Elhamra Sineması'nın ardından 1924 yılında Melek ve Opera Sinemaları açılmıştır. Opera sineması, açıldıktan kısa bir süre sonra İstanbul'un en önemli film gösterimlerinin merkezi olmuştur. Fritz Lang'ın önce yasaklanan daha sonra ise gösterilmesine izin verilen Niebelungen filmi, Opera sinemasında maestro Arnoldi'nin yönetimindeki bir orkestrayla seyirciye sunulmuştur.⁷ Opera, iyi bir orkestrayla sürdürdüğü film gösterimlerine 1929 yılında İstanbul için çok yeni bir değişiklik getirmiştir. Yıl içerisinde teknik olarak sesli film sistemine hazırlanan sinema, 25 Eylül 1929'da Türkiye'deki ilk sesli film gösterimini gerçekleştirmiştir.

⁶ A.g.k, 54

⁷ Yorgo BOZIS, Sula BOZIS, **Paris'ten Pera'ya Rum Sinemacılar**, 118

2. SESLİ FİLM DÖNEMİ

2.1 Sinemalarda İlk Sesli Filmlerin Gösterimi

1920’li yıllar sinema salonlarının sesli filmlerle tanıştığı zamanlardır. Amerika’da yapılan ilk sesli film gösterimlerinden⁸ kısa bir süre sonra İstanbul’daki sinema salonları da sesli film gösterimi için teknik hazırlıklara başlamıştır. Bu hazırlıklar, gazetelerde 1929 yılının sinema mevsimi açıklanırken duyurulmuştur. 4 Eylül 1929 tarihli Cumhuriyet gazetesinde sinemaların durumuyla alakalı bir haber yer almaktadır:

“Mevsimin ilerlemesi itibariyle sinemalar kapılarını tekrar açmağa hazırlanıyorlar. Doğru haberler almakla maruf mehafilde bu sene çok heyecanlı yenilikler göreceğimiz söyleniyor. Biz şimdiden şurasını ifşaya mezunuz: Sesli filmi icat eden ve onu son derece tekâmül ettiren ve Amerika’da 4000 tesisat sahibi olan meşhur ve kuvvetli AESTEREN ELEKTRİK şirketinin müdürü ile mühendisi birkaç günden beri şehrimizde bulunuyor ve Alhamra Sineması’nda sesli ve müzikalı filmleri göstermek üzere Avrupa ve Amerika’da tatbik olunan en mükemmel usullere göre lazım gelen tesisatı vazedyorlar. Bu yeni sinema mevsiminin en büyük ve en heyecanlı hadisesi olacağı şüphesizdir.”⁹

Kısa bir süre sonra çıkan başka bir gazete haberindeyse, İstanbul’daki ilk sesli film gösterimi ilan edilmektedir:

“Şehrimiz sinemalarının en vasi, en kibar ve en rahat salonu olan OPERA SİNEMASI bu ay zarfında muhteşem resmi küşadını büyük sesli filmlerin birisi ile icra edecektir. ... Sinemacılığın en son tekamülât ve terekkiyatından olmak üzere icat edilen ‘TALKIE’ sesli ve müzikalı filmleri muhterem İstanbul halkına dinletmek ve göstermek hususunda en birinci mevkiî işgal emelile bu bapta bilcümle Amerikan makinelerinin tarzı faaliyetlerini dekikane mütalaadan sonra (R. C. A. PHOTOPHONE) sistemini intihap etmiştir. Bu sistem bütün Amerika’da en mükemmel bir cihaz olarak tanınmış

⁸ İlk sesli film *Jazz Şarkıcısı* 1927 yılında Amerika’da gösterime girmiştir.

⁹ Cumhuriyet Gazetesi, 4 Eylül 1929

ve hatta en son icat olunan muasırları hayrette bırakan (TALKIE) sesli filmlerini iraeeye daha elverişlidir.”¹⁰

Böylece sesli sinemanın ilk gösterimi 25 Eylül 1929 tarihinde *Kadının Harbe Gidişi* filmiyle Opera Sineması’nda yapılmıştır. Seyircinin ilk sesli filme tepkisi olumlu olmuş, gösterimler 9 Ekim 1929’a kadar uzatılmıştır.¹¹



Resim 2. 1 Kadının Harbe gidişinin gazete ilanı (*Cumhuriyet*, 25 Eylül 1929)

Görüntünün tamamına efekt ve müziğin eşlik ettiği *Kadının Harbe Gidişi* filminin yalnızca birkaç sahnesinde söz bulunmaktadır.¹² Tiyatro sanatçısı Mücap Ofluoğlu’nun deyiimiyle bu dönemde gösterime giren ilk sesli filmler; “yalnızca fırtınaları, yağmurları, gürültüleri sesli” olan filmlerdir.¹³ Birkaç sözlü sahneden oluşan bu filmler, seyircileri görüntüyle uyumlu bir efekt ve müzik kuşağıyla etkilemeye çalışmaktadır. Opera Sineması’nda 9 Ekim 1929 yılında gösterime giren, ikinci sesli film *Seher Vakti* de ses konusunda *Kadının Harbe Gidişi*’yle aynı

¹⁰ Cumhuriyet Gazetesi, 8 Eylül 1929

¹¹ Akşam Gazetesi, 3 Ekim 1929

¹² Filmin sözlü iki sahnesinde Rosie rolünü oynayan Alma Rubens şarkı söylemektedir.

¹³ Nuri DİKEÇ, *Silinmiş Alkışlar İçinde*, 21

özelliğe sahiptir. Film, birkaç sahnesi sözlü olmasına rağmen seyirci tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Dönemin gazetelerinde çıkan ilanlarda *Seher Vakti*: “her akşam gördüğü ve işittiği şeylerden sonra son derece mahzuz olan coşkun bir halk tarafından medet ve sürekti alkışlarla karşılanan” bir film olarak tanıtılmaktadır.¹⁴



Resim 2. 2 Seher Vakti'nin gazete ilanı. (Cumhuriyet, 11 Ekim 1929)

Yazar Hikmet Feridun Es kitabında *Seher Vakti* filminin İstanbul halkı üzerindeki etkisiyle ilgili şu ayrıntıları aktarmaktadır:

“Filmde, iki sevgili seher vakti birbirlerinden ayrılırlar. Ronald Colman askerdir. Cepheye gidiyor. Bölüğü şarkılar söylerken o, kapının önünde sevgilisini kucaklar ve hemen koşa koşa gidip arkadaşlarına yetişir. Wilma Banky gözlerinde yaşlar, saçlar dağınık, başını dertli dertli kapının çerçevesine dayayarak şarkı söyleye söyleye uzaklaşan askerlere şöyle bir bakar. Sonra kapıyı yavaş yavaş kapatırken, askerlerin şarkısı da perde perde hafifler... Hele bu kapı kapanırken, seslerin de azalması seyircileri ne derin bir hayret ve heyecana düşürmüştü.”¹⁵

¹⁴ Cumhuriyet Gazetesi, 11 Ekim 1929

¹⁵ Hikmet Feridun ES, **Kaybolan İstanbul'dan Hatıralar**, 49-50

Hikmet Feridun Es'in belirttiği gibi; filmde gerçekleşen sese dayalı olayların görüntüyle eş zamanlı olarak duyulması seyircide hayranlık uyandırmaktadır. Birkaç sahnede de olsa oyuncuların dudaklarının konuşma ve şarkı sözlerine uygun hareket ettiğinin görülmesi o dönem için oldukça önemli bir yeniliktir. Seyirci, o zamana kadar sesi yalnızca sinema salonlarında gösterim sırasında icra edilirken duymuştur. Gösterim sırasında senkron sorunu yaşanarak filme eklenen sesin, yerini görüntüyle eş zamanlı bir ses kuşağına bırakması filmlerin seyirciye aktardığı gerçeklik duygusunu da güçlendirmiştir. Ses, sinema dilinin en önemli öğelerinden biri olduğu için seyirci, filmde yaşanan olaylarla eş zamanlı bir ses duyduğunda sanatın bu illüzyonuna daha kolay kapılmaktadır.

Kadının Harbe Gidişi, Seher Vakti gibi bir kısmı sözlü olan filmlerden kısa bir süre sonra sinemalarda tamamı sözlü filmler gösterilmeye başlanmıştır. Bu filmler, Avrupa'dan getirtildiği için dilleri İngilizce, Almanca ve Fransızca'dır. Önceleri bu üç dilde de ayırım yapmadan film gösteren sinema sahipleri, Fransızca filmler daha fazla rağbet görünce bu filmlerin gösterimine öncelik tanımaya başlamışlardır. Dönemin önemli sinema dergilerinden Holivut'un bir sayısında bu konu ele alınmaktadır:

"...1929 Eylül'ünde Beyoğlu sinemalarında, ilk defa olarak, sesli, sözlü, şarkılı filmler gösterilirken herkes birden bire sinemalara hücum etmişti. Fakat rağbet çok sürmeyip halk birden bire inkisarıhayale uğradı; sinemaya gidip de başı ağrımadan ve bir şeyler anlayıp çıkanların adedi yüzde biri geçmiyordu.

Vaziyetin bozukluğunu gören sinemacılar İngilizce sözlü filmlerin tutunamayacağını anlayınca bu kere Fransız filmleri getirmeye başladılar. Bu tedbir vaziyeti düzeltir gibi oldu.

Sesli film çoğalmıştı. Almanca filmler de gelmeye başladı. Fakat bu lisan da az bilindiğinden Alman filmleri de İngiliz filmlerinin akıbetine uğrar gibi oldu.

Ortada tutunan biraz Fransız filmleri olmuştu. Neye mi tutundu? Mesele basit! Türkiye'nin hemen her tarafından en fazla bilinen lisan Fransızca olduğundan herkes bu filmleri görmeye koştu. Çünkü bir şeyler anlıyordu..."¹⁶

¹⁶ Tacettin CAVİT, "Bir Fikir: Sinemada Lisan Derdi", Holivut Dergisi, Sayı: 30, 13

Yazıda da belirtildiği gibi sözlü sinema her ne kadar konuşmaları oyuncuların dudak hareketleriyle eş zamanlı bir şekilde gösterebilse de dil farkından kaynaklanan aktarım sorunu, seyircilerin filmleri anlamalarını engellemektedir. Fransızca, Pera’da en çok konuşulan yabancı dil olduğu için bu dildeki filmler seyirci tarafından daha çok izlenmiştir.

2.2 Türk Sinemasındaki İlk Sesli Film Çalışmaları

1920’li yıllar Türk sinemasında yönetmen-stüdyo tekelinin hâkim olmaya başladığı yıllardır. Dönemin tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul’un 1920’li yılların başında Kemal Film’le gerçekleştirdiği ortaklık, şirketin iflas emesiyle sona ermiştir. 1928 yılında Elhamra ve Opera Sinemalarının işletmecisi İpekçi Kardeşler’in İpek Film’i kurup film yapıcılığına başlama kararı alması, bu şirketle Muhsin Ertuğrul’un yollarını kesiştirmiştir. İpekçiler, aynı zamanda Şehir Tiyatrolarının başında olan Muhsin Ertuğrul’dan kendilerine film çekmesini istemiş, böylelikle bir nevi yapımcı-yönetmen tekeli doğmuştur. İpek Film-Muhsin Ertuğrul ortaklığı ve Ertuğrul’un otoriter kişiliği sinemada başka insanların film çekebilme şanslarını yok ederken, Türk sineması için pek çok önemli yenilik de bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Sesli filmlerin Türkiye’de sinemalarda ilk kez gösterildiği yıl, Muhsin Ertuğrul, ilk sesli Türk filmi olarak planlanan *Kaçakçılar*’ı İpek Filmin yapıcılığında çekmeye başlamıştır. Film, setteki talihsiz bir trafik kazasından ötürü yarım kalmış, bu girişim başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Bu girişimden iki sene sonra Muhsin Ertuğrul, üç ülkede set kurarak yeni bir filmin çekimlerine başlamıştır. *İstanbul Sokaklarında* (1931) isimindeki bu filmin dış çekimleri Yunanistan, Mısır ve İstanbul’da, iç çekimleri ise o dönem Türkiye’de sesli çekim yapılabilecek bir film stüdyosu olmadığı için Fransa’da gerçekleştirilmiştir. Böylece Türkiye’nin ilk sesli filmi olan *İstanbul Sokaklarında* çekilmiştir. Filmde başrol oynayan Semiha Berksoy, *İstanbul Sokaklarında*’nın çekimiyle ilgili şunları söylemektedir:

“Benim oynadığım film, İstanbul Sokaklarında, İlk sesli Türk Filmidir. Hatta aynı yıl, 1931’de Almanya’da Brigitte Helm ilk sesli filmi çevirmişti. Bizim gibi yani. Muhsin Bey sesli film çekilmesi işinde ön ayak oluyor. Bizde sesli film stüdyosu yok o zaman. O yüzden Paris’e gidiyoruz. Orada Espinay Stüdyosu’nda çalışıyoruz. Aynı stüdyoda daha küçük bir dekorda da Rene Clair çalışıyor.”¹⁷



Resim 2. 3 İstanbul Sokaklarında filminin gazete ilanı (*Akşam*, 1 Aralık 1931)

Filmin galası 1 Aralık 1931 tarihinde Melek ve Elhamra sinemalarında büyük bir etkinlikle yapılmıştır. Hatta oyuncular, filmde söyledikleri şarkılarından bazılarını sinema salonlarındaki seyirci için tekrar söylemiştir.¹⁸ Şehir Tiyatrosu (Darülbedayî) oyuncularına Mısırlı oyuncu Emire Aziz’in eşlik ettiği filmde müzikler tıpkı dönemin diğer sesli filmlerinde olduğu gibi ön plandadır. Filmdeki konuşmalar ise hikâyenin geçtiği yerlere uygun olarak Türkçe, Rumca ve Arapça’dır.¹⁹

Çekimleri üç ülkede, seslendirmesi Fransa’da yapılan *İstanbul Sokakları*’nda filmi İpekçiler’e beklenenden fazla bir paraya mal olmuştur. İpekçiler bunun üzerine hem çekim maliyetini daha ucuza getirebilmek hem de Türkiye’de sesli çekim koşullarını oluşturmak için bir sesli film stüdyosu kurmaya karar vermiştir. Muhsin

¹⁷ Prof. Sami Şekeroğlu’nun “Türk Sineması Sözlü tarih Araştırma Projesi” kapsamında Semiha Berksoy ile yaptığı röportajdan, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, bölüm: 4

¹⁸ Akşam Gazetesi, 1 Aralık 1931

¹⁹ Akşam Gazetesi, 3 Aralık 1931

Ertuğrul-İpek Film ortaklığının ilk sesli Türk filmi girişimi böylece Türkiye'deki ilk sesli film stüdyosunun kurulmasını sağlamıştır.



3. TÜRKİYE’DE DUBLAJIN İLK DÖNEMİ

3.1 Altyazı Yöntemi ve Fransızca Dublajlı Filmler

Sesli filmlere konuşma eklenmesi, her ne kadar seyircide büyük bir ilgi yaratsa da dil farkı sinema salonu sahiplerinin bu dönemki en büyük sorunu olmuştur. Sinemacılar ilk olarak en çok kullanılan yabancı dil olan Fransızca dilindeki filmleri sinemalarında göstermeye başlamışlar, sonra bu soruna daha etkin bir çözüm bulmak için altyazı yöntemine başvurmuşlardır. Sesli filmlerin İstanbul sinemalarındaki ilk gösterimlerinden yaklaşık bir sene sonra bir gazete ilanında; *Serseri Kral* isimli filmin, yeni temin edilen bir makine sayesinde Türkçe ve Fransızca açıklanmalı olarak gösterileceği halka duyurulmaktadır:

*“Melek ve Elhamra sinemaları nihayet fevkalade fedakârlıklar ihtiyarile en son icat edilen ve bütün sözlü filmlerin Türkçe-Fransızca izahatlı tercümelerinin aynı zamanda iraesini temin eden bir makine tesis etmişlerdir. Bu suretle sözlü filmler beynelmilel bir şekil kesbediyor ve her ne lisanda olursa olsun film, Türkçe ve Fransızca olarak açık ve anlayışlı oluyor.”*²⁰

24 Kasım 1930’da Elhamra ve Melek sinemalarında Türkçe ve Fransızca altyazılı olarak gösterilen film, altyazı yönteminin aktarım sorununun çözümü için yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu tarihten sonra sesli filmlerin önemli bir kısmına altyazı yerleştirme işlemi uygulanmaya başlamıştır. Holivut dergisi, sesli bir filmin İstanbul’daki gösteriminden önceki hazırlık sürecini anlatırken, altyazının bu süreçteki yerine değinmektedir:

“Filmin tamamıyla sözlü veya sözlü ve yazılı olmasına göre yazılarının hazırlanması, filmi tercüme eden şahsın filmi müteaddid (çeşitli) defalar görmesi, ecnebi lisanlarına ait tercümelerin tam yerinde projeksiyon edilmesi yazı listesine göre matbaadan gelecek olan ‘titre’ kartonlarının tashihi (düzelti) ve filimin lüzumlu olan yerlerine konulup konulmadığının tetkiki gibi

²⁰ Cumhuriyet Gazetesi, 23 Kasım 1930

bu üç dört gün devam eden mütemadi (devamlı) bir iştigalden sonra film sinemaya teslim edilir ve bu kadar mesaiden sonra sinemada ayrıca filmi laakal (en az) dört beş defa prova etmek mecburiyetindedir. Bilhassa yeni sesli filimlerin halka iraesinden (gösterim) evvel 4/5 defa makinadan geçirilerek seslerde mevcut olan pürüzlerin izale edilmesine fennen de mecburiyet vardır.”²¹

Altyazı yerleştirme işlemi bu dönem için oldukça zor bir teknik süreç gerektirmektedir. Ancak buna rağmen yazıda da belirtildiği gibi filmin diyaloglarını tercüme eden çevirmen, konuyu tam olarak anlayabilmek için filmi defalarca izlemekte, yazının diyalogla eş zamanlı yerleştirilmesi içinse büyük bir özen gösterilmektedir. Altyazı işlemleri bittikten sonra da filmde herhangi bir sorun olup olmadığı kontrol edilmekte, pürüzsüz bir kopya halka sunulmaktadır.

Türkiye’de sinema seyircisi ilk dublajlı filmlerle de bu yıllarda tanışmıştır. Sesli film dönemine geçildikten sonra dilden ötürü daha çok Fransız filmlerini göstermeyi tercih eden sinema salonu sahipleri, Fransa’da diğer ülkelerin filmlerine dublaj yapılmaya başlandıktan sonra bu filmleri Fransızca dublajlı getirtmeye başlamıştır. Böylece Amerikan, İngiliz, Alman sinemasının önemli örnekleri Türkiye’de Fransızca dublajlı izlenmiştir. Holivut Dergisinde çıkan bir yazıda Fransızca dublajlı filmlerin Türkiye’de daha çok izlendiği belirtilmektedir:

“...Amerikan filimleri dubbling (dublaj) usulüyle Fransızlaştırıldıktan sonra bütün Avrupa’da hatta Fransa’da bile büyük rağbet görmüştür. Hatta bundan iki ay evvel bu dubbling ortaya çıktığı vakit Fransız sinemacıları büyük bir telaşa düşmüşlerdi. Bu nevi filmlerin şehrimizde de ne kadar rağbet gördükleri hepimizce malumdur: Mesela geçen sene Elhamra sinemasında gösterilen ’27 nümerolu Casus’ isimli Marlene Dietrich’in çevirdiği filim dubblingle Fransızlaştırılan bir filmidir.”²²

Marlene Dietrich gibi Amerikan sinemasının ünlü oyuncularını Fransızca konuşurken izleyerek ilk kez dublajdan haberdar olan seyirci, bu yeni tekniğe ilgi

²¹ Muammer CAHİT, “İstanbul Belediyesinin Garip Bir Teşebbüsü”, Holivut Dergisi, Sayı 7, 3

²² Cihat MUAMMER, “1932-1933 Sinema Mevsimine Girerken”, Holivut Dergisi, Sayı: 24, 4

duymaya başlamıştır. Filmdeki bir oyuncunun konuşmalarının başka dilde konuşan bir oyuncunun sesiyle aktarılması, dönemin sinema seyircisi için oldukça ilginç bir tecrübedir. Dönemin en çok okunan süreli yayınlarından Akşam gazetesinde çıkan bir yazıda dublaja değinilmiş, seyircinin merakla karşıladığı bu yöntemin nasıl yapıldığı esprili bir dille anlatılmıştır. Yazar, hikâyesini anlatmadan önce ikilik diye nitelendirdiği dublajı şu şekilde açıklamaktadır:

“Malum olduğu üzere, sesli filmin son tekâmülü üzerine, Fransızların Doublage, yani (dublaj, ikilik) dedikleri bir usul çıktı. Mesela siz, aktörsünüz. Yalnız Fransızca konuşabiliyorsunuz. Rolünüzü filmde Fransızca oynuyorsunuz; film İngiliz, Alman vesair temaşekerlere gösterilirken, sizin ağzınızın kıpırdayışını nazara itibara alarak ve onu bozmayarak, başka bir insan, sözlerinizin İngilizcesini ve Almancasını söylüyor. Neticede perde üzerinde siz görünüyor, dudaklarınızı kımlıdatıyorsunuz. Film bilmediğiniz bir lisandaysa başkasının sesi sizin yerinize konuşuyor. İşte buna Doublage (= ikilik) diyorlar.”²³

3.2 İlk Sesli Film Stüdyosunun Açılması ve İlk Çalışmalar

Dublaj üzerinde Türkiye’de ilk çalışmalar, İpekçiler’in açtıkları film stüdyosu sayesinde gerçekleşmiştir. Muhsin Ertuğrul’a çektirdikleri ilk sesli filmin çok yüksek bir paraya mal olması İpekçi Kardeşlerin Türkiye’de bir film stüdyosu açma girişiminde bulunmalarına neden olmuş²⁴, sesli film çekmek için açılan bu stüdyoda yabancı filmlerin dublajları da yapılmıştır. 1932 yılında Nişantaşı’ndaki büyük bir ekmek fabrikasını kiralayarak sesli film stüdyosu kurmak için ilk adımı atan İpekçiler’in bu girişimi ile ilgili Cumhuriyet gazetesinde bir haber yer almaktadır. Gazete, stüdyonun nasıl hazırlandığını şu şekilde açıklamaktadır:

“Duvarlara dışarıdan içeriye yabancı ses gelmesin ve içeriden dışarıya ses sızmasın diye seloteks kaplanmıştır. Her tarafta muhtelif makineler, büyük küçük lambalar nazari dikkate çarpıyor”²⁵

²³ Akşam Gazetesi, 3 Mart 1932

²⁴ Erman ŞENER, “Sözlendirme”, Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 19, 36

²⁵ Cumhuriyet Gazetesi, 19 Haziran 1932

İpekfilm işe başlıyor

İlk çevrilecek olan kordelâ «Karım beni aldatırsa..» isimindeki operettir



İpekfilm stüdyosunda sanatçılar bir gürkışı prova ederlerken

«İpekçi Kardeşler» in teşebbüslerle vücuda getirilen «İpek film» stüdyo ve atölyesi Nişantaşı'nda eski ekmek fabrikasında tesis edildi. Binanın alt katı san'at ve idare adamlarına mahsus odalarla, asıl filimlerin çekileceği stüdyoya tahsis olunmuştur. Stüdyoya ayrılan yer büyükçe bir salondur. Duvarlara dışarıdan içeriye yabancı ses gelmesin ve içeriden dışarıya ses sızmasın diye seloteks kaplanmıştır. Her tarafta muhtelif makineler, büyük küçük lambalar nazari dikkate çarpıyor.

Üst katta artist odaları, montaj daireleri ve otomobil film developme etmeğe mahsus daireler var.

«İpek film» stüdyosunda ilk manivela bugünlerde çevrilmek, birinci filme başlanmak üzeredir. Bunun ismi «Karım beni aldatırsa..» dir. Operet nevinden bir kordele olacaktır.



Nişantaşı'ndaki İpekfilm stüdyosu

Bundan sonra istiklâl mücadelesine ve Anafarta'lar muharebesine ait iki film yapılacak, ilmi, fennî kordeleler vücuda getirilecek, memleketimizin güzel ve tarihi kıymeti haiz olan yer-

leri, san'at eserleri tesbit edilerek terbiyevî bir metot dahilinde halkımıza gösterilecektir.

Fakat bütün bu filimlerden bütün vilâyet merkezlerimiz, büyük kasabalarımız halkımızın istifade edebilmesi için oralardaki salonların sesli filim gösteren makinelerle techiz edilmiş olmaları lâzımdır. Vaktâ bu makinelerin tedariki hususundaki mali müşkülât kısmen izale edilmiştir. İki bin beş yüz, üç bin liraya alınan cihazlar da aşağı yukarı yirmi yirmi beş bin liralık makinelere yakın iş görmektedir. Fakat bazı salon sahiplerinin buna da kudretleri yetip yetmeyeceği meşküktür. Binaenaleyh memleketimizde sesli filim imali gibî çok faydalı bir teşebbüsün başında bulunan İpekçi Kardeşler eğer bu sinema salonlarının sesli filim gösterecek makine ile techizini kolaylaştıracak vasıtalar da hazırlarlarsa yaptıkları kordelelerin memleketi ve kendilerine getireceği maddi, manevî, azamî istifadeyi işte o zaman temin etmiş olurlar.

Resim 3. 1 İpek Film Stüdyosu ile ilgili gazete haberi (Cumhuriyet, 19 Haziran 1932)

İpekçilerin torunu Günen İpekçi, stüdyo kurulduktan sonra Alman bir ses mühendisinin getirtildiğini ve kardeşlerden Osman İpekçi'nin bu mühendisten bir süre ders aldığını anlatmaktadır:

“Stüdyo kurulurken, Almanya'dan Klank marka makinelerle birlikte bir de ses mühendisi geldi (W. Morgen). Altı ay kadar stüdyoda bulundu. Osman İpekçi onunla çalıştı ve o da ses mühendisi oldu. Zaten elektrik mühendisliği tahsil etmişti. Stüdyonun yapımında birçok zorluklar yaşandı. Örneğin o zamanlar sunta yoktu. Pres edilmiş samandan yapılan panolarla, duvarın

izolasyonu sağlanıyordu. Stüdyonun müdürü, başlangıçta babam Vahit beydi.”²⁶

Film malzemesine ses kaydetmek ya da görüntüyle sesi eş zamanlı çekmek o yıllarda çok yeni bir teknik olduğu için Osman İpekçi bunun eğitimini bir ses mühendisinden almış, gelen mühendis aynı zamanda stüdyonun kurulumunda da yardımcı olmuştur. Yazıda her ne kadar *Karım Beni Aldatırsa* (1933) filminin sesli çekimlerinin yapıldığı söylene de bu filmin gösterimi bir sonraki seneye kalmış, stüdyonun sesli çekip gösterdiği ilk film *Bir Millet Uyaniyor* (1932) olmuştur. *Bir Millet Uyaniyor* filminin diğer önemli özelliği; sinema alanındaki çalışmalara Ferdi Tayfur gibi Şehir Tiyatrosu kökenli olmayan sanatçıların girmesidir. Bu dönemdeki tek film yönetmeni Muhsin Ertuğrul aynı zamanda Şehir Tiyatrolarının (Darülbedayi) başındaki en önemli isim olduğundan filmlerde oynayan isimlerin neredeyse tamamı Şehir Tiyatrosu oyuncularıdır.

Stüdyo, gösterime giren ilk sesli Türk filmlerinin ardından ilk dublaj çalışmalarına da başlamıştır. İlk çalışmalar 1932 yılının Eylül ayında gösterime giren *Ejderin Kızı* ve *Demir Kafes* filmlerine yapılmıştır. Ancak bu dublajlar, filmde oynayan oyuncuların diyalogları üzerine yapılan eşzamanlı Türkçeleştirme değildir. Yabancı dildeki filmlerin seyirci tarafından daha iyi anlaşılması için sesli bölümlerde Şehir Tiyatrosu oyuncularını filmlerin konusunu Türkçe anlatmıştır.

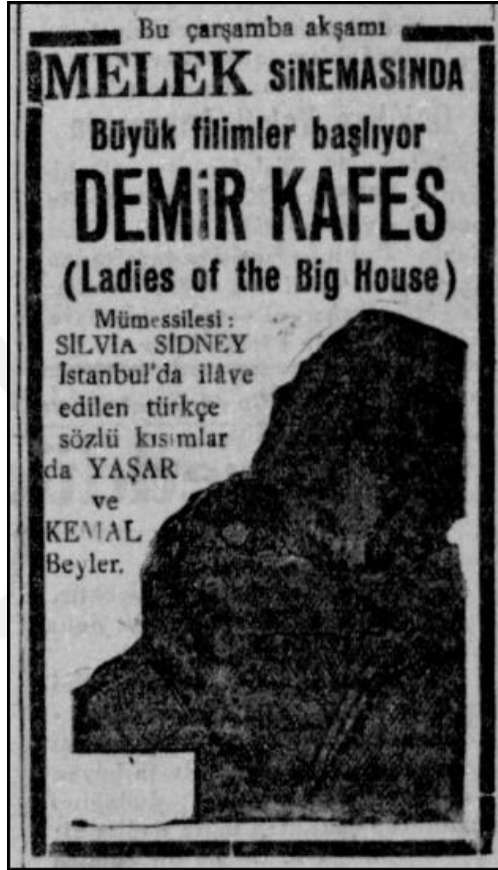
Gösterime giren ilk Türkçe anlatımlı film *Ejderin Kızı* 'nın başrolünde Anna May Wong oynamaktadır. Suç ve dram türündeki bu Amerikan filmine eklenen Türkçe anlatım bölümlerinden şu şekilde bahsedilmektedir:

“Film İngilizce sözlüdür. Fakat arada Darülbedayi artistlerinden Zehra Hanımla Zihni Bey kordelaya ilave olunan Türkçe sözlü kısımlarla vak'anın cereyanı hakkında tafsilat veriyorlar.”²⁷

²⁶ Gökhan AKÇURA, *Aile Boyu Sinema*, 59

²⁷ Cumhuriyet Gazetesi, 13 Eylül 1932

14 Eylül'de Melek sinemasında vizyona giren *Demir Kafes* filminin ilanlarında ise filme ilave edilen Türkçe sözlü kısımlarda Yaşar ve Kemal Bey'in konuştuğu duyurulmaktadır.²⁸



Resim 3. 2 Demir Kafes filminin ilanı (Cumhuriyet, 12 Eylül 1932)

Görüldüğü gibi Türkiye'de ilk dublaj çalışmaları, yabancı dildeki filmlerin içeriğinin seyirci tarafından anlaşılabilmesi amacıyla yapılmıştır. Henüz teknik olarak eş zamanlı dublaj yapılamadığı için ilk olarak filmlerin konuları Şehir Tiyatrosu oyuncularının sesleriyle anlatılmaya çalışılmıştır. Bu uygulama sinemanın sessiz döneminde bazı sinema salonlarında filmlerin bir konuşmacı tarafından anlatılmasına benzemektedir.

²⁸ Cumhuriyet Gazetesi, 12 Eylül 1932

3.3 Dublaj Yapılan İlk Yabancı Filmler

İlk eş zamanlı dublaj çalışmaları başlamadan önce dönemin süreli yayımlarında bu yeni teknik gelişmenin o zamana kadar gösterilen yabancı filmleri nasıl etkileyebileceği tartışılmıştır. Holivut Dergisi'nde çıkan bir yazıda; İpek Film'in Türkçeleştireceği filmlerde yabancı oyuncuların Türkçe konuşmasının oyunun ruhunu bozabileceği söylenmektedir:

“İpek Filmin, ecnebi filmlerini duble film şekline sokmağa teşebbüs ettiğini duyuyoruz. Bu teşebbüs ne dereceye kadar yerinde? Bilmiyoruz. Yalnız şurası var ki; Greta Garbo, Ramon Novaro, Marlene Dietrich gibi herkesçe sevilen artistleri perdede görüp de işitilen sesin onun sesi olmadığını ve dudaklarının hareketinin hiç de Türkçe laflara uymadığını görmek oyunun biraz tadını kaçırarak. Fakat gene düşünüyoruz da, en mükemmel Amerikan ve Alman filmlerini kendi sesleriyle seyredip bir şey anlamamaktansa onları; başkasının sesiyle Türkçe olarak görüp bir şeyler anlamayı daha faydalı buluyoruz.”²⁹

Yazıda her ne kadar yabancı oyuncuların oyununun Şehir Tiyatrosu oyuncularının konuştukları Türkçeyle değişeceği düşünülse de tamamı Türkçeleştirilmiş filmlerin dil engelini ortadan kaldırabileceği belirtilmektedir. 1933 yılının Temmuz ayına ait bir gazete haberinde ise Türkiye’de ilk dublaj çalışmalarının başladığı müjdelenmekte, Türkçeleştirilecek filmlerin sayısının şimdilik beş adet olduğu belirtilmektedir:

“Haber aldığımızı göre İpek Film Stüdyolarında bir ecnebi filmleri Türkçeleştirme cereyanı başlamış ve ilk tecrübeler muvaffakiyetle neticelenmiştir. Önümüzdeki sinema mevsiminde gösterilecek filimlerden bir Alman filminin mükalemeleri tamamile Türkçeye çevrilmiştir. Bu filim tahtelbahirde geçen bir maceranın hikayesidir. Türkçe ismi ‘Gün Doğarken’dir. Bu iş için İpek Film Stüdyolarında bütün Darülbedayi artistlerinden ve ezcümle Şaziye Hanımla, Emin Beliş, Hüseyin Kemal ve Mahmut Beylerden istifade olunmaktadır. Şimdilik beş tane film Türkçeleştirilecektir.”³⁰

²⁹ Bkz. (16), CAVİT, 13

³⁰ Cumhuriyet Gazetesi, 8 Temmuz 1933

Haberde geçen *Gün Doğarken* filmi, orijinal adı *Morgenrot* olan bir Alman savaş filmidir. İsmi gökyüzünde gün doğmadan yaklaşık yarım saat önceki kızıllıktan alan film, Adolf Hitler başbakan olduktan 3 gün sonra gösterime girdiği için Nazi rejiminin sembollerinden biri haline gelmiştir.³¹ 1915 yılında geçen film, U21 isimli bir denizaltının kaptanı Liers'in, yaşadığı kasabadan ayrılıp İngilizlere karşı giriştiği savaşı anlatmaktadır.



Resim 3. 3 Gün Doğarken hakkındaki film ilanı (Cumhuriyet, 21 Eylül 1933)

Gün Doğarken filmi ilk olarak 19 Eylül sabahı gazetecilere gösterilmiştir. Cumhuriyet gazetesinde bu gösterimle ilgili çıkan bir haber, filmin dublajının nasıl olduğuyla alakalı bilgi vermektedir:

“...İpek Filim stüdyolarında Türkçe sözlendirilen ‘Gün Doğarken’ filmine gelince bu film dublajın müşkülâtı nazara alınırsa Türk filmcileri hesabına büyük bir muvaffakiyet sayılabilir. Gerçi dublajda kullanılan san’atkarların seslerinin İstanbul halkınca tanınması ve bazı seslerin filmdeki aktörlerin yaşlarına nisbetle pek fazla genç düşmesi gibi bazı mahzurlar varsa da bunları ‘Gün Doğarken’in Türkçe sözlendirilen ilk film olmasına bağışlamak lazımdır...”³²

Gazetecilerin ortak kanısı; dublajı yapan Şehir Tiyatrosu oyuncularının seslerinin, filmin oyuncularının oyununa uymadığıdır. Aynı tarihte çıkan Vakit gazetesinde de Selami İzzet, benzer bir eleştiride bulunmuştur:

³¹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Morgenrot_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Morgenrot_(film)) (Erişim: 21 Nisan 2016)

³² Cumhuriyet Gazetesi, 20 Eylül 1933

“...İpek Film Stüdyosu, Türkçeye çevireceği filmler için Darülbedayi artistlerinden gayri kimseleri bu işte çalıştırmağa başladığı gün, muhakkak ki filmler daha iyi olacaktır. Filmleri Darülbedayi artistlerine çevirtmekte iki mahzur var, bir kere itiraf etmek lazımdır ki kıymetli san'atkarlarımızın sesleri, şiveleri, ahenkleri, telaffuzları tamamiyle düzgün ve pürüzsüz değildir. Sonra da tanınmıştır. Kimin konuştuğu, kimin güldüğü, kimin haykırdığı belli oluyor.

Mahaza şunu da itiraf edelim ki şimdilik bu işte de Darülbedayi san'atkarlarının yerlerini tutacak ne erkek ve ne kadın hiç kimse yoktur. Çünkü filmi seyrederken anladık ki Almanca sözü Türkçeye çevirmek pek kolay değildir. Ecnebi artistlerin evzai etvarına, haleti ruhiyesine, ağız açık kapamasına dikkat etmek, sesi ona göre akort etmek, öyle konuşmak şarttır. Bu da ancak san'atkarların harcıdır. Bu işe kabiliyetli kimseler yetişinceye kadar bu yokluğu da gene Şehir Tiyatrosu'nun artistleri dolduracaktır...”³³

Daha önce tiyatro oyunlarında ve yerli filmlerde izledikleri oyuncuların seslerini yabancı oyuncuların dudaklarından duyan gazeteciler, bu durumu garipsemiş, dublajın illüzyonuna kapılamamıştır. İlk dublaj yapılan filmlerin ortak sorunu olan bu durum, hem seyircinin bu yeni tekniğe alışık olmamasından hem de tekniği yeni uygulamaya çalışan dublaj sanatçılarının deneyimsizliğinden kaynaklanmaktadır. Ancak 21 Eylül 1933 tarihinde İpek Sineması'nda vizyona giren³⁴ ilk dublajlı film *Gün Doğarken* genel olarak beklenen başarıyı sağlamıştır. Türkçeleşmiş ilk film, seyircinin ilgisini çekmiş, Akşam gazetesinin haberine göre filmin dublaj yönetmeni Necati Kemal Çakuş yapım şirketi UFA tarafından bizzat tebrik edilmiştir. Yazıda filmin dublajı hakkında yapımcı şirketin düşünceleri şu şekilde aktarılmıştır:

“İlk Türkçeye çevriliş büyük bir muvaffakiyetle yapılmıştır. ‘Gün Doğarken’ filmine büyük bir muvaffakiyetle yeni bir lisan ilave edilmiştir demek lazım. Bu muvaffakiyeti iki nokta ayrıca yükseltiyor. Birisi gerek Türkiye’de böyle bir işin ilk defa yapılışı, gerek bu işi başaran genç rejisör Kemal Necati’nin bu ilk müstakil eseri oluşu...”³⁵

³³ Vakıf Gazetesi, 20 Eylül 1933

³⁴ Cumhuriyet Gazetesi, 21 Eylül 1933

³⁵ Akşam Gazetesi, 6 Kasım 1933



SINEMA

Türkçeleştirilen bir film

Ufa şirketi türkçe nushayı çok beğendi

Berlin 28 (Hususi) — Belki bir çoklarınızın aklına bile gelmemiştir amma, Ufanın «Gün doğarken» adındaki filminin İstanbulda İpek film şirketi tarafından türkçeye çevrilmesi, burada büyük bir ehemmiyetle takip edilmiştir. Binaenaleyh netice ehemmiyetle nazarı dikkate alınmıştır.

Ufa şirketinin bu işe çok ehemmiyet vermesinin sebebini bana bir zat şöyle anlatmıştır:

— Biz filimlerimizin hemen yarısını aynı zamanda fransızca olarak çeviriyoruz. Fransızca nüshaların ekserisi Türkiye'ye de satılıyor. Almanca filmleri ise, halkın az kısmı almanca biliyor diye, daha az nisbette satın alıyorlar. Eğer bu filmlere Türkiye'de, türkçe söz ilâve edilirse, bu suretle lisan mahzuru ortadan kalkacaktır. Bir keresine lisan mahzuru ortadan kalkınca, biz, dünyanın her hangi bir filmi ile rekabetten korkmayız. Bizim sanatçılarımızın, Türk sinema seyircilerinin de sevgilerini kazanacaklarına eminiz. Bizim sanatkarlar kuvvetlidir. Hülâsa, lisan mahzuru kalmazsa, rekabetten korkmuyoruz.»

Bu, film şirketlerinin görüşü... İstanbul stadyosunda işliyen Tobis - Klangfilm alıcı makinesini yapan fabrika da buna yakın bir alâka duyuyor.



Gün doğarken filminden bir sahne

müstakil eseri oluşu... Diğer noktada da Kemal Necatinin hiç bir sinemacılık mektebinde okumadığı halde bu işi öyle muvaffakiyetle başardığıdır.

Filhakika Kemal Necati için, hiç bir tiyatro mektebinde okumamıştır diyoruz amma, yine çok talili bir işe alışma devri geçirmiştir: Kendisi bir kaç seneler, büyük rejisör Ertuğrul Muhsin ile beraber çalışmak fırsatına malik olmuştur. Ertuğrul Muhsinin yüksek sanat kudretli bir şahıs de tanınmıştır. Onun yanında gerek sahnede ve gerek film âleminde bir kaç sene muavinlik etmek, şüphesiz ki, her hangi bir meslek mektebine devam etmek derecesinde mühimdir. Genç rejisör Kemal Necatinin bu mu-

vaffakiyetinin bir sırrını da Ertuğrul Muhsinin yanında geçirdiği muavinlik zamanlarında aramak lazımdır.

İşte Berlinde, bu kendi nevinde ilk Türk teebbüsünün bıraktığı intiba... Hatta Kemal Necatinin resimleri bile tedarik edilmiş, bir tane de bana verdiler, bu mektubumla gönderiyorum.

Bu filmin muvaffak olduğu safhaların bir diğeri de, lisanın türkçeye Osman İpekçi bey tarafından çok güzel çevrilmiş oluşudur.

Ufa şirketi bu muvaffakiyetinden dolayı İpek-Film şirketini tebrik ettiği gibi filmin almancasını çeviren büyük rejisör Gustav Ucicky de, genç Türk rejisörü Kemal Necatiyi bilhassa tebrik ediyor.



Rejissor Kemal Necati bey

Bu itibarla, «Gün doğarken» filminin türkçeye çevrilmesi Berlinde büyük bir dikkatle takip edildi. Neticenin gerek halk ve gerek İstanbul matbuatı üzerinde bıraktığı müsbet intiba da burada büyük bir memnuniyet uyandırdı.

Yalnız o kadar değil, alâkadar mahafil kendi emniyet ettikleri adamlardan filmin halk arasında bıraktığı intibalarını öğrendi. Geçende bir vesile ile Ufa şirketine gittiğim zaman beni sevinçle karşıladılar ve:

— İlk türkçeye çevrilmiş büyük bir muvaffakiyetle yapılmıştır, dediler ve şu izahatı verdiler:

— «Gün doğarken» filmine büyük bir muvaffakiyetle yeni bir lisan ilâve edilmiştir demek lazımdır. Bu muvaffakiyeti iki nokta ayrıca yükseltiyor. Birisi gerek Türkiye'de böyle bir işin ilk defa yapılması, gerek bu işi başaran genç rejisör Kemal Necatinin, bu ilk

Resim 3. 4 Gün Doğarken filmi hakkında gazete haberi (Akşam, 6 Kasım 1933)

Filmin dublaj yönetmenliğini yapan Kemal Necati Çakuş, Muhsin Ertuğrul'un *Kaçakçılar* (1929), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Leblebici Horhor Ağa* (1933) filmlerinde yönetmen yardımcılığını görevini üstlenen bir sinemacıdır. Yazıda ayrıca filmin çevirisinin Osman İpekçi tarafından yapıldığı belirtilmektedir.

İpek Film Stüdyosu'nun müdürü Vahit İpekçi kendisiyle yapılan bir röportajda, dublaj çalışmaları hakkında şunları söylemektedir:

*“Herkesin ecnebi filmlerini anlayabilmesi için İpek Film böyle bir işe (dublaj) teşebbüs etti. Ve, muvaffak oldu da. Gün Doğarken isimli kuvvetli bir Alman filmi duble yapılmış hazırdır. Şimdi de Kaspâ'nın dublaj ameliyesiyle meşgulüz.”*³⁶

Vahit İpekçi'nin Kaspâ diyerek bahsettiği dublajı yapılan ikinci film; orijinal adı *King of the Jungle* olan bir Amerikan macera filmidir.³⁷ Film, 26 Ekim 1933'te Aslan Adam adıyla gösterime girmiştir.³⁸ İpek Film, Aslan Adam'dan sonra Gaip Ruhlar Adası (23 Kasım 1933)³⁹, King Kong (14 Aralık 1933)⁴⁰ ve Lüks Vapur Yolcuları (28 Ocak 1934)⁴¹ filmlerinin dublajını yapmıştır. Bu filmlerin ortak özelliği hem Türkçe hem de Fransızca dublajlı versiyonlarının aynı anda gösterilmesidir. Filmlerin Türkçe dublajlı versiyonları, dışarıdan getirilen Fransızca dublajlı versiyonlarından daha fazla izlenmiştir.

Türkçe dublajlı filmlerin seyirciden büyük ilgi görmesi; yeni sesli film stüdyolarının açılmasını sağlamıştır. Sinema işletmecisi Halil Kamil 1934 yılında Türk Film Stüdyosu⁴² ismiyle yeni bir stüdyo inşa ettirmiş, stüdyoya bir dublaj

³⁶ Tacettin CAVİT, “İpek Film’de Bir Saat”, *Holivut Dergisi*, Sayı: 36, 6

³⁷ *Holivut Dergisi*, Sayı: 41, 13

³⁸ *Akşam Gazetesi*, 26 Ekim 1933

³⁹ *Akşam Gazetesi*, 23 Kasım 1933

⁴⁰ *Milliyet Gazetesi*, 11 Aralık 1933

⁴¹ *Cumhuriyet Gazetesi*, 28 Ocak 1934

⁴² *Akşam Gazetesi*, 1 Ağustos 1934

dairesi ekletmiştir. Türk Film Stüdyosu'nun dublajını yaptığı ilk film ise Hint Esrarı isminde bir belgeseldir.⁴³



Resim 3. 5 Hint Esrarı filminin ilanı (*Cumhuriyet*, 3 Ocak 1935)

Richard Halliburton'ın çektiği ve anlatıcı olarak sesiyle Hindistan'ı tanıttığı belgesel türündeki film⁴⁴, 3 Ocak 1935 tarihinde Halil Kamil'in işlettiği Türk sinemasında gösterime girmiştir.⁴⁵ Ancak Hint Esrarı, dramatik konulu bir film olmadığı için seyirciyi hayal kırıklığına uğratmıştır. Dönemin süreli yayınlarından Kurun gazetesinde film ele alınırken dublajı eleştirilmektedir.⁴⁶

Filmin dublajına gösterilen tepkinin nedeni; o zamana kadar Türkçe dublajlı olarak gösterilen filmlerin eş zamanlı Türkçeleştirilmiş konulu filmler olmasına rağmen bu filmin bir belgesel olmasıdır. Yalnızca belgeseldeki anlatıcının sesinin Türkçeleştirilmesinden ibaret olan film, Türkçe diyaloglu, konulu bir film izlemeyi bekleyenleri hayal kırıklığına uğratmıştır. Film ilanlarındaki Türkçe sözlü ibaresinin artık Türkçeleştirilmiş konulu filmleri hatırlatması, İpek Film'in o zamana kadar yaptığı dublaj çalışmalarının benimsendiğini göstermektedir.

⁴³ A.g.h.

⁴⁴ http://www.imdb.com/title/tt0024178/?ref_=nm_knf_t1 (Erişim: 26.7.2016)

⁴⁵ Cumhuriyet Gazetesi, 3 Ocak 1935

⁴⁶ Kurun Gazetesi, 6 Ocak 1935

3.4 Dublajın İlk Döneminde Çalışma Yöntemleri ve Dublaj Sanatçıları



Resim 3. 6 İpek Film Stüdyosu (Fotoğraf: Faik Şenol)

İpek Film Stüdyosu, dublajın ilk döneminde dublaj çalışanları için okul görevi görmüştür. Konuşmacılar, yönetmenler, çevirmenler ve teknik elemanlar; dublajın nasıl yapıldığını bu stüdyoda deneyerek öğrenmişlerdir. Bu yüzden dublaj yönetmenleri bu ilk dönemde devamlı olarak çalışmamış, dublaj yönetmenliği stüdyodaki bu işi yapabileceği düşünülen insanlara çeşitli filmlerde devredilmiştir. Örneğin ilk Türkçeleştirilen filmin dublaj yönetmeni, o sıralarda Muhsin Ertuğrul'un yönetmen yardımcılığını da yapan Necati Çakuş'tur. Her ne kadar dublajını yaptığı filmin başarısı nedeniyle Alman yapımcılar tarafından tebrik edildiği yönünde gazete haberi yayınlansa da sonraki filmlerde Çakuş'un ismine rastlanmamaktadır. İpekçi Kardeşler'den Osman İpekçi'nin ise ismi bazı filmlerde sesi alan kişi, bazılarındaysa yönetmen olarak geçmektedir. Bu durumun diğer nedeni de dublajın başladığı

1930'lu yıllarda Türkiye'de sinema alanında faaliyet gösteren tek yerin bu stüdyo olmasıdır. Dolayısıyla stüdyoda dublaj yapan çalışanların bir kısmı aynı zamanda sinema filmlerinde de görev almaktadır. Bu yüzden dublaj yönetmenliği, ilk yıllarda dönüşümlü yapılan bir iş olarak görülmüştür. Örneğin stüdyonun ilk dublaj yönetmeni Necati Çakuş, yönetmen Muhsin Ertuğrul'un yardımcısıdır, stüdyoda çevirmenlik ve dublaj yönetmenliği görevini üstelenen şair Nazım Hikmet ise senaristlik ve yönetmen yardımcılığı yapmıştır. Dublajdaki konuşmacılar için de aynı durum geçerlidir. Büyük bir kısmı Şehir Tiyatrosu oyuncularından oluşan konuşmacılar, aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde oynamıştır. Kısaca stüdyodaki bu içiçe geçmiş çalışma şekli, sinema filmi çalışanlarıyla dublaj çalışanlarının iki alanda da bulunup etkileşimde kalmalarını sağlamıştır. Örneğin sinemaya *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filminde oyunculuk yaparak adım atan Ferdi Tayfur, daha sonra dublajı yapılan ilk filmlerde konuşmacı olarak çalışmaya başlamıştır. Tayfur'un hangi filmle dublaja girdiği bilinmemektedir. Ancak kardeşi Adalet Cimcoz, Ferdi Tayfur'un dublajı yapılan üçüncü film *Gaip Ruhlar Adası*'nda eşi Melek Tayfur⁴⁷'la birlikte konuştuğunu söylemektedir. Bu film aynı zamanda Adalet Cimcoz'un sinemada izlediği ilk Türkçe sözlü filmidir. Cimcoz, ilk izlediği Türkçeleştirilmiş film hakkında düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır:

“Benim ilk dinlediğim Türkçe sözlü film; ‘Doktor Moro’nun Adası’ydı. (Gaip Ruhlar Adası) Melek (Melek Tayfur) konuşuyordu baş kadın oyuncuyu. Melek kendini dinlemek, eleştirmek için eski İpek Sineması’na beni de sürüklemişti. Yabancı kişilerin dilimizi konuşması gülünç gelmişti bana. ‘Biz insan değil miyiz?’ diye bağırın bir tuhaf, bizlere hiç benzemeyen insanlar! O güne dek bu işle hiç ilgilenmemiş, stüdyonun kapısından bile girmemiştim. İktisadi Devlet Kuruluşlarından birinde çalışıyor, iyi de para kazanıyordum. Ferdi’yle karısı evde durmadan dublajdan söz ederlerdi. O günlerde Ferdi

⁴⁷ İsmi ilk dublaj çalışmalarında Ferdi Tayfur'la birlikte geçen, eşi Melek Tayfur, opera bestecisi Muhlis Sabahattin Ezgi'nin kızıdır. Bir süre Ezgi soy ismini kullanan, Ferdi Tayfur'la evlendikten sonra Tayfur soy ismine geçen, çok genç bir yaşta veremden ötürü kaybettiği hayatının son zamanlarında da Kobra'yı soy isim olarak seçen Melek, sinemaya Ferdi Tayfur'la birlikte oynadığı *Cici Berber* (1933) filmiyle girmiştir. Kısa bir süre evli kaldığı eşi Ferdi Tayfur ile *Leblebici Horhor Ağa* (1933) filminde de oynayan Melek'in, bulunduğu son film babasının da müziğini bestelediği *Milyon Avcıları*'dır. (1934)

dublaj yöneticisi değildi daha, konuşuyordu yalnızca. Bütün gün bir yabancı şirkette çalışır, akşamları giderdi bu işe.”⁴⁸



Resim 3. 7 Adalet Cimcoz'un bir fotoğrafı (YKY, Adalet Cimcoz Fotoğraf Arşivi)

Eğitim hayatı için gittiği Almanya'dan 1931 yılında dönen Adalet Cimcoz, film gösterime girdiğinde Toprak Mahsulleri Ofisi'nde mütercim tercüman olarak çalışmaktadır. Kendisi, Perde Sahne dergisine verdiği bir mülakatta dublaja girmeden önce İstanbul'daki hayatını şu şekilde özetlemektedir:

“... Anavatana ulaşınca da bir Alman şirketine mütercim tercüman olarak girdim. Tuhaf değil mi, filme, filmciliğe karşı zerrece alakam yoktu. Yoktu amma her genç kız gibi sayısız artist kartları biriktiriyordum. Bu sıralarda kardeşim Ferdi Tayfur (Laurel Hardi ile Arşak Palabıyıkyan'ın vaftiz babası) da İstanbul'a dönmüştü. Bir takım filmlerde roller alıyordu. Ben kendi sahamda çalışıyor, kardeşimin bu cephesi hiç, amma hiç, sarmıyordu...”⁴⁹

⁴⁸ Adalet CİMCOZ, “Sözlendirme Anıları”, Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 19, 40

⁴⁹ İbrahim HOYİ, “İstanbul'un Dublaj Kraliçesi Adalet Cimcoz”, Perde Sahne Dergisi, Sayı 8, 8



Resim 3. 8 Ferdi Tayfur eşi Melek'le

Ağabeyi Ferdi Tayfur'un ilk dublaj çalışmalarına katıldığı sıralarda bu işle hiç ilgilenmediğini belirten Cimcoz, dublaja tamamen bir tesadüf sonucunda başlamıştır. Türkçeleştirilen dördüncü film olan *King Kong*'un dublajında Ferdi Tayfur'a, eşi Melek Tayfur eşlik etmektedir. Ancak Melek'in rahatsızlanıp stüdyoya gelememesiyle dublaj yapabilecek bir kadın sesine ihtiyaç duyulmuş, kardeşi Ferdi Tayfur'un önerisiyle Adalet Cimcoz çağrılmıştır. Ancak işin ilginç tarafı Adalet Cimcoz da o sıralar soğuk algınlığından ötürü hastalanmış, o zamana kadar hiç görmediği stüdyoya boğazı sarılı bir şekilde girmiştir:

"...Beni bu halde gören Osman Bey (Osman İpekçi), ümidi kesiyor. 'Eyvah yandık!' diyor, amma belli etmiyor. Elimden tutarak dublaj mikrofonunun önüne götürüyor. Elime bir gazete tutuşturarak: 'Sen şuradan bir parça oku bakalım!..' diyor ve gidip kendi ses ayarlama hücrelerine giriyor. Girmesiyle de beni müthiş bir heyecan kaplıyor. Her tarafım sapır sapır titriyor; lakin irademi topluyor ve elimden geldiği kadar tabii olmaya çalışarak,

okuyorum... Bugün gibi aklımda... Birden arkamdan Osman Bey'in sesini duyuyorum. Pencereciğini açmış: 'Harikulade, başlıyoruz!..' diyor. ”⁵⁰

Cimcoz, yıllar sonra başka bir dergideki yazısında, filmin seslerini Osman İpekçi'nin aldığını ve dublaj yönetmenliğini de onun yaptığını ancak Ferdi Tayfur'un, sahne başlamadan önce kendisine yardımcı olmak için yapması gereken işi kısaca anlattığını söylemektedir:

“... Sanki bu işin ustasıymışım gibi, Ferdi kısaca: 'Verdiğimiz sözleri ezberleyeceksin, perdede kız konuşmağa başlayınca, o söylüyormuş gibi söyleyeceksin; dikkat et kız konuşmağa başlayınca başla, bitirince de bitir, sakın taşmasın konuşma!' Çok kolaymış gibi gelir ama oldukça güç bir iştir bu: perdedeki oyuncu gibi gülecek, onun gibi ağlıyacak, onun 'tonunu' vereceksiniz konuşmanıza.

'Etraf ne kadar sessiz ve güzel... bir çıt bile çıkmıyor!' İşte dublaja başlarken bana verilen ilk sözler! Oysa perdede etraf ne sessiz, ne de rahat... Koskocaman bir goril, benim konuşacağım gencecik kızı kaçırmak üzere! Durmadan perdede geçen film parçasına dalmıştım; söyleyeceklerimi unutmuşum tabii.

'Konuşsana, ne duruyorsun?' diye çıkıştı Ferdi. Böylece, o akşam King Kong filmiyle başladım bu işe ve iki kardeş rekor kırdık: 33 parça konuşmuştuk... ”⁵¹

Perde Sahne dergisine göre; filmi izlediğinde sesini ilk kez duyan Adalet Cimcoz: *'Bu ses benim değil!'* diyerek bunun kendi sesi olduğuna inanmamıştır. Ancak bu ilk tecrübeden sonra Cimcoz, sesini daha sonraki filmlerde geliştirmiş ve dublaj tarihinin önemli konuşmacılarından biri olmuştur.⁵²

Dublajın ilk döneminde sinema, edebiyat, tiyatro gibi çeşitli meslek alanlarından gelerek İpek Film Stüdyosu'nda buluşan aydınların, işlerini özenle yaparken en çok dikkat ettikleri hususlardan biri de çeviridir. Nazım Hikmet başta olmak üzere İhsan İpekçi, Ferdi Tayfur gibi isimler tarafından yapılan diyalog çevirilerinde doğru bir Türkçe'nin kullanılmasına dikkat edilmiş, cümle, hece ve dudak eşleşmesine uygun olarak çevrilmiştir. Dublaj, ilk yıllarında seyirciler

⁵⁰ Bkz. (49), HOYİ, 8

⁵¹ Bkz. (48), CİMCOZ, 40

⁵² Bkz. (49), HOYİ, 8

tarafından büyük bir ilgiyle karşılanan yeni bir teknik olduğu için bu konular süreli yayınlarda da tartışılmıştır. Cumhuriyet Gazetesi'nde çıkan “Sinemanın En Güç İş: Dublaj” başlıklı bir yazıda dublaj çevirisi ve dublajı yapan konuşmacının oyununun nasıl olması gerektiği üzerinde durulmaktadır:

*“...Doublage’ı (dublaj) tarif için söylenecek en kısa cümle şudur: Herhangi bir lisanda yapılmış olan sözlü bir filmi diğer bir filme çevirmek...
...Herkes bilir ki sözlü film biri resim, diğeri söz hayallerini havi (kapsayan) iki kordelanın aynı zamanda beyaz perde üzerine aksettirilmesiyle elde olunmaktadır. Resim hayallerinin kenarına eklenmiş olan söz hayallerini ihtiva eden (içeren) kısmı oradan sökülüp atacak olursak film sessiz olarak kalır. Bunun yerine yeni bir söz hayallerini muhtevi kordela koyacak olursak film bu sefer o yeni kısmın içinde mevcut mükalemelerle konuşmağa başlar, bize oradaki musikiyi ve gürültüleri verir. Yalnız burada dikkat edilmesi icap eden en mühim mesele yeni konan kısımda asıl filmin yapıldığı dildeki muhaverelerin ruhu kaybedilmemekle beraber o mükamelelerde telaffuz edilecek kelimelerin aktörlerin ağız hareketlerine uydurulmasıdır...
...her kelimenin her cümlelerin filmin orijinalindeki aktörlerin ağızından çıkan hecelere uygun ve mutabık olması, şiddet ve yavaşlık itibarile de o sözlere benzemesi, duraklarda durulması, tereddütlü yerlerde aynı hareketin tekrar edilmesi lazım gelir.”⁵³*

Burada bahsedilen ağız oturtma meselesi, dublaj çevirisinde en çok üzerinde durulan hece ve dudak eşleşmesidir. Yabancı dildeki bir metin, filmin gösterileceği dile çevrilirken orijinal metinde geçen cümledeki hece sayısı, çevrilen metindeki hece sayısı eşit olmak zorundadır. Oyuncunun dudak hareketiyle konuşmacının kurduğu cümledeki hece sayısı arasındaki bu eşitlik dublajda hece eşleşmesini sağlamaktadır. Oyuncunun filmde söylediği kelimenin son hecesinin sesli (açık) ya da sessiz (kapalı) bir harfle bitmesi kelimeyi açık ya da kapalı yapmaktadır. Dublaj metninde bu kelimenin çevirisi orijinal metindeki durumuna göre açık ya da kapalı olmak zorundadır. Yazıda bu husus şöyle örneklendirilmektedir:

“...Mesela Fransızca ‘Papa’ diyen bir aktörün yerine Türkçe, doublage’da pekala ‘Baba’ dedirtebiliriz. Fakat ‘Maman’ diyen bir aktörün yerine ‘Anne’ dedirtemeyiz. Oraya vaziyete göre aynı heceye uyan başka bir kelime koymak

⁵³ A.H., “Sinemanın En Güç İş: Dublaj”, Cumhuriyet Gazetesi, 16 Haziran 1934

*zaruri olur. Aksi takdirde seyirciler dudak hareketleriyle işittiği kelimeler arasında bir münasebet göremeyince tabii sinirlenir, kızar, hiddetlenir...*⁵⁴

‘Papa’ kelimesinin yerine ‘baba’ kelimesinin kullanılabilmesinin nedeni ba-ba kelimesinin de tıpkı pa-pa kelimesi gibi sesli harfle biten iki heceli bir kelime olmasıdır. Ancak ‘anne’ kelimesi her ne kadar iki heceli olan ‘maman’ kelimesiyle hece sayısı bakımından uyumlu olsa da sesli harfle bittiği için dudak eşlemesine uymamaktadır. Adalet Cimcoz, Nazım Hikmet’in çevirmenlik ve yönetmenlik sıralarda hece eşleşmesine çok dikkat ettiğini söylemektedir:

*“...Nazım Hikmet’in çalışmasını başka hiçbir yöneticide görmedim. Yöneticinin elinde Türkçeye çevrilmiş ‘diyalog listesi’ vardır ama pek işe yaramaz bu çeviriler; çevirileri yapanlar filmi görmedikleri için, çeviriler çoğu kez yanlıştır, ters anlamlar çıkabilir ortaya. Nazım Hikmet, yabancı dil bilirdi; perdede konuşulana dinler, önündeki boş kağıda heceleri ayırır, ona göre verirdi Türkçe sözleri, böylece de artık ve eksik hece olmazdı.”*⁵⁵

Yazıda incelenen diğer husus; dublaj sanatçısının sesini, oyuncunun oyununa uygun bir hale getirmesi şeklinde özetlenebilen oyun eşleşmesidir:

“...Türk aktörünün söze Alman aktör ile birlikte başlaması ve onunla beraber bitirmesi, onun nefes aldığı yerlerde nefes alması, onun içini çektiği yerlerde içini çekmesi, ahenk itibarile de aynı tesiri husule getirmesi icap eder. Bunun için doublage yapacak aktörlerin, hem filmin mevzuunun icap ettirdiği haleti ruhiye ile dolu olmaları hem de kordelanın orijinalindeki aktörlerin şahsiyetlerine temessül etmeleri lazım gelir ki çok güç ve müşkülâtli bir iş olduğu şüphesizdir.

*Bazıları iktisadi maksadile doublage’ı aktör olmayanlara yaptırmak gayesini takip ederler. Fakat bu hal beş on para masraftan kaçınılırken bütün bütün filmin berbat olmasına sebebiyet verebilir. Diğer taraftan sesleri ve seslerinin ahengi öteden beri halkın malumu olan aktörleri de sık sık kullanmak tehlikelidir. Nitekim geçen sene Türkçeye çevrilen birkaç filmde tanınmış Alman san’atkarlarının hayalini seyrederken Şehir tiyatrosunun muayyen aktörlerinin sesini duymak hiç de hoş gelmiyor, filmin zevkini kaçırıyordu...”*⁵⁶

⁵⁴ Bkz. (53), A.H

⁵⁵ Bkz. (48), CİMCOZ, 41

⁵⁶ Bkz. (53), A.H.

Yazarın yakındığı Şehir Tiyatrosu oyuncularının bilinen seslerinin yabancı film oyuncularının dudaklarında inandırıcı durmaması meselesi de Nazım Hikmet'in dublaj yönetmenliği yaptığı dönemde çözülmeye çalışılmıştır. Adalet Cimcoz, Nazım Hikmet'in sorunu çözmek için stüdyonun kapılarını ilk kez dışarıdaki insanlara da açtığını söylemektedir:

“(Nazım Hikmet) Şehir tiyatrosu sanatçılarının konuşmasını pek beğenmezdi, onun zamanında tiyatroyla ilişkisi olmayanlar da birer ikişer mikrofonun önüne geçmişlerdi...”⁵⁷

Nazım Hikmet'in İpek Film Stüdyosu'nda çalıştığı döneme tanıklık eden yazar Memet Fuat⁵⁸, Hikmet'in burada sadece dublaj değil, altyazı çevirmenliği de yaptığını söylemekte, o günleri ve İpek Film Stüdyosu'nu şu şekilde anlatmaktadır:

“...Nişantaşı günlerimin boş saatleri sinemalardan çok İpek Film Stüdyosu'nda geçti. Okuldan gelince elimi yüzümü yıkar, üstümü başımı değiştirir, ayaküstü bir şeyler atıştırır, 'Anne ben Nazım'a gidiyorum,' derdim 'Dersin yok mu?' diye sorardı. 'Yok...' 'Sakin kendin bir yerlere dalma, Osman Bey'i bul, o ne derse onu yap,' derdi. Osman İpekçi, stüdyonun müdürüydü. Az konuşan, telaş etmeyen, güven veren, iyi bir insandı. Doğru gidip onu bulurdum. Seslendirme odasına herkes öyle istediği gibi giremezdi. Dışarıdan düğmeye basınca içeride ışık yanıyor, içerdekiler uygun bir anda kapıyı açıyorlardı. İçeri girince de çıt çıkarmak yok. Osman Bey yüzüme şöyle bir bakar, sağlık durumumu sorardı. Anlardım hemen. İçeride burun silmek, öksürmek, tıksırmak yasak. Nezle olduğum zamanlar hiç uğramazdım...”⁵⁹

Stüdyoda Necati Çakuş, Osman İpekçi, İ. Galip Arcan, Nazım Hikmet, Mahmut Moralı⁶⁰ tarafından yapılan dublaj yönetmenliği Ferdi Tayfur'a⁶¹ geçince

⁵⁷ Bkz. (48), CİMCOZ, 41

⁵⁸ Memet Fuat, Nazım Hikmet'in 1930'lu yıllarda evlendiği Piraye Hanım'ın oğludur. Bu yüzden Fuat'ın çocukluğunda üvey babası Nazım Hikmet'in önemli bir yeri vardır.

⁵⁹ Memet FUAT, **Gölgede Kalan Yıllar**, 230

⁶⁰ Bkz. (24), ŞENER, 36

⁶¹ Bkz. (48), CİMCOZ, 41

dublajdaki ilk yerlileştirme çalışmaları da başlamıştır.⁶² Tayfur'un yerlileştirdiği ilk film serisi Lorel-Hardi, 1936 yılından itibaren gösterilmiştir.



⁶² Yaptığım araştırmada; ismi geçen dublaj yönetmenlerinin hangi filmlerin dublajını yönettiğiyle ilgili bir bilgiye ulaşamadım. Sadece Ferdi Tayfur'un ismi, yaptığı yerlileştirme çalışmalarıyla çok ünlü olduğu için, film ilanlarında geçmektedir.

3.5 Dublaj Tarihinde Ferdi Tayfur

1930'lu yıllardan itibaren Türkiye'de de seyirciyle buluŖan Lorel Hardi filmleri, birbirinden farklı özellikler gösteren iki yakın arkadaŖın baŖından geçen gülünç olayların anlatıldığı komedi filmi serisidir.



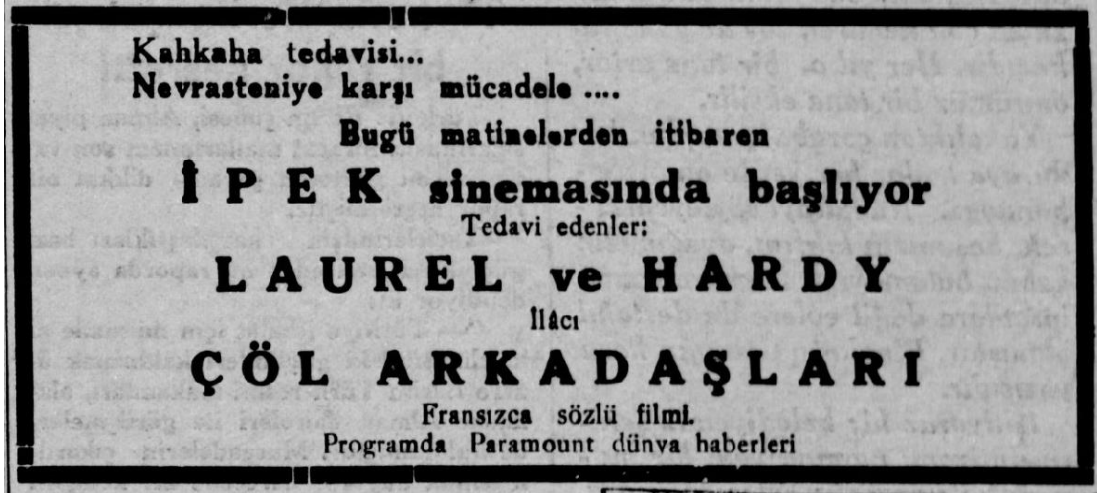
Resim 3. 9 Hardi, Ferdi Tayfur ve Lorel (Foto Magazin, Sene: 1, Sayı 2, 1 Haziran 1938)

Bu seride gülme unsuru; iki karakterin zıt özelliklerinin temelde ciddi gibi gözükken durumları, sıradışı ve karikatürize edilmiş bir şekle dönüştürmesiyle ortaya çıkmaktadır. Seyirciye zıtlıkları en başta zayıflık-şişmanlık, uzunluk-kısalık olarak gösterilen karakterler, ilişkilerindeki davranışlarıyla birbirlerinden zekilik-aptallık, kurnazlık-safılık, incelik-kabalık olarak da ayrılırlar. Zayıf ve kısa Lorel, her ne kadar safılık ve çocuksuluğu temsil etse de olayların gidişatı onu uyanık geçinen kaba Hardi'den daha avantajlı bir konuma getirebilmektedir. Hardi genelde ikilinin lideri gibi gözükmemektedir ancak zincirleme bir reaksiyonla devam eden komik olaylar karşısında ikisi de çaresiz kalmaktadır. Karakterlerin başlarına ne gelirse gelsin sonunda mutlaka dostluğun kazandığı bu komedilerde Lorel'i Stan Laurel, Hardi'yi Oliver Hardy canlandırmıştır.

Dönemin gazetelerindeki film ilanlarına bakıldığında bu filmlerin de tıpkı pek çok sesli film gibi ilk olarak Fransızca dublajlı kopyalarının sipariş edilip gösterildiği görülmektedir.⁶³ Fransızca olarak gösterilen *Lorel Hardi Çöl Arkadaşları* filmi bir gazete ilanında: “*Kahkaha tedavisi... Nevrasteniye*⁶⁴ karşı mücadele...” şeklinde duyurulmaktadır.

⁶³ Milliyet Gazetesi, 28 Şubat 1935

⁶⁴ Nevrasteni TDK'nın Büyük Sözlüğünde şu şekilde tanımlanmaktadır: Baş ağrıları, sindirim güçlükleri vb. fiziksel rahatsızlıklar ve ruhsal görevlerde gevşeme ve bitkinlik biçiminde görülen, sinirsel güçlerin zayıflamasından doğan nevroz, sinir argınlığı. (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57dbb96f639d09.94673133 Erişim: 16 Eylül 2016)



Resim 3. 10 Lorel Hardi Çöl Arkadaşları filminin ilanı (*Milliyet*, 28 Şubat 1935)

Ferdi Tayfur'un Türkiye'de ilk dublaj yapılan filmlerle başlayan kariyerinin dönüm noktasının Lorel Hardi filmleri olduğu söylenebilir. Tayfur, bu filmlere yaptığı dublajlarla hem filmlerin daha geniş bir kitleye yayılmasını sağlamış hem de filmlere kattığı ruhla dublajdaki ilk yerlileştirme örneklerini vermiştir.

Memet Fuat, *Gölgede Kalan Yıllar* kitabında Lorel Hardi filmlerinin dublajının İpek Film Stüdyosu'nda nasıl başladığını, Ferdi Tayfur'un bu işe nasıl dahil olduğunu anlatmaktadır:

*"...Laurel ile Hardy'yi ilk Türkçeleştirmeye başladıklarında bakmışlar çok yavan bir şey çıkıyor ortaya.
Nazım seslendirme yönetmeni...
'Tutmaz bu film,' demiş, 'bizim halkımız sevmez böyle komiklikleri...'
Şöyle mi yapsak böyle mi yapsak derken, taklit konusu, Amerikalıların Türkçesi gelmiş gündeme. Bu yoldan kendi yaşamımızla bir yakınlık kurabiliriz diye düşünmüşler. Ferdi Tayfur tiplerden birini öyle konuşmaya başlamış...
'Aman çok güzel!..'
Güzel de, karşısında aynı anlayışla kim konuşacak?..
Hepsi denemişler... Kimse yapamıyor... Nazım bile denemiş...
Bu arada Ferdi Tayfur onlara yardımcı olmak için, karşındakinin nasıl konuşması gerektiğini bulmaya çalışıyor, bir kendinin bir onun sözlerini söylüyormuş...
Böylece iki tipi de herkesten iyi konuştuğu ortaya çıkmış. Haydi bir sorun daha:
'Hangisini konuşsa acaba?'*

*Sonunda,
'Üzülmeysin ben ikisini de konuşurum,' demiş Ferdi Tayfur...''⁶⁵*

Ferdi Tayfur ise bir röportajında Şehir Tiyatroları oyuncusu Necdet Mahfi Ayral'a Lorel-Hardi filmlerinde Lorel'i konuşmasını teklif ettiğini ancak onun bu işe yanaşmamasıyla iki karakteri konuşma işinin de kendine kaldığını söylemektedir.⁶⁶

"Sesimi biraz incelterek Lorel'i ve biraz kalınlaştırarak da Hardi'yi konuşuyorum" diyen Tayfur⁶⁷, filmdeki karakterlerle özdeşleşmiş olan bozuk Türkçeli konuşma şeklini bulma hikâyesini şu şekilde anlatmaktadır:

"Memleketimize ilk olarak 'Laurel-Hardy Hindistan'da'nın Fransızca kopyası gelmişti. Fransızca dublaj yapılırken bir Amerikalının konuşması taklit edilmişti. Ben de aynı yolu tuttum. Başladım tetkiklere. Bir gün stüdyoda çalışırken oraya gelmiş olan Robert College'in bir hocasıyla tanıştım. Amerikalının ilk cümlesi: 'Nasılsınız mı?' oldu. Fırsatı kaçırmıyım? Adamın konuşmasının altına hemen bir kopya kâğıdı koydum. İşte böylelikle iki ahbap çavuş memleketimizdeki şahsiyetlerine kavuştular."⁶⁸

⁶⁵ Bkz. (59), FUAT, 233-234

⁶⁶ Orhan TAHSİN, "Ferdi Tayfur'un Jübilesi Yapılıyor", Akşam Gazetesi, 27 Nisan 1956

⁶⁷ D.M., "Lorel –Hardi Türkçe Konuşuyor", Fotomagazin Sayı: 2, 22

⁶⁸ Melim BAŞAR, "Ferdi Tayfur ve Sevgilileri", Ulus Gazetesi, 15 Ekim 1950



Resim 3. 11 Lorel-Hardi Hindistan'da filminin gazete ilanı (*Akşam*, 2 Ekim 1936)

Lorel Hardi Hindistan'da gösterime girmeden önce film hakkında çıkan bir ilanda bu dil meselesi üzerinde durulmaktadır. İlanda film: “*Tatlı bir İngiliz şivesile fakat sizi kahkahadan katıltacak kadar Türkçe konuşuyorlar*” cümlesiyle tanıtılmaktadır.⁶⁹

Ferdi Tayfur'un anlattığına göre bir Amerikalı, bir gün Lorel-Hardi dublajı yapılırken stüdyoya gelmiş, Tayfur'un iki kişiyi konuştuğunu görünce gülmeye başlayıp: “*Ah Müsü (Mösyö) Ferdi, bir Amerikalı ancak böyle Türkçe konuşabilir!*” demiştir.⁷⁰

⁶⁹ Akşam Gazetesi, 2 Ekim 1936

⁷⁰ Akşam Gazetesi, 27 Nisan 1956

Amerikalıları bile kullandığı dil sayesinde güldürmeyi başaran Türkçe Lorel Hardi filmlerinin ilki *Lorel Hardi Hindistan'da*, 9 Ekim 1936'da “10 seneden beri görülen komedilerin en güzeli” tanıtımıyla İpek sinemasında gösterime girmiştir.⁷¹

Lorel-Hardi serisinin ikinci filmi *Lorel-Hardi Kan Kardeşleri* 28 Kasım 1936 tarihinde İpek sinemasında gösterime girerken, Kadıköy Süreyya sineması aynı tarihte *Lorel Hardi Hindistan'da* filminini göstermeye başlamıştır.⁷²

Lorel-Hardi filmlerinin birinde kız çocuğu sesi için Osman İpekçi'nin kızı İnci İpekçi'nin sesi kullanılmıştır. O dönem 7-8 yaşlarında olan İnci İpekçi dublajla ilgili anısını şu şekilde anlatmaktadır:

“...Bir Lorel-Hardi filminde küçük bir kız çocuğu rolü varmış. Bunu kim seslendirecek demişler. Babamın aklına ben gelmişim. Babam kulübe gibi bir yerde duruyordu, kulaklıkları takmış. Nazım Hikmet de ortalarda dolaşiyor. Bilirsiniz herhalde, o dönemde İpek Film'in bir çok senaryosu onun kaleminden çıkmıştır... Önce Morgen⁷³ (İpekçilerin stüdyo için Almanya'dan getirdikleri ses teknisyeni) sonra Nazım bana rolümü okuttu. Sonra büyük bir odaya geçtik. Karşımızda perde vardı. Film burada oynamaya başladı. Ağız hareketlerine dikkat et dediler. Önümüzde de mikrofon duruyordu. Ben, epey azar işiterek kör topal bir iş becerdim nihayet. Babam 1 lira da ücret verdi bana. Dünyalar benim olmuştu.”⁷⁴

1938 yılına kadar altı Lorel Hardi filmi Türkçeleştirilmiş ve gösterime girmiştir. İlk beşi İpek sinemasında, sonuncusu Saray sinemasında gösterime giren bu filmler şunlardır: *Lorel Hardi Hindistan'da* (9 Ekim 1936), *Lorel-Hardi Kan Kardeşleri* (28 Kasım 1936), *Lorel-Hardi Çocuk Hırsızları* (8 Ocak 1937), *Lorel-*

⁷¹ Cumhuriyet Gazetesi, 9 Ekim 1936

⁷² Cumhuriyet Gazetesi, 28 Kasım 1936

⁷³ Gökhan Akçura'nın “Aile Boyu Sinema” kitabında İnci İpekçi'nin İpek Film Stüdyosu ile ilgili anlattığı anılardan biri İpek Film'deki ilk dublaj çalışmaları, diğeri Lorel-Hardi filmlerinin dublajı hakkındadır. 1932 yılında 6 aylığına Almanya'dan Türkiye'ye getirilen ses teknisyeni Morgen'in 1936 yahut 1937 yılındaki dublajda isminin geçmesi bu iki anı arasındaki karışıklığa bağlanabilir.

⁷⁴ BKZ. (26), AKÇURA, 64

Hardi Serseriler Kralı (7 Mayıs 1937), *Lorel-Hardi ve İkizleri* (1 Ekim 1937), *Lorel ve Hardi Periler Diyarında* (31 Aralık 1937).⁷⁵

Lorel Hardi serisinin halk tarafından çok tutulmasının tek sebebi Ferdi Tayfur'un kendine has konuşma şekli değil, aynı zamanda filmdeki diyaloglara Türkiye'yle ilgili özellikler eklemesidir. Diyalog metnini, ruhsuz bir çeviriden kurtaran bu yöntem, bir Amerikan filmine Türkçe'ye ve Türkiye'ye özgü espriler kazandırmıştır. Tayfur bir röportajında uyarılama sırasında neden metne bu esprileri eklediğini açıklamaktadır:

“Evvvela kelime kelime ‘motamo’ tercüme etmek istedimse de sonra kendi bulduğum esprileri onların ağız hareketlerine ve jestlerine uydurmak çok daha iyi oldu.

Mesela bir filmlerinde Galata kulesinin gölgesini satın alırlar, bir diğerinde Hardi bir işle meşgul olurken ‘Anam olasin Ömer’ şarkısını mırıldanır, Lorel de ‘Bayan Safiye’ye rekabet mi edeceksin?’ diye sorar.

Daha bir çok bu kabil yerli uydurmalarımız var tabi... ”⁷⁶

⁷⁵ 1950’li yıllara kadar 27 Lorel Hardi filmi Türkçeleştirilmiş ve gösterilmiştir.

⁷⁶ Bkz. (67), D.M., 22



Resim 3. 12 Ferdi Tayfur, Lorel Hardi filmlerinin dublajını yaparken (*Perde ve Sahne* dergisi, Sayı: 4, Temmuz 1941)

Tayfur, filmlerdeki bu uyarlamayı nasıl yaptığını ise şöyle açıklamaktadır:

“Ben Lorel-Hardi filmlerinin ilk günü sinemanın ikinci mevki koltuğuna oturur, halkın nelerden hoşlandığını araştırırım. Bizim halk ‘Galata köprüsünün gölgesi gibi adam’ diye bir nükte yapsan güler. Yerli nükteye bayılıyor sözün kısası.”⁷⁷

Alıntıda geçen bu gözlem yeteneğini besleyen en önemli unsurlar şüphesiz Ferdi Tayfur’un serüven dolu hayatında başından geçenler ve bu olaylar sırasında tanıdığı insanlardır.

⁷⁷ Bkz. (66), TAHSİN

1904 yılında Çanakkale’de doğan, asker babasının tayini sebebiyle daha sonra ailesiyle birlikte Kocamustafapaşa’ya taşınan Ferdi Tayfur’un, çocukluğunun büyük bir kısmı İstanbul’da geçmiştir. Kardeşi Adalet Cimcoz, Ferdi Tayfur’un bu işe olan ilgisinin çocukluğunda başladığını söylemektedir:

*“Ramazan gecelerinde kolları sıvar, Karagöz perdesini kurarlar (Ağabeyi Hayri ile birlikte), ya da perdede renkli resimler gösterirlerdi. Seslendirme işi Ferdi’nindi. Resimlerdeki tavukları, horozları konuşturur, herkesi kırıp geçirirdi gülmekten.”*⁷⁸

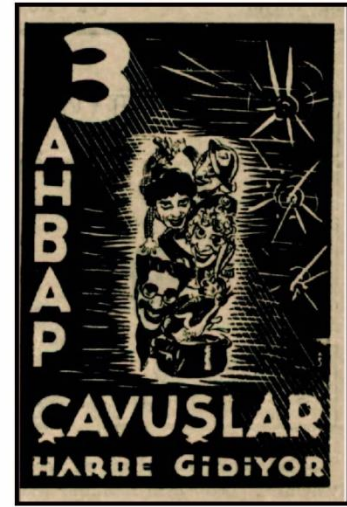
Tayfur’un yarattığı ünlü dublaj tiplmelerinin pek çoğu, onun çocukluğunun geçtiği Kocamustafapaşa, Samatya ve Fatih⁷⁹ insanlarından izler taşımaktadır. Bu tiplmelerin en ünlüsü Üç Ahabab Çavuşlar’dır. Orijinal ismi *Marx Brothers* olan *Üç Ahabab Çavuşlar*’ın ilk filmi 1938 yılının Şubat ayında gösterime girmiştir. Seri; Julius, Arthur, Leonard Marx Kardeşler’in 1905 yılından itibaren Amerika’da yaptıkları sahne gösterilerinin sinema uyarlamasıdır. Amerika’da sahne isimleri Groucho, Harpo ve Chico’yla tanınan Marx Kardeşler, Ferdi Tayfur tarafından yerleştirildikten sonra sırasıyla; Arşak Palabıyıkyan, Kıvırcık ve Torik’e dönüşmüştür. Tayfur, New York’lu bir Musevi aileden gelen Marx Kardeşler’i, Türkiye’de yaşayan Musevi vatandaşlar olarak ele almış, karakterlerin konuşmalarını buna göre belirlemiştir. Üç Ahabab Çavuşlar’ın en çok öne çıkan karakteri Arşak Palabıyıkyan’dır.

⁷⁸ Adalet CİMCOZ, “**Son Yazısı: Ferdi Tayfur’un Çocukluğu**”, Yeni Sinema, Sayı 30, 16

⁷⁹ İstanbul’un en eski yerleşim yerlerinden olan bu semtlerde yıllardır farklı kimlikten insanlar birlikte yaşamaktadır.



Akşam, 9 Mart 1940



Akşam, 21 Nisan 1939



Akşam, 10 Ekim 1937



Cumhuriyet, 7 Aralık 1939



Cumhuriyet, 25 Ekim 1950



Akşam, 26 Mart 1942

Resim 3. 13 Ferdi Tayfur'un dublaj yaptığı bazı filmlerin ilanları



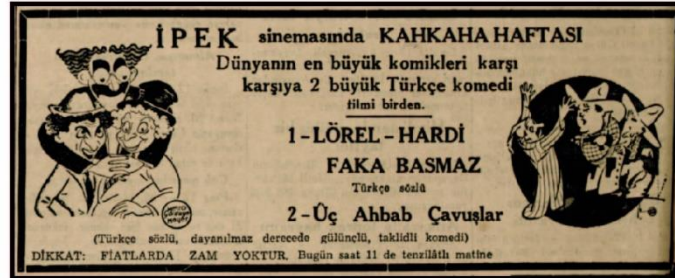
Akşam, 27 Kasım 1940



Akşam, 7 Mart 1951



Son Posta, 10 Ekim 1942



Cumhuriyet, 13 Mart 1938



Tan, 3 Mart 1938

Resim 3. 14 Ferdî Tayfur'un dublaj yaptığı bazı filmlerin ilanları

Ferdi Tayfur bir röportajında o ana kadar yarattığı karakterler arasında en çok Arşak Palabıyıkyan'ı sevdiğini söylemektedir:

“Ne yalan söyleyim Laurel-Hardy ilk göz ağrım olduğu halde ben nedense en çok Arşak'ı severim.”⁸⁰

Ferdi Tayfur'un yakın arkadaşı, dublaj ve tiyatro sanatçısı Mücap Ofluoğlu, Arşak Palabıyıkyan karakterini şöyle özetlemektedir:

“Arşak Palabıyıkyan lokantadan çıkar. Garson gelir, paltosunu giydirir. Döner garsona: ‘Evladım iki yirmibeşliğin var mı?’ der. Garson: ‘Var efendim.’ diye yanıtlar. Arşak: ‘Öyleyse vereceğim 50 kuruşa ihtiyacın yoktur!’ der çıkar dışarı. Bunun gibi Arşak'ın daha güzel sözleri vardır aklımızda kalmış: ‘Bahçelerde yürüdüm / ben yarimi üryamda (rüyamda) gördüm / o bayıldı, ben öldüm’ falan gibilerinden sözleriyle bizim kuşağı genç yaşta etkilemiştir.”⁸¹

Arşak Palabıyıkyan halk tarafından çok sevilmiş ve kısa süre içerisinde sahiplenilmiştir. Kuşkusuz bu durum, Ferdi Tayfur'un karakter yaratmadaki becerisini ve yarattığı karakterlerin sahiciliğini göstermektedir. Tayfur, halkın Arşak Palabıyıkyan'a gösterdiği ilgiyi şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu tip o kadar tuttu ki, İstanbul'daki Ermeni vatandaşlar arasında bizim Arşak'ın akrabası olduklarını iddia edenler bile çıktı. Halbuki bizim Arşak'ın aslı Musevi'dir. Adı da Kruşo Marks'tır.”⁸²

İlki 10 Şubat 1938'de Saray sinemasında *Üç Ahab Çavuşlar* ismiyle seyirciyle tanışan serinin ikinci filmi İpek sinemasında 29 Eylül 1938'de *Üç Ahab*

⁸⁰ Bkz. (68), BAŞAR

⁸¹ Tümay DANE; *İz Bırakanlar Programı*, TRT, 7. Bölüm

⁸² Agah ÖZGÜÇ, *Türk Sinemasında İlkler*, 46

Çavuşlar Eğleniyor ismiyle gösterilmiştir. On filmi gösterilen *Üç Ahab Çavuşlar* serisi; 1950’li yıllara kadar Türkçeleştirilmiş ve seyirciyle buluşmuştur.⁸³



Resim 3. 15 Üç Ahab Çavuşlar filminin ilanı (*Akşam*, 10 Şubat 1938)

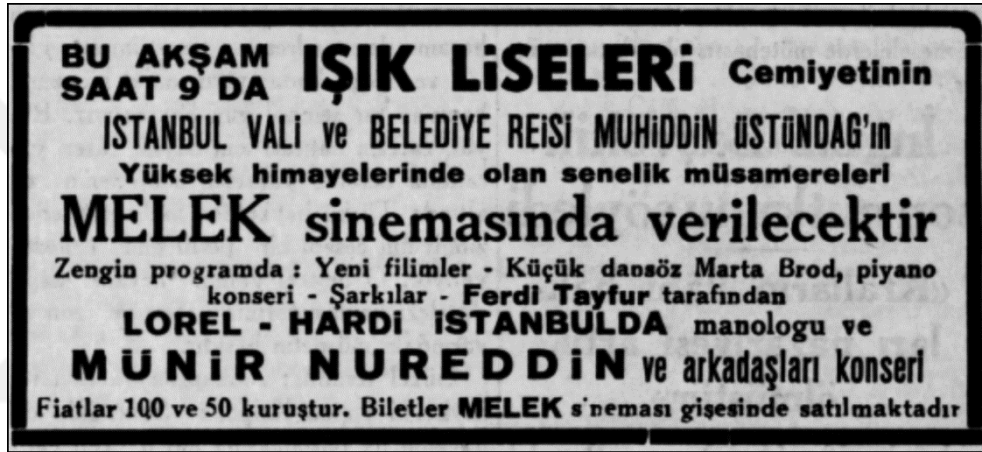
Balıkçı Osman adındaki Karadenizli tiplemesi, Ferdi Tayfur’un diğer ünlü karakterlerinden biridir. İlk kez *Binbirinci Gece* isiminde bir Arap filmde gözüken Balıkçı Osman karakteri, 6 Mart 1944’te İpek sinemasında *Balıkçı Osman Bağdadda* filmiyle bir kez daha seyirciyle buluşmuştur.

Tayfur, yarattığı bu tiplmeleri, 1937 yılından itibaren çeşitli özel gösterilerde sahnede de oynamaya başlamıştır. Bunların ilki Işık Liseleri Cemiyeti için Melek sinemasında yapılan müsameredir. Çeşitli sanatçıların da dâhil olduğu bu müsamerelerden bazı bölümler İstanbul Radyosunda yayınlanmıştır. Yayınlardan birinde Tayfur, Balıkçı Osman karakterinden söz etmektedir:

“Benim icat ettiğim bu tiplerden, işte Lorel-Hardi falan filan bunlardan başka bir de Balıkçı Osman diye bir adamcağz var. Bu adam da güya ilk

⁸³ Serinin diğer filmleri şunlardır: *Üç Ahab Çavuşlar Haydutlar Arasında* (İpek ve Saray, 15 Aralık 1938), *Üç Ahab Çavuşlar Harbe Gidiyor* (İpek, 27 Nisan 1939), *Üç Ahab Çavuşlar Pastirmacıyan ve Şirekası* (Taksim, 8 Aralık 1939), *Üç Ahab Çavuşlar Sirkte* (İpek ve Saray, 18 Aralık 1940), *Üç Ahab Çavuşlar Altın Arayıcı* (İpek, 26 Mart 1942), *Üç Ahab Çavuşlar Casus Peşinde* (Saray, 23 Ekim 1948), *Üç Ahab Çavuşlar Elmas Peşinde* – (Saray ve Pangaltı Tan, 11 Ekim 1950), *Üç Ahab Çavuşlar Operada* (Kadıköy Opera, 9 Şubat 1951)

defa olarak İstanbul'a gelmiş ve Pera Palas'a gitmiş. Şimdi onu bir arkadaşına anlatıyor, diyor ki: 'Surbeyli Kaptanla, Erizeli Hasan'la Yedikule Palas Pandaras'ta karşılaştık... Onlar girdi içeri. Ben elimi kapıya attım atmadım, kapıyı tunk etti kafama vurdi! Ben kapıyı koyveyrum döniyor, tutayrum kapanayr! 'Ula Hasan nereyesun? Bu kapinin menteşesi kopmuş, bu kapi bildiğimiz döneyir!' demeye kalmadı ev sahabe geldi. Bir gözüne kendi girdi, bi gözüne beni koydi, bi kivirdi bi havada girdim içeri. İçeri girdim, merdivenleri çıkacağum. O ne sözüüm ona bu kadar bi kopil bana buyur etti. Tramvay kapısı gibi bir kapıyı açtı. Surbeyli Kaptanla, Erizeli Hasan'ı koydi, beni de koydi. İçeri kendi de girdi. Elini duvara sürttü sürmedi biz başladık gürültüyle uçmaya!''⁸⁴



Resim 3. 16 Ferdi Tayfur'un da (taklit yaparak) katkıda bulunduğu bir gösterinin ilanı (Cumhuriyet, 19 Mayıs 1937)

Diğer önemli karakterler ise Debreli Hasan, Nesimaçi ve Yani Babanoğlu'dur. Debreli Hasan Sinemacılar Kralı filmi 3 Ocak 1950'de, Nesimaçi Amerika'da 27 Şubat 1950'de İpek sinemasında gösterime girmiştir. Yani Babanoğlu karakteri ise Amerikalı sinema yıldızı Eddie Cantor'un *Ali Baba* serisindeki rolünün yerleştirilmesidir. Tayfur, Cantor'u Kayserili ağzıyla konuşarak yeni bir karakter ortaya çıkarmıştır. Bu karakter de seyirciyle ilk kez *Ali Baba Hindistan'da* filmiyle 10 Şubat 1938'de İpek sinemasında tanışmıştır.

31 Mayıs 1945'teki bir gazete yazısında Ferdi Tayfur'un İpek sinemasında tek başına gerçekleştirdiği ilk gösteriye değinilmektedir. Tayfur, daha önceki gibi bir müsamerenin içinde değil, tek başına çıktığı bu gösteride seyirciye, dublaj için

⁸⁴ Bkz. (81), DANE

yarattığı karakterlerin konuşmalarından oluşan taklitler sunmuştur. Gazete, “İstanbul’da hatta Türkiye’de ilk kez” yapıldığını söylediği bu gösteriyi şu şekilde tanıtmaktadır:

“Sanatsever İstanbullular evvelki akşam İpek sinemasını hıncahınç doldurmuşlardı. Kıymetli sanatkarımız, Lorel Hardilerin Türkçe öğretmeni, Arşak Palabıyıkyan ’ın vaftiz babası Ferdi Tayfur temaşa alemimize yepyeni bir branş ilave ediyordu. İstanbul’da hatta Türkiye’de ilk defa sahneye konan bu şekil, seyirciler üzerinde büyük bir tesir bırakmıştır...”⁸⁵

Gazetede röportajında Ferdi Tayfur gösteri için şunları söylemektedir:

“...Eskiden meddah ve monologlar mahalle kahvesinden dışarı çıkmamış ve onlarla beraber maziye karışmışlardır. Frenkler bu şekil temaşa alemine muhtelif isimler verdiler. ‘Conferencie Humoriste’ dedikleri bunların en başında gelir. Bizde bu şekle henüz rastlanmadığı gibi, bu çeşit sanatkarlara da rastlanmamıştır. Ben temaşa alemimizde böyle bir yol açmaya çalışıyorum.”⁸⁶

Gösterinin “Lorel Hardi, Balıkçı Osman, Yani Babanoğlu, Arşak Palabıyıkyan beyazperdeden ve hayalden kurtulmuş olarak karşımızda idiler” şeklinde tanımlandığı yazının geri kalanında Tayfur’un gösteride anlattığı hikâyeler ve yaptığı taklitlerden örnekler verilmektedir:

*“Zayıf (Lorel):
-Benim odamda kanarya kafesinin içinde sarı bir şey vardırımı.
-Kanaryadır.
-Hayır, değildirmi.
-Peki öyleyse sen söyle.
-Benim sarı ayakkabılarımdır, oraya koymağa adet etmişimdirmi.....Sıra Balıkçı Osman’da. Elinden tanıyorsunuz. İstanbul’a bir arkadaşı ile geliyorlar. Köprü üstünde, Beyoğlu’nda vitrinlerde bir takım intibaları var. Size de birini dinleteyim.*

⁸⁵ İlhan ÇELEBİOĞLU, “Şehir Notları: Temaşa Âlemimizde Bir Yenilik”, Tanin Gazetesi, 31 Mayıs 1945

⁸⁶ A.g.m.

Bir tramvay görürler, bunu gazino zannederler ve hemen atlarlar, biletçi bilet kesmek için gelince:

-Huy bana bak, ne istiyorsun.

-Görmüyor musun, bilet parası istiyorum, bedava gidilmez.

-Ben gideyosum da sen durayosun mu? Sen de gideyosun.

-Ben biletçiyim sen parayı ver. Masrafı öde.

-Bunun ne masrafı olayır, atı yok eşeği yok, Allah tarafından gideyur.

Bu esnada Balıkçı Osman'ın arkadaşı atılır ve biletçiye:

-Sen ona yutturursun, bana yutturamazsın. Çengele asmışsınız bayır aşağı kayıp kaçıyor.

Buradan Perapalasa gidiyorlar. Orada dans edenleri şöyle anlatıyor bizim Osman:

-Kıranta bir herif kalktı ayağa vardı bir kokana önüne eğüldü. Kokana çıkardı cübbesini, kolu, budu teleme peyniri gibi hepsi çıktı açuğa.

Alamadılar hızlarını döneyirler. Hemen kalktım seslendim:

-Huy neredesun, bizi ne zannettun burada olur mu bayle rezalut. Dediler ki bana bu bir danstır.

-Huy bu danstur dedim, bunu bizim memlekette iskemle ile edeyurlar. Ben de heves ettum gözüme kestim bir kokana vardum yanuna. Amma bana bir oyun ettular, düştüm yere. Gideyrum, masalar yanından yuldurum gibi geçeyir.

Hemen yapuştum bir kokonanın topuğuna. Kokana söğüyor, amma frekçesundan. Yerden seslendim, dedum ne sövüyorsun, eloğlu dolanmuş beluna ses çıkarmayırısın, ben topuğunu tutayrum ne bağırayasun?"⁸⁷

Bu gösterilerden birini izleyen yazar Nahid Sırrı Örik, Ferdi Tayfur'un bu işteki ustalığını şu cümlelerle anlatmaktadır:

"Ecnebi filmlerinin bir iki komiğini benimseyerek, oynadıkları filmler Türkçeleştirilirken bunları hakikaten şahsi ve dikkate layık tuhaflıklarla konuşturup duran Ferdi Tayfur, kendilerine mal edilen şeyleri bilseler belki hayretten ağız açamayacak olan bu adamcağızları nihayet sahneye çıkardı. Şehrin dört köşesinde, bazı ses sanatkârları gibi durmadan dolaşarak, kahramanları namına tertip ettiği eğlenceli fıkraları söylüyor ve taklidler yapıyor. Evvelki gece kendisini Tepebaşı bahçesinde ilk defa olarak seyredip halkın cidden hoşuna gittiğine şahit oldum.

Ferdi Tayfur, beyaz smokiniyle pek garplı bir manzara arz etmekte ve bazı hikâyelerini her memleketin varyete tiyatrolarında ve müzikhollerinde alkışlar toplayacak bir zarafetle söylemektedir. Bununla beraber, hele Balıkçı Osman'ın dans ve balo hikayesi çocukluğumda dinlediğim meddahların üslup

⁸⁷ Bkz. (85), ÇELEBİOĞLU

ve edasına pek yakındı ki, bu sözü de sanatının köklerini yine maziden aldığı şeklinde kabul ederek bir medih saymasını isterim.”⁸⁸



Resim 3. 17 Ferdi Tayfur’un Ankara sinemasındaki gösterisinin ilanı (*Ulus*, 12 Aralık 1945)

Ferdi Tayfur’un yarattığı ve sahnede canlandırdığı bu karakterlere halkın ilgisinin boyutunu ise köşe yazarı Kemal Bisalman’ın bir yazısında görmek mümkündür. Bisalman, Orhan Boran’dan dinlediği bir anıyı şu şekilde aktarmaktadır:

“Yazmışlar İzmir⁸⁹ Alsancak Stadının kapısına: ‘Lorel Hardi, Arşak Palabıyıkyan, Torik, Kıvırcık, Balıkçı Osman hepsi bugün burada’ diye! Stadın içi ana baba günü... Halkın çoğu da bunları filmde Ferdi Tayfur’un konuştuğunu bilmiyor, Amerika’dan kalkmış Alsancak Stadi’na gelmiş zannediyor!

⁸⁸ Nahid Sırrı ÖRİK, “Günün Fıkrası: Yeni Bir İş Sahası”, Tanin Gazetesi, 29 Ağustos 1945

⁸⁹ Ferdi Tayfur bu gösterileri daha sonra şehir dışında da yapmaya başlamıştır.

Saat gelmiş, rahmetli çıkmış sahneye... Biraz hoş beş, bir iki fikra... Halk gülmesine gülmüş ama asıl istediği diğerleri. Tayfur programı doldurmak için girizgahı olduğu kadar uzatıyor... Derken halkta yavaş yavaş bir memnuniyetsizlik belirmiş... Arkasından da hakemlere yapılan gibi koro şeklinde bir 'Yuuuh!', 'İn Aşağıya', 'Öbürleri Gelsin, 'Yeter' falan filan türlü şamata...

'Anladık yahu' demiş rahmetli. 'Kimi istiyorsunuz?'

'Lorel-Hardi gelsin!'

'Peki' demiş ve başlamış Lorel-Hardi gibi konuşmaya!

O bitmiş, 'Kimi istiyorsunuz?..'

'Arşak gelsin...'

O bitmiş. Yine: 'Kimi istiyorsunuz?'

'Torik gelsin... Balıkçı Osman gelsin...'

Arkasından öbürleri de sesleriyle mikrofondaki ispat-ı vücut etmiş... Tam kaç saat biliyor musunuz?.. Milimi milimine iki buçuk saat... İki buçuk saatin sonunda halk mest, Tayfur ise ses mes gitmiş, bitik!⁹⁰

Ferdi Tayfur, dublaja başladığı günden beri ses verdiği karakterler arasında başarılı olduğunu düşündüklerini şu şekilde sıralamaktadır:

"Lorel-Hardi çifti, Arşak Palabıyıkyan, Balıkçı Osman, Yani Babanoğlu. Bu tipleri bilhassa ben Türkçe konuşurmada muvaffak oldum, denilebilir."⁹¹

Tayfur'un dublaj kariyerinde sadece bu komik karakterler yoktur. Garry Cooper, Ramon Novarro, Clark Gable gibi jönleri de pek çok filmde o konuşmuştur. Bir röportajında 1951 yılına kadar 1000 filmin dublajını yaptığını söyleyen⁹² Tayfur'un dublaja başladığı tarih ne yazık ki net değildir. Adalet Cimcoz, bir yazısında dublajını yaptığı ilk film *King Kong*'da ağabeyi Ferdi Tayfur'la birlikte konuştuklarını yazmaktadır.⁹³ Cimcoz, Tayfur'un gösterime giren dördüncü Türkçeleştirilmiş film *King Kong*'dan önce dublaja başladığını belirtmekte, bu işe ağabeyinin önerisiyle girdiğini eklemektedir. Tayfur ise hem 1953 yılında Cumhuriyet gazetesine⁹⁴ hem de 1951'de Bütün Türkiye⁹⁵ dergisine verdiği röportajlarda dublaja 1937 senesinde *Silahlara Veda* filminde Adolphe Menjou'nun

⁹⁰ Kemal BİSALMAN, "Ferdi Tayfur'u Anarken", Milliyet Gazetesi, 28 Ocak 1970

⁹¹ Alaeddin ERSİN, "Beyaz Perde Kahramanlarını Dile Getirenler: Ferdi Tayfur ve Rollerini", Cumhuriyet Gazetesi, 7 Haziran 1953

⁹² Bkz. (66), TAHSİN

⁹³ Bkz. (48), CİMCOZ, 40

⁹⁴ Bkz. (91), ERSİN

⁹⁵ Bkz. (82), ÖZGÜÇ, 46

oynadığı Rinaldi karakterini konuşarak başladığını söylemektedir. *Silahlara Veda*, orijinal ismi *A Farewall to Arms* olan, ülkemizde 1934 yılında altıncı Türkçeleştirilmiş film olarak *Aşk Fırtınaları* ismiyle gösterilen bir Amerikan filmidir. Tayfur'un tarih konusunda yanılmış olabileceği düşünülebilir fakat her iki röportajda da aynı filmin ismini vermesi ilginçtir.

Bütün Türkiye dergisine verdiği röportajda Tayfur, dublaja nasıl başladığını şu şekilde anlatmaktadır:

“... O esnada (İlk film Türkçeleştirilirken) ben de Bir Millet Uyanyor, Milyon Avcıları ve Leblebici Horhor Ağa filmlerinin hazırlanışı münasebetiyle İpek Film Stüdyosu'na gelir giderdim. Yine İ. Galip Arcan'ın dublajını yaptığı ikinci Amerikan filmi Silahlara Veda'da⁹⁶ Adolphe Menjou'yu ben konuşmuştum. Bir müddet sonra, yani 1944'te de bu stüdyoda dublaj rejisörlüğünü deruhte ettim.”⁹⁷

Yarattığı karakterlerle hem temaşa geleneğimize hem de dublaj tarihimize önemli katkılarda bulunan Ferdi Tayfur, çalışma şekliyle de o zamana kadar dublajda izlenen yolların dışına çıkmıştır. Kuşkusuz bunda yabancı dil konusundaki yetkinliğinin de etkisi vardır. Onunla çalışma şansına erişmiş olan Münir Özkul, Tayfur'un dublajda çeviriyle ilgili izlediği çalışma yöntemini örneklerle anlatmaktadır:

“Ferdi Tayfur çok büyük bir dublaj sanatçısıydı. Daha doğrusu bir dublaj dehasıydı. Ferdi Tayfur'a kadar dublaj için evvelden uzun uzun dublaj listeleri yapılır, hazırlanır, kaç hece varsa ağız hareketleri ona göre hesaplanır, ona göre cümleler hazırlanırdı. Ferdi Tayfur ise geçen parçayı bir seyreder, hiç liste miste yok, daha evvel seyreder. Kafasında homurdanarak: ‘Şurada şunu, şurada şunu’ gibi, bir Türkçe hale sokardı

⁹⁶Tayfur'un röportajda bahsettiği tarih 1933 yılına denk gelmektedir. *Aşk Fırtınaları* filminin dublajının önce yapılıp sinemalara dört Türkçeleştirilmiş filmin gösteriminden sonra verildiği düşünülebilir. Ancak Vahit İpekçi, Ağustos 1933'teki röportajında *Gün Doğarken* filminin dublajının bittiğini, gösterime giren ikinci film *Aslan Adam*'in üzerinde çalıştıklarını söylemektedir.⁹⁶ Yani *Aşk Fırtınaları* filminin Tayfur'un belirttiği gibi dublajı yapılan ikinci film olma ihtimali yoktur. Filmin dublajının gösterime giren üçüncü Türkçeleştirilmiş film *Gaip Ruhlar Adası*'ndan önce yapılmış olması da olasıdır. Her ihtimalde Tayfur'un dublaj kariyeri ilk Türkçeleştirilmiş filmlerle başlamıştır.

⁹⁷ Bkz. (82), ÖZGÜÇ, 46

onu. ‘Sen şunu söyleyeceksin! Sen şunu söyleyeceksin! Sen şunu söyleyeceksin!’ derdi. Ve o arada ufacık bir şey atlasanız: ‘Şişt! Atladın!’ diyebilecek kadar da hafızasına, zekâsına emin bir şekilde dublaj yapardı.’⁹⁸



Resim 3. 18 Ferdî Tayfur bir dublajı yönetirken (*Perde ve Sahne* dergisi, Sayı: 4, Temmuz 1941)

Münir Özkul’un anlattıkları, Ferdî Tayfur’un orijinal filmin diyaloglarını Türkçe’ye kısa bir sürede ve doğaçlama bir şekilde adapte ettiğini göstermektedir. Bir filmde çoğu zaman birden fazla karakteri konuşurken aynı zamanda o filmin dublaj yönetmenliğini de yapan Tayfur’un bu kadar iş yükünün arasında çeviriyi bütün incelikleriyle yapması onun dublajdaki ustalığının en iyi örneğidir. Mücap Ofluoğlu, Münir Özkul’un çeviri konusunda anlattıklarına şunları eklemektedir:

“...Ferdî üç dil bilirdi; Almanca, Fransızca, İngilizce. Taklitlerin orijinalini alır, o anda kesilmiş senaryoyu o anda çevirir Türkçeye, bize laflarımızı verir kaç kişiysek. Kendisi de konuşuyorsa kendi lafını alır. Bu 1 – 2 dakika içinde diyaloglar ortaya çıkar, mikrofonu çıkardık. Mikrofonu yüksekteydi. 2 – 3

⁹⁸ Bkz. (81), DANE

basamaklı bir sehpa vardı önünde, onun üzerine çıkardı. Ve o sırada Ferdi bizimle beraber konuşur, hop alırdı parçayı.”⁹⁹

Ferdi Tayfur bir röportajında bir filmin Türkçeleştirme işleminin başından sonuna kadar nasıl yapıldığını açıklamıştır:

“...Size işi ta başından başlayarak anlatayım:

Türkçeye çevrilmek üzere seçilmiş olan film, evvela asıl lisanile baştan aşağıya kadar ses mühendisi, rejisör, mütercim, deкупör ve ses verecek olan bütün Türk artistleri tarafından seyir edilir.

Bundan sonra roller dağıtılır, herkes konuşacağı adamın bu filmdeki tipini, karakterini, ehemmiyetini ve vazifesini, filmi önceden seyretmiş olduğu için, bilir.

Roller de dağıtıldıktan sonra film, ses mühendisi ve deкупör tarafından sahne sahne parçalanır, bu parçaların her birinin iki ucu birbirine yapıştırılarak bir daire haline getirilir ve projeksiyon makinasına, ses mühendisinin tasvibine göre herhangi bir sahne takılır. Stüdyonun projeksiyon salonu aynı zamanda ses alma dairesidir.

Beyaz perdenin 6 adım kadar önünde 3 tane mikrofon ve bunların da önünde o oynayan sahnede işi olan artistler dizilidir.

Artistler söyleyecekleri lakırdıları orda hususi masası başında daima hazır bulunan dublaj rejisöründen alırlar ezberlerler ve hazır olduklarını ses mühendisine haber verirler. Derhal ortalık karanlık olur ve ekranda muayyen bir sahne mütemadiyen geçer yani başlar biter ve hiç durmadan yine başlar, çünkü dediğimiz gibi bu kordelanın iki ucu birbirine yapıştırılmıştır.

Parça evvela sesli geçer, artistler son defa olarak sesin tonunu ve karakterini işitirler, sonra ses kesilir. Şimdi parça sessiz oynar.

Bu parça oynadığı müddetçe artistler ezberlemiş oldukları lafları oynayanların ağız ve vücut hareketlerine aynen tatbik etmeğe çalışırlar. İşte esasen güç taraf da budur. Mamañih biraz melekesi olan bunu da kolayca becerebilir.

Ağız hareketi ile, konuşan cümle tam uydu mu; ki bunu ses mühendisi ‘tom box’ denilen her tarafı canlı bir odadan kontrol eder, bir zil çalar. Dikkat zili!

Bu zilden sonra artık bütün salonda film lakırdılarından başka hiçbir ses kalmaz. Çünkü mikrofonlar açılmıştır ve çit olsa kaydederler.

Bu müddet zarfında artistler mütemadiyen lafları tekrar ederler ve o film parçası da boyuna geçer; ta, iki zil üst üste çalınca kadar... Oldu zili!

Derhal salon aydınlanır. Şimdi bir taraftan operatör müteakip parçayı takmakla, diğer taraftan rejisör, artistlere yeni diyaloglarını yazdırmakla ve bir taraftan da ses mühendisi ikinci salonda bulunan ve ‘rejister box’ denilen ses şeridi kayıt odasına yeni sıra numarasını vermekle meşguldürler.

⁹⁹ Bkz. (81), DANE

*İşte bu iş böylece baştan başlar yalnız şu farkla ki her seferinde yeni bir sahnenin sesi Türkçeleştirilmiş olur.
Meselenin fenni izahına gelince kısaca: ‘Sesin fotoğrafı çekiliyor’ diyebiliriz.”¹⁰⁰*

Tayfur’un “*Sesin fotoğrafı çekiliyor*” diyerek özetlediği dublaj işlemi; filmin parçalara ayrılmasıyla yapılmaktadır. Dublajı yapılacak film sahne sahne ayrılıp bu parçalar üzerine tek tek seslendirme işlemi gerçekleştirilmektedir. Her parça ilk ve son karesinden yapıştırıldığı için projeksiyonda oynatılan film hiçbir zaman durmamakta, perdede sürekli aynı sahne gösterilmektedir. Bu işleme dublaj jargonunda *loop* denilmektedir.¹⁰¹

Bu işleme Adalet Cimcoz da bir yazısında değinmektedir. Cimcoz ağabeyi Ferdi Tayfur’un dublajını yapacağı filmleri kendisinin kestiğini, senkron içirse cümleyi bitiren sözcüklere çok dikkat ettiğini söylemektedir:

“...Halkın konuştuğu dile çok önem veren Ferdi, yalın, rahat tümceler kullanırdı. Özellikle devrik tümceler onun zamanında ağır basmaya başlamıştı. Devrik tümceye başvurması, senkrona önem verdiği endi, diyeceğim; ağız açık olarak biten bir tümceyi, kapalı bir sözcükle bitirtmezdi... Ferdi, dublajını yapacağı filmleri kendi keserdi. Türkçeleştirilecek filmler kısa parçalara bölünür, her parça ayrı ayrı geçer perdede, seslendirilir... Sonra bunlar birleştirilince filmin tümü seslendirilmiş olur. Filmi yöneticinin kesmesi –çok önemlidir bu – yanılmıyorsam, İpek Film Stüdyosunda sürdürülüyor yalnızca...”¹⁰²

Mücap Ofluoğlu, Ferdi Tayfur’dan önce filmlerin daha uzun parçalara ayrıldığından ve bu uzun parçaların uzun diyaloglarının çeşitli güçlükler çıkardığından bahsetmekte, Tayfur’un kullandığı bu yöntemin senkron açısından dublaja çok önemli katkılar sağladığını belirtmektedir:

¹⁰⁰ Bkz. (67), D.M., 23-24

¹⁰¹ Loop kelimesi döngü anlamına gelmektedir.

¹⁰² Bkz. (48), CİMCOZ, 41

“...o anda diyalog yapması en beğendiğimiz ve daima hayranlıkla andığımız bir taraftıydı. Çünkü dublaj için o aralık başka stüdyolarda daha önceden diyaloglar yapılırdı, hazırlanırdı. Film kesildikten sonra filmin parçalarına bakılıp o filmin diyalogları yeniden ağza göre yazılırdı ve aktörler defterden okurlardı. Uzun parça olunca da tabii hem konuşacağı aktörü perdede görmesi hem de okuması güç olacağı için arkadan dublajı idare eden, aktörü dürtterdi sırası gelince. Bu biraz güç oluyordu tabii. Ferdi böyle yapmadı hiçbir zaman. Daima parçaları kısa kestirir, bize lafı ezberletir ve ‘Konuşacağınız adama dikkat edin!’ der, ‘Nasıl konuşmuş? Elini çenesine mi dayamış? Ağzı çarpık mı? Yemek mi yiyor? Esniyor mu? Mesela esneyen bir adamı konuşacaksanız esner gibi konuşun. Yemek yiyorsa, yemek yiyin. Veya piposu varsa ağzında, ağzınıza parmağınızı sokup konuşun. Adamın durumuna göre konuşun...’ derdi. Tabii bu sonuç olarak hem senkronun iyi olmasını hem de konuştuğumuz sanatçıyı daha iyi canlandırmakta bize yardımcı olurdu bu tutum.”¹⁰³

Ferdi Tayfur, dublaj yönetmeni olarak konuşmacı seçiminde de işinin diğer kısımlarında gösterdiği titizliğin aynısını göstermiştir. Adalet Cimcoz, onun hatır gönül ilişkisi tanımayacak kadar işine saygı duyduğunu söylemektedir. Tayfur’un sesini beğenmediği insanları: “*Sen kendine başka bir iş ara*” diyerek geri çevirdiğini söyleyen Cimcoz; sesini, konuşmasını beğendiği insanları da yılmadan çalıştırıp yetiştirdiğini eklemektedir¹⁰⁴.

Münir Özkul, Ferdi Tayfur’un dublajda bir konuşmacıyı yönetirkenki sabır ve özenini şu anıyla anlatmaktadır:

“Görülmemiş bir sabır timsaliydi. Bir arkadaş bir lafta takıldı. Kırk defa bir parçayı yaptırdığını, arkadaşın takılıp yapamadığını, aynı sükunetle... Hiç unutmam: ‘Topçular top başına!’ydi. Bu arkadaş takıldı: ‘Topçular top taşına!’ diyordu. ‘Hayır evladım, top taşına değil, top başına.’ Adnan diye, o rahmetli oldu, bir arkadaş. Ter basıyordu çocuğu. ‘Topçular top taşına!’ diyor. ‘Adnancım top taşına değil, top başına.’ Yaptırdı sonunda ama.”¹⁰⁵

¹⁰³ Bkz. (81), DANE

¹⁰⁴ Bkz. (48), CİMCOZ, 40

¹⁰⁵ Prof. Sami Şekeroğlu’nun “Türk Sineması Sözlü tarih Araştırma Projesi” kapsamında Münir Özkul ile yaptığı röportajdan, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, bölüm: 6

Tayfur, dublajda tiyatrocuların mı yoksa sadece dublaj yapanların mı daha başarılı olduğu sorusunu cevaplarırken, dublajdaki konuşmacıları hangi özelliklere göre ve nasıl seçtiğini de açıklamaktadır:

“Dublajda muhakkak ki yalnız bu sahada çalışanlar daha çok muvaffak oluyorlar. Çünkü tiyatro konuşma tarzıyla film konuşma tarzı birbirini tutmaz. Tiyatroda kelimelere sun’i birer eda verilebilir, fakat film böyle değildir, orada her konuşulan kelimenin perdedekinden çıktığı kanaati seyirciye verilmelidir. Biz bunun için de daha ziyade roldeki artistin bünyesi, yaşı ve daha birçok hususiyetlerini nazarı itibara alarak ve hatır gönül düşünmeden rolü en muvafık artiste veririz. Bundan dolayı da Türkçeleştirdiğimiz filmler daima memnuniyet uyandırmaktadır.”¹⁰⁶



Resim 3. 19 Ferdi Tayfur masasında çalışırken

Dublaj tarihimize çok önemli katkılarda bulunmuş, hem çalışma yöntemi hem yarattığı karakterlerin diyaloglarıyla bir dönem başlatmış olan Ferdi Tayfur’u tanımlamak için en iyi cümleyi Münir Özkul, Ferdi Tayfur anısına yapılan bir belgeselde söylemektedir:

¹⁰⁶ Bkz. (91), ERSİN

“...adeta obua denen sazla size nefis bir ney konseri verirdi zannederdiniz.”¹⁰⁷

3.6 Arap Filmleri Dönemi

1934 yılında Türkiye’de radyolardan Alaturka müziğın kaldırılması, bazı Arap radyolarının halk tarafından İstanbul ve Ankara radyolarına tercih edilmesine neden olmuştur. Yazar Ahmet Talat Onay, Çankırı’da haftalık yayınlanan *Duygu* gazetesinde Matbuat Umum Müdürü (Basın Yayın Genel Müdürü) Vedat Nedim Tör’e yazdığı açık mektupta bu duruma değinmektedir:

“...o günden beri (Musikinın radyolarda yasaklandığı tarih) zehirden şifa beklercesine Mısır, Hayfa ve Bari merkezlerini Arapça; Kırım, Erivan merkezlerini – sözüm ona – Türkçe havalar için aradıklarını görseydiniz sanırsız ki siz de bizim kadar üzüntü duyardınız.”¹⁰⁸

Türkiye’de Kahire radyosunun ilgi görmesinde, uzun yıllar aynı imparatorluğun içinde birlikte yaşamış halkların ortak bir kültür ve sanat anlayışına sahip olmasının şüphesiz etkisi vardır. Şarkıları Kahire radyosunda çalınan Mısır’ın ünlü ses sanatçıları, Türkiye’de de geniş bir dinleyici kitlesi oluşturmuştur. 1936 yılında, radyolarda Türk Musikisi yasağının kalkmasından yaklaşık 3 ay sonra çıkan bir dergide Ümmü Gülsüm’ün sinemaya gireceğı müjdelenmektedir:

“Kahire radyosunun billur sesli bülbülü Ümmü Gülsüm’ü kim bilir, kaç kere dinlediniz. Şakrak sesiyle Arap Yalellinin çok fevkine çıkan kıvrak melodilerle ruhları cidden teshir ediyordu. Bu güzel Mısır yıldızı, radyo stüdyosundan sinema stüdyosuna geçti ve sinema yıldızı oldu. Yakında ilk sesli filmini çevirecek olan Ümmü Gülsüm’ün bu sahada da şöhret kazanacağı tahmin ve temin ediliyor.”¹⁰⁹

İkinci Dünya Savaşı yıllarında Avrupa’da da film üretiminin durmasıyla Türkiye için Avrupa pazarı kapanmıştır. Pazarın kapanması, Avrupa yoluyla

¹⁰⁷ Bkz. (81), DANE

¹⁰⁸ Murat ÖZYILDIRIM, *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliğı*, 69

¹⁰⁹ Yedigün Dergisi, 23 Aralık 1936

Türkiye'ye getirilen Amerikan filmlerinin de yolunun kesildiği anlamına gelmektedir. Mısır'ın başkenti Kahire ise 1920'lerden itibaren burada etkinliğini sürdüren Amerikan film şirketleri nedeniyle Amerikan filmlerinin Ortadoğu'ya dağıtıldığı merkez olarak görülmektedir. Türkiye'nin Amerikan filmlerini ithal edebileceği tek yer Mısır'dır. Mısır üzerinden getirilen Amerikan filmleri, Özön'ün deyimiyle yalnız gelmemiş, beraberinde kısa bir süre içerisinde pek çok ülkede büyük bir seyirci kazanan Mısır sinemasının örneklerini de getirmiştir.¹¹⁰

Türkiye'de gösterime giren ilk Mısır filmi; başrollerinde Münire Mehdiye ve Ahmed Allam'ın oynadığı *Bağdad Bülbülü*'dür. 20 Şubat 1937'de Sümer sinemasında gösterime giren filmin ilanında başrol oyuncular; "*İstanbul halkının çok iyi tanıdığı ve güzel seslerini her akşam Mısır radyosunda dinlediğimiz Münire Mehdiye ve Ahmed Allam.*" cümlesiyle tanıtılmaktadır.¹¹¹



Resim 3. 20 Bağdad Bülbülü filmi hakkında bir ilan (*Cumhuriyet*, 13 Şubat 1937)

İlandan da anlaşılacağı üzere Münire Mehdiye ve Ahmed Allam, Türkiye'deki sinema seyircisinin bir süredir zaten radyodan takip ettiği ses sanatçılarıdır. "*Türkçe sözlü ve şark musikili*" ibaresiyle tanıtılan film, Mısır ve diğer Ortadoğu ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de de oyuncu kadrosundaki tanınmış ses sanatçıları ve onların yaptıkları müzikler sayesinde seyirci bulmaktadır.

¹¹⁰ Nijat ÖZÖN, *Türk Sinema Tarihi*, 117

¹¹¹ *Cumhuriyet* Gazetesi, 13 Şubat 1937

Mısır filmleriyle ilgili yapılan araştırmaların bazılarında bu filmlerin ilk örneklerinin orijinal müzikleriyle gösterildiği, daha sonra devletin Arap filmlerinin Arapça sözlü şarkılarla gösterilmesini yasaklamasıyla bu filmler için dönemin ünlü bestekârlarına Türkçe sözlü besteler yaptırıldığı yazmaktadır. Sosyolog Prof. Dr. Meral Özbek söz konusu yasağın, *Aşkın Gözyaşları* filminin gösteriminden sonra, 1938 yılında çıkarıldığını söylemekte,¹¹² Martin Stokes ise 1948’de “*hem film ithalinin hem de Arapça olan Mısır film müziklerinin çalınmasının*” durdurulduğunu iddia etmektedir.¹¹³ Ancak bu açıklamalar yasakla ilgili resmi bir belge içermemektedir.

Yabancı filmlere Türkçe müzik yapma girişiminin ilk örneği, 15 Aralık 1937’de Sümer sinemasında vizyona giren, Ramon Novarro’nun Şeyh Ahmed filminin gazete ilanında görülmektedir. İlanda; orijinal ismi *The Sheik Steps Out* olan bir Amerikan filmi *Şeyh Ahmed*’in müziğinin Vedia Rıza, Cevdet Kozan, Nihad, Şeref, Cevdet Çağlar, Hasan Tahsin, Hasan ve Mustafa Çağlar tarafından icra edildiği yazmaktadır.¹¹⁴ Daha sonra vizyona giren *Ali Baba Hindistanda* (İpek sineması, 10 Şubat 1938)¹¹⁵, *Mihracenin Gözdesi* (İpek ve Saray sinemaları, 31 Mart 1938)¹¹⁶, *Hind Mezarı* (İpek ve Saray sinemaları, 7 Nisan 1938)¹¹⁷ filmlerinin dili ve şarkıları Arapça olmamasına rağmen Türkçe şarkılı gösterilmişlerdir. Bu filmlerin ortak özelliği; müzikal türünde ya da çok müzikli filmler olmalarıdır. O zamana kadar gösterime giren Türkçe dublajlı filmler arasındaki ilk müzikal örnekler oldukları için halka kendi dilinde müzik dinlemenin cazip geleceği düşüncesiyle böyle bir girişime kalkışılmış olabilir. Bir diğer olası sebepse; filmin büyük bir kısmı yabancı dilde şarkılardan oluştuğu ve bu şarkılar konuyla alakalı bilgiler verdiği için filmleri gösteren sinemaların, seyircilerin anlayamayacağından endişe edip adaptasyon kararı almış olmalarıdır. Ama her iki durumda da yabancı dildeki

¹¹² Meral ÖZBEK, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, 150

¹¹³ Levent CANTEK, **Türkiye’de Mısır Filmleri**, Tarih ve Toplum Dergisi, Sayı: 204, 35

¹¹⁴ Cumhuriyet Gazetesi, 15 Aralık 1937

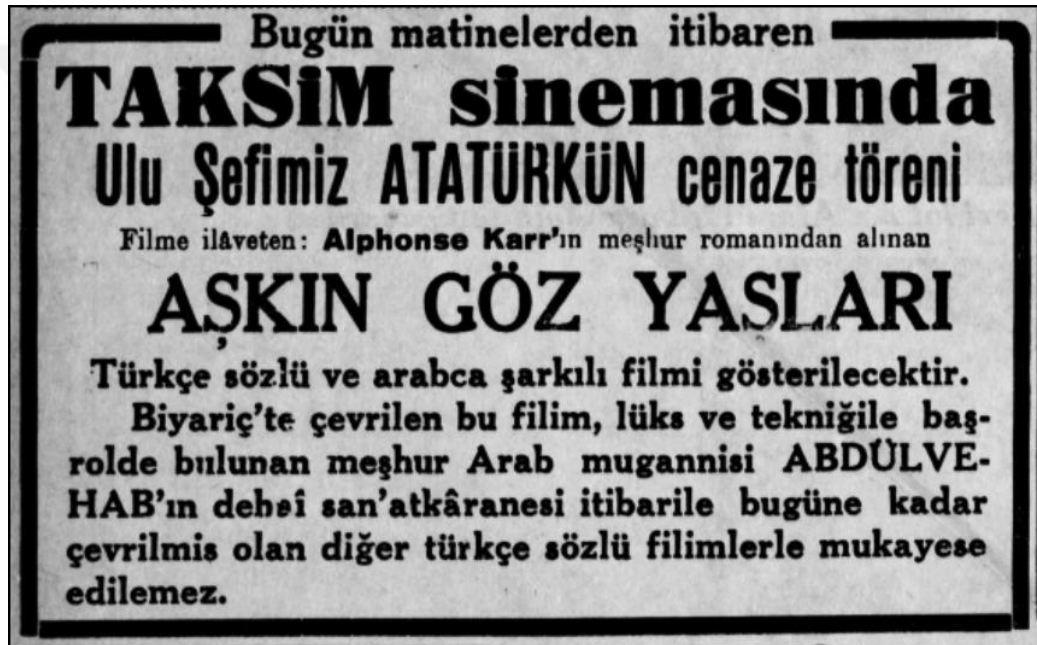
¹¹⁵ Cumhuriyet Gazetesi, 10 Şubat 1938

¹¹⁶ Cumhuriyet Gazetesi, 30 Mart 1938

¹¹⁷ Cumhuriyet Gazetesi, 7 Nisan 1938

filmlere Türkçe müzik ekleme girişiminin bir devlet yasağıyla başlamadığı görülmektedir.

1937 yılında gösterime girmeye başlayan Arap filmlerini geniş bir kitleye ulaştıran ve bu filmlerin 15 yıl¹¹⁸ boyunca sinema salonlarında gösterilmesini sağlayan film, Mısırlı şarkıcı Muhammed Abdülvahab'ın başrolünde oynadığı *Aşkın Gözyaşları*'dir.



Resim 3. 21 Aşkın Gözyaşları filminin gösterim ilanı (*Cumhuriyet*, 23 Kasım 1938)

23 Kasım 1938'de Taksim sinemasında gösterilen film, büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Son Posta gazetesinde 4 Ocak 1939 tarihinde çıkan ilanda filmin 4 haftada Taksim sinemasında 120.000, Azak ile Ferah sinemasındaysa 150.000 kişi tarafından izlendiği yazılmıştır.¹¹⁹ Bu, 1930'lu yıllardaki İstanbul nüfusu düşünüldüğünde oldukça yüksek bir rakamdır. Gazetede çıkan bir başka ilanda, halkın filme olan ilgisinden şu şekilde bahsedilmektedir:

¹¹⁸ 20 Şubat 1937'de *Bağdad Bülbulü* filmiyle başlayan Arap filmleri dönemi, 8 Mayıs 1952'de gösterime giren *Nil Bakiresi* filmiyle son bulmaktadır.

¹¹⁹ Son Posta Gazetesi, 4 Ocak 1939

“Fırtına, soğuk, yağmura, çamura rağmen Aşkın Gözyaşları Türkçe sözlü, Arapça şarkılı filmini İstanbul’un dört bucağından sinemamıza akın eden sayın halkı vası salonları istiaba kâfi gelmiyor. Kadıköylüler, Üsküdarlılar, Boğaziçililer, Beşiktaşlılar ve İstanbul’un her semtinin halkı Aşkın Gözyaşları’ni seyretmek için koşuyor. Anadolu şehirleri bu filmi sinemalarında geçirmek için sıra bekliyor.”¹²⁰

Nijat Özön, *Aşkın Gözyaşları*’nı ve filme gösterilen ilgiyi şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Film, Şehzadebaşı’nda gösterildiği vakit, sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyordu.”¹²¹

Filme gösterilen yoğun ilgiden ötürü Taksim sineması yaklaşık altı ay sonra *Aşkın Gözyaşları*’nı tekrar göstermeye başlamıştır. Film, Ankara’da Sus sinemasında 1939 yılının başında gösterime girmiş, daha sonra kentin yazlık sinemalarında gösterilmiştir.¹²²

Aşkın Gözyaşları, Adana gösterimlerinde de halktan benzer bir ilgiyi görmüştür. Adana’da Tan sinemasında gösterilen filmin o yıllarda bir gazetede çıkan ilanında büyük bir muvaffakiyet kazandığı ve seyredenleri ağlattığından bahsedilmektedir.¹²³

Nijat Özön’e göre Türkiye genelinde filme gösterilen ilginin sebeplerinden biri, halkın üç yıldır yerli film görmemesidir. Özön bu düşüncesini şu şekilde açıklamaktadır:

“Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarili kişilerin yer aldığı tanınmış Arap şarkıcıların oynadığı tutum bakımından

¹²⁰ Son Posta Gazetesi, 1 Ocak 1939

¹²¹ Bkz. (110), ÖZÖN, 117

¹²² Bkz. (113), CANTEK, 33

¹²³ Sadi Çilingir: <https://sadibey.com/2005/03/30/askin-gozyaslari> (Erişim: 13 Ekim 2016)

“tiyatrocuların” filmlerinden hiç başkalığı olmayan bu ve bunun gibi filmleri el üstünde tutuyorlardı.”¹²⁴

Mısır filmlerinin, yerli filmlerin gösterilmediği bir dönemde sinema salonlarını işgal etmeye başladığı ve Türk sinemasının içinde bulunduğu sıkıntıları kendileri adına fırsata dönüştürdüğü gerçeği, dönemle ilgili yapılan araştırmalarda görülmektedir.

Bir başka önemli noktaysa; filmlerin seyirciyle kurduğu ilişkidir. Yapımcı Hürrem Erman, *Aşkın Gözyaşları* filminin Türk sinemasına seyirci açısından önemli bir katkı sağladığından bahsetmektedir:

“...Savaş sırasında bu filmler (Arap filmleri) ortaya çıkar çıkmaz, bizim piyasanın şekli tamamen değişti. Bunların gelmeye başlamasından sonra bazı kimseler: ‘Bu filmler memlekete zararlıdır. Bunlar halkımızın zevkini bozuyor’ dediler. Ben bu fikirde değilim. Arap filmlerinin Türk seyircisi üzerinde büyük etki yaparak onun sinemaya başlamasına başlıca amillerden biri olduğunu sanıyorum. Mesela, diyelim ki ‘Aşkın Gözyaşları’ filmine kadar, Aksaraylı Ayşe Hanım’la Nurhayat Hanım hamsofuluk içinde hiçbir esasa dayanmayan telkinlerin etkisi altında sinemaya gitmeyip evinde oturan hanımlardı. Abdülvahap ile Yusuf Vehbi Beyler onları evinden çıkarıp sinemaya getirdi. Bu, en iptidai şekliyle bir sinemaya gitme zevkinin başlamasıydı...”¹²⁵

Aşkın Gözyaşları filminden sonra¹²⁶ Türkiye’de sinema salonlarında başlayan Arap filmi furyası hem o dönem ayakta kalmaya çalışan Türk sinemasına belli bir izleyici profili getirmiş hem de sinemaya daha sonra girecek olan genç yönetmenlerin bazılarının sinema anlayışlarını şekillendirmiştir. Bunlardan biri de Muharrem Gürses’tir. Türk sinemasında çektiği melodram türündeki filmlerle tanınan Muharrem Gürses’in bu filmle tanışması da şöyledir:

¹²⁴ Bkz. (110), ÖZÖN, 117

¹²⁵ “Yapımcı Hürrem Erman’la Konuşma”, Yedinci Sanat Dergisi, , Sayı: 6, 26

¹²⁶ Bu filmin ardından Abdülvahab’ın Yaşasın Aşk isimdeki filmi 15 Mart 1939 yılında gösterilmiştir. Dönemin Abdülvahab’tan sonra en çok seyredilen yıldızlarından Ümmü Gülsüm’ün ilk filmi *Ümid Şarkısı* ise 22 Eylül 1939’da Taksim sinemasında vizyona girmiştir.

“Aşkın Gözyaşlarını izlediğim zaman 21-22 yaşlarındaydım. Filmi izlerken hiçkırta hiçkırta ağladım. Ve hep ‘bu filmi biz nasıl yaparız’ diye düşündüm. O sıralar hiçbir Türk filmi Aşkın Gözyaşları kadar tutmuyordu.”¹²⁷

Abdülvahab ve Ümmü Gülsüm’ün ortak özellikleri oynadıkları filmlerin hiçbirinin Türkçe şarkılı olarak gösterilmemesidir.¹²⁸ Bunun nedeni kuşkusuz bu sanatçıların güçlü sesleriyle söyledikleri şarkıların halk tarafından beğenilmesi ve filmlerde de duyulmak istenmesidir.¹²⁹ Abdülvahab’ın ilk filminin gösterimi günler öncesinden gazete ilanlarında: *“Mısır’ın kızgın çöllerinde savurduğu akşam rüzgârının hazin nağmeleri arasında ses kralı Abdülvehabı dinlemeye hazırlanınız.”¹³⁰* şeklinde duyurulmuştur. Bu örnek bile bu sanatçıların filmlerine duyulan beklentinin nedenini açıklamaktadır. Abdülvahab ve Ümmü Gülsüm’ün seslerindeki başarılarından ötürü filmlerinin kazandığı orijinal müzikle gösterilme ayrıcalığını Ümmü Gülsüm’ün 3 Ocak 1942’de vizyona giren *Harunürreşid’in Gözdesi* filmi bozmaktadır.

Harunürreşid’in Gözdesi, 3 Ocak 1940’ta iki sinemada birden gösterime girmiştir. Saray sineması, filmin Ümmü Gülsüm’ün kendi sesiyle söylediği orijinal müzikli halini gösterirken; İpek sinemasında filmi izlemeye gidenler Ümmü Gülsüm’ün şarkıları yerine Sadettin Kaynak’ın bestelediği şarkıları Müzeyyen Senar’ın sesinden dinlemiştir. Kaynak bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

¹²⁷ Serpil KIREL, “Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses”, Antrakt Dergisi, Sayı: 51, 62

¹²⁸ Abdülvahab’ın Türkiye’de gösterime giren filmleri şunlardır: *Aşkın Gözyaşları* (Taksim sineması, 23 Kasım 1938), *Yaşamın Aşk* (Sümer ve Taksim sinemaları, 15 Mart 1939), *Beyaz Gül* (Taksim sineması, 11 Kasım 1939), *Mesut Günler* (Sümer ve Taksim sinemaları, 29 Aralık 1941), *Yetimenin Aşk* (Azak ve Hilal sinemaları, 7 Nisan 1948)

Ümmü Gülsüm’ün Türkiye’de gösterime giren filmleri şunlardır: *Ümid Şarkısı* (Taksim sineması, 22 Eylül 1939), *Vedad Yanık Esire* (Taksim sineması, 19 Ocak 1940), *Harunürreşid’in Gözdesi* (İpek ve Saray sinemaları, 3 Ocak 1942)

¹²⁹ 1928-1960 yılları arasındaki süreli yayınları tarayarak yaptığım araştırmamın sonucunda bulduğum Türkiye’de gösterime giren 143 Arap filminin yalnızca 14’ü orijinal Arapça müzikleriyle gösterilmiştir. Bu 14 filmde 8’ini bahsi geçen sanatçıların filmleri oluşturmaktadır.

¹³⁰ Cumhuriyet Gazetesi, 1 Kasım 1938

“Mısır’da yapılan ‘Harunreşit’ adlı filmin ‘İpek Film’ Stüdyosunda konuşma kısımları Türkçeye çevrildikten esas musikinin Türk musikisiyle değiştirilip değiştirilmemesi hususunda film sahipleri arasında bir itilaf çıkmıştı. Memleketimize gelen Mısır musikili filmlere halk akın akın koşuyordu. Buna neden lüzum vardı? Bu filmde fazla olarak Mısır’ın en yüksek üç bestekârı çalışmış ve yine en yüksek okuyucusu okumuş, muntazam bir orkestra da filmde yer almıştı. Sonra bu musikinin değiştirilip yerine Türk musikisinin konması da epeyce bir masrafa mal olacaktı. Nihayet orijinal musikili olan nüshadan ayrı olarak bir nüsha da Türk musikili olarak yaptırılmasına ve her ikisini de birden aynı zamanda halka göstermeye karar vermek suretile bu itilaf hallolundu. İstiklal Caddesi’nde yakın iki sinemada Arap musikili orijinal film ile Türk musikisi tatbik edilen kopye aynı günde halka gösterilmeye başlandı. Neticede Türk musikisi ile dublajı yapılan kopye aslına nazaran üç misli hasılat yaptı. İşte bu zafer Türk milletinin kendi öz musikisine verdiği kıymet ve gösterdiği rağbetin bir nişanesiydi.”¹³¹

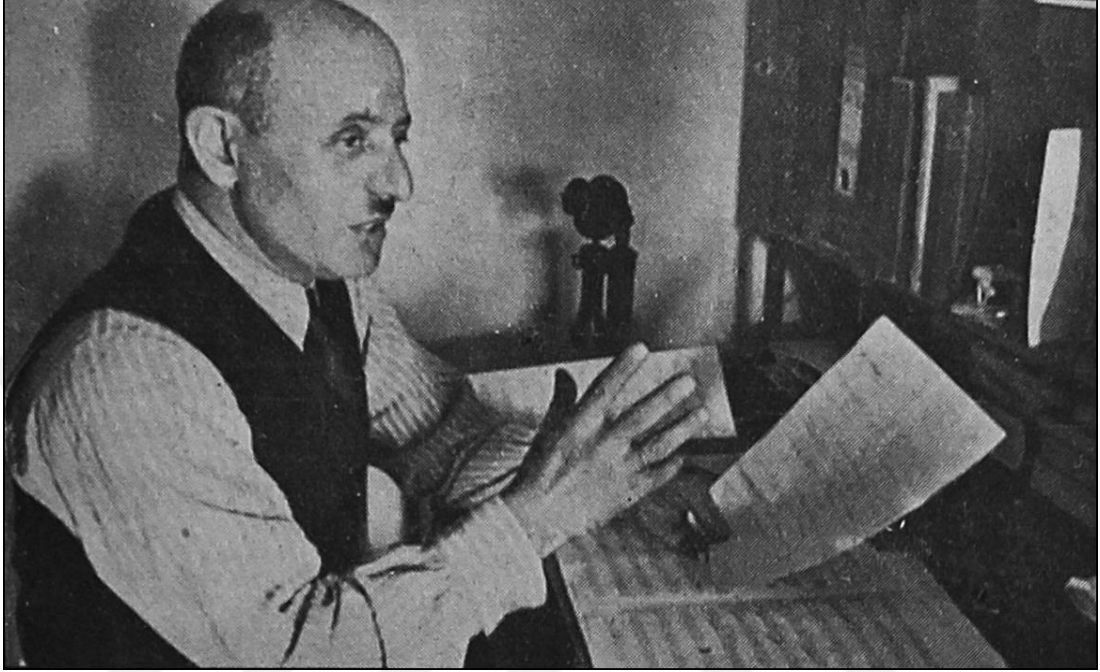
İlk Türkçe şarkı yapılan Arap filmi *Arzu ile Kanber*’in ilanında da ismi görülen Sadettin Kaynak, bu dönemde Arap filmlerine en çok yerli müzik yapan bestecidir.¹³² Film müziği bestecisi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Bölümü Öğr. Gör. Nedim Otyam, Arap filmlerindeki müzik adaptasyonu işinin ilk ustasının Sadettin Kaynak olduğunu söylemekte ve bu adaptasyon girişiminin nasıl başladığıyla ilgili şu bilgileri vermektedir:

“Önceleri bu filmlerin konuşmaları Türkçeleştiriliyor, şarkıları orijinal haliyle bırakılıyordu. Filimler uzun şarkılarla doluydu. Ehramlar, Palmiyeler, Nil nehri görüntüleri ile uzayıp giden şarkılar nedeniyle filimler de çok uzun sürüyordu. Bu Mısırlılar için doğaldı ama bizim için, stüdyo ve film masrafları ve özellikle de sinema seansları açısından ekonomik değildi. Bu nedenle filmleri kendi koşullarımıza uydurma gereksinimi duyuldu. İşte bu aşamada Türk bestecilerine de sinemada yeni bir kapı açıldı. Filmlerdeki bazı şarkıları notaya alıp Türkçe sözlerle bizim ses sanatçılarımıza söyletiyorlardı veya aynı temalardan yararlanıp yeni şarkılar besteliyorlardı ki bu da bence arabeskin doğuşu oldu. Bu işin en büyük ustalarından biri daha doğrusu ilki Saadettin Kaynak’tı. Onu zaman içinde Münir Nurettin Selçuk, Sadi Işılay, Kadri Şençalar, Zeki Duygulu, Şükrü Tunar gibi besteci ve icracılar izledi. Bu besteciler uzun süre Arap filmlerine müzik yaptılar

¹³¹ Sadettin Kaynak, “Türk Musikisi ve Türk Filmciliği”, Perde Sahne Dergisi, Sayı: 26, 6-17

¹³² Hasan Oral Şen *Sadettin Kaynak* isimli kitabında bu rakamı 85 olduğunu söylemektedir. Ben gazete ilanlarındaki bilgileri tarayarak yaptığım araştırmamda 29 rakamını tespit edebildim.

fakat bunu yaparken bizim müzik makamlarımızı ve formlarımızı kullandılar."¹³³



Resim 3. 22 Sadettin Kaynak yazdığı bestelerle (*Yedigün* dergisi, 10 Mart 1941, Sene:8, No:418)

Yazar Dr. Nazmi Özalp, söz yazarı Vecdi Bingöl'ün bu işteki önemine değinmektedir:

"...İşin ilginç bir yönü de eserlerin sözlerinin filmin konusu ile ilgili olması gerektiğinden bunlara uygun güfte yazan şairlerin yetişmesidir. Şiir yazmada da en ünlü isim Vecdi Bingöl'dür. Bunun için Kaynak'ın ve Münir Nureddin Selçuk'un film şarkılarının çoğunun sözleri bu şairimize aittir. Aslında bu şarkı formu bir zorunluluktan kaynaklanır. Geleneksel şarkı şekillerimizin süresinin en uzun olanının 3,5-4 dakikayı geçmediği bir gerçektir. Hâlbuki yabancı filmlerde bu süre daha uzun olduğundan formun dışına çıkmayı, şarkı sözlerinin daha uzun olmasını gerektirmiştir. Bu özellik Kaynak'ın Arap filmlerine yapmış olduğu bütün eserlerinde kendini en çarpıcı şekilde gösterir.

*Ancak bu sayede filmin orijinal musikisinin boşluğu bu şekilde doldurulabilmiştir. Bütün bu şartlara rağmen Kaynak, kesinlikle bayağılığa kaçmadığı gibi oldukça sanatlı örnekler vermiştir."*¹³⁴

¹³³ İrfan ERDOĞAN, **Sinema ve Müzik: Materyal Satış ve Bilinç Yöntemi İçin Bilişselin ve Duygusalın Oluşturulması**, 108-109

Özalp alıntıda, Vecdi Bingöl'ün yazdığı şiirleri besteleyen Kaynak'ın filmde kullanılan Arap şarkılarının uzunluklarından ötürü bilindik musiki formlarının dışına çıktığını söylemektedir. Kaynak filmlere beste yaparken bu süreyi bir kronometre yardımıyla tespit etmekte, müziğin filmle uyumunu bu şekilde sağlamaktadır. Gazeteci Hikmet Feridun Es'in gözü, 1941 yılında Kaynak'la yaptığı bir röportaj sırasında bu kronometreye takılmış ve bestekâra bu aletin ne işe yaradığını sormuştur:

“...gözüm masanın üzerindeki kronometrolu şimendifer saatine ilişti. Bir kağıdın kenarında da bir takım hesaplar yapılmış, saat ve dakikalar kaydolanmıştı.

Bir bestekârın kronometrolu saatle çalışması tuhafıma gitti. Bunun sebebini sordum.

Sadettin Kaynak izahat verdi:

-Film bestekarlığı büsbütün ayrı bir iştir. ... Bir filmde şarkının ihtiva edeceği yer metro ile ölçülür. Bir metrede 52 resim vardır. Bir film bir saniyede 24 resim gösterir. Şimdi 47 metre devam edecek bir şarkı yapmak için bazı hesaplar çıkarmak icap eder. Mesela şimdi filmde bir dakika kırk saniyeye gelecek bir şarkı için çalışıyorum. Bunun için karşımda kronometrolu bir saat duruyor.”¹³⁵

Sadettin Kaynak filmdeki müzikleri bir kronometre yardımıyla saniye saniye belirlerken, Vecdi Bingöl de yazılacak şarkı sözüyle, filmdeki şarkının sözlerinin tutması için cümlelerin bitişlerini ağız açıklıklarına göre incelemektedir. Bingöl'le oluşturdukları bu çalışma yöntemini Sadettin Kaynak'ın ağzından bizzat dinleyen öğrencisi müzisyen Alaeddin Yavaşca şunları söylemektedir:

“... İkili (Sadettin Kaynak ve Vecdi Bingöl) gidiyor, oturuyor filmlerin başına ve çok enteresan şöyle yapıyorlar: şimdi bir kapalı bir de açık olan heceleri belirliyorlar. Kapalı aşağı doğru, açıksa yukarı doğru bir işaretleme ile belirleniyor. Sonrasında Kur'an-ı Kerim okuyuşunda olduğu gibi hangi hecenin ne kadar sürdüğünü tespit için ise üç elif sürecek, iki elif sürecek diye tespitte bulunuyorlar. Bir ağız açıklığının ne kadar sürdüğünü bu şekilde tespit eden Vecdi Bingöl oluyor. 2 elif açık, üç elif kapalı, 2 elif açık... şeklinde bunları tespit ediyor. Kaynak da aranağme, baştaki giriş sazı ne kadar sürüyor, o zamanki vaşeron saatle bunu tespit ediyor. Vecdi Bey bir

¹³⁴ Hasan Oral Şen, **Sadettin Kaynak**, 220

¹³⁵ Hikmet Feridun Es, “**Saçlarım Ak Düştü**”, Yedigün Dergisi, No: 418, Cilt: 17, 17

yandan bir ölüm mü? (sahnedeki geçen olayların türünü tespit ediyor) Bunları da orada görüyorlar ve Vecdi Bey buna göre güfteyi yazıyor. Tabii Vecdi Bey konuyu takip edip kendi hissiyatı ile yazdığı güfteye açıklığı ve kapalılığı da nazarı dikkate alıyordu. Kaynak; ara nağme dışında mısralar ne kadar tutuyor, ara sazlar ne kadar tutuyor bunları saniye ile tespit ediyordu. Tabii burada en önemli nokta senkronun tutması. Ağız filmde açıldığında, Türkçe güfteye kapanacak bir hece geliyorsa olmaz. Vecdi Bey ona göre şiir yazıyor, Kaynak'a veriyor. Kaynak da o saniyelere göre ölçmek suretiyle besteleri yapıyor.”¹³⁶

Sadettin Kaynak ve Vecdi Bingöl bu çalışma yöntemiyle aslında; diyalog dublajında dublaj yönetmenlerinin ve konuşmacıların çalışırken en çok dikkat ettikleri hece ve dudak eşleşmesi meselesinin üstesinden gelmeye çalışmaktadır. Kaynak'la bir filmde çalışan görüntü yönetmeni ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Bölümü Öğr. Gör. İlhan Arakon onun hakkında şunları söylemektedir:

“Ben Leyla ve Mecnun filminin dublajında bulundum. Toprağı bol olsun Yorgo Filmeridis'in isteğiyle bir bölümünde ona yardıma gittim. Benim filmciliğe başladığım zamanda Sadettin Kaynak da bu filmlere şarkılar yapıyordu. O yüzden kendisiyle bazı temaslarım da olmuştur. Kaynak yaptığı işle doğrudan ilgilenir, yakınlık duyar, ne hikmetse; filmciliğin teknik işleri ile insanlarına pek sıcak bakmaz, ilişki kurmazdı. Benim tespit ettiğim kadarıyla işini şöyle yapardı; gelir filmi seyrederek, filmin konusu için notlar alır, giderdi. Ondan sonra da şarkıların sözlerini bulur ve oturup bestesini yapardı... Arapça şarkılar çıkarılıyor, Kaynak Hocanın yaptıkları onların yerine konuyordu. Bu yüzden yeni şarkıların süresi çok önemli idi. Tabii filmin orijinalindeki şarkıları söyleyenlerin görüntüdeki ağız hareketleri var, film seyredilirken bunlar görünüyor. Sadettin Hoca bu ağız hareketlerini de dikkate alarak o sözleri kullanmaya çok gayret ediyordu. ... Sadettin Bey'in yaptığı işin iki zor tarafı vardı. Birincisi, ağız senkronizasyonuna yakın –tabii tıpatıp olamaz farklı lisanlardan dolayı- olmasını sağlaması, ikincisi de besteci olarak kendi musiki anlayışında şarkı yapıp onları filme yerleştirmesi idi. Zorluklara rağmen Allah var, bu işi hakkıyla yapıyordu. Müziğin gidişatıyla ağız hareketlerini birbirine yaklaştırabiliyordu. ...”¹³⁷

¹³⁶ Yrd. Doç. Dr. Sinem ÖZDEMİR; **Müzikal Kültürün Göçünde Film Müzikleri**, Kaynak: <http://www.musikidergisi.net/?p=1518>, Erişim: 23.09.2017

¹³⁷ Bkz. (134), ŞEN, 237

Arap filmlerinin sinema salonlarında çok izlenmesinin nedeni, bu filmlerin içerik ve dillerinin seyircinin talep ettikleriyle benzerlik göstermesidir. Yerli sinemacılar da buradan yola çıkarak çektikleri filmlerde bunu uygulamış, böylece Arap filmleri Türk sinemasında yeni bir dönemin başlangıcı için zemin hazırlamıştır. Türk sinemasında melodram türüyle ilgili akla ilk gelen isim olan Muharrem Gürses'in anlattıkları Arap filmlerinin sinemamız üzerindeki etkisini anlamak açısından önemlidir:

“Bir dönem Türkiye’yi Arap filmleri istila etmişti. Bir gün bütün prodüktörleri topladım ve ‘biz Arap filmlerini buraya sokmayacağız’ dedim. Kararlıydım ‘Melodram tarzında öyle eserler yazacağım ki en iyisi olacak dedim ve yaptım. ... Ben yapınca çevremdekiler, ‘Aaa Muharrem Arap filmlerini taklit ediyor’ diye beni tenkit ettiler. Ben o filmleri taklit etsem o filmlerin aslı gelir benimkiler iş yapmazdı. Demek ki onun üstüne çıktım ki dışarıdan getirmediler o filmleri. Film şirketleri bunun farkındaydılar onun için melodram filmlere devam ettim.”¹³⁸

Sinemalarımızda 15 yıl süren bu egemenliğin bitiş nedeni bazı kaynaklara göre devletin bu filmlerin getirilmesini yasaklamasıdır.¹³⁹ Bu konuyla ilgili herhangi bir belge bulunmamakla birlikte 1948 yılında olduğu iddia edilen bu yasaktan sonra gösterilmeye devam eden Mısır filmleri, bu bilginin gerçekçi olmadığını kanıtıdır. Arap filmlerinin sinema salonlarından çekilmesiyle ilgili en doğru saptama; 1948’deki vergi indirimidir. 1948 yılında 17 olan sinemalarda gösterilen Arap filmi sayısı 1949’da 4’e düşmüş, 1950 yılında sinema salonlarına 6 film girmeyi başarırken, 1951’de hiç film gösterilmemiş, 1952’de gösterilen son filmle de bu dönem kapanmıştır.

¹³⁸ Bkz. (127), KIREL, 62

¹³⁹ Levent Cantek “Türkiye’de Mısır Filmleri” makalesinde; Yılmaz Öztuna’nın Mısır filmlerinin ithalinin 1948 yılında devlet tarafından yasaklandığını iddia ettiğini yazmaktadır.

4. 1940-1950 DÖNEMİ

4.1 Sinema Ortamı ve Dublaj

1937 yılının sonlarına doğru Türkiye’de gösterilen toplam Türkçe dublajlı film sayısı otuzu geçmiştir. İlk gösterimleri İpek, Türk, Saray, Milli, Azak ve Sümer sinemalarında yapılan bu filmler iki stüdyo tarafından Türkçeleştirilmektedir: İpek ve Türk Film Stüdyosu. Aynı yılın Ekim ayında ise Türk sinemasının ilk görüntü yönetmenlerinden Remzi Ar, Kemal, Özen ve Lale Film ile birlikte Marmara Film Stüdyosu’nu kurmuştur. İlk çalışmasını İzmir’de *Ege Manevraları* isiminde bir askeri filmi sesli çekerek gerçekleştiren¹⁴⁰ stüdyo, jurnal niteliğindeki bu filmle Atatürk’ün de görüntü ve sesini kaydetmiştir. Stüdyonun Türkçeleştirdiği ilk film; tüm dünyada olduğu gibi İstanbul’da da çok izlenen Kafkas opereti *Arşın Mal Alan*’dır.¹⁴¹ Hakkında çıkan bir yazıda film şu cümlelerle tanıtılmaktadır:

“... Sahnede Türkçe olarak oynandığı için takdir kazanmış olan bu opereti burada başka bir dilde oynamak hiç şüphesiz manasız bir hareket olurdu. Onun için bu kordelanın konuşmaları Marmara-Film Stüdyosunda Türkçeleştirildiği gibi şarkıları da keza Türkçeye çevrilmiştir. Bu filmin baş sanatçıları yerine Türkçe konuşanlar memleketimizin tanınmış sanatkarlarıdır: Hazım, Mahmud, Muammer, Şaziye, Halide, Necla, Samiye ve Perihan. Musikisinin yeniden tanzimini Tarzen Hüseyin ve arkadaşları deruhde etmişlerdir. Şarkıları da Safiye ve Diradoryan tarafından söylenmiştir...”¹⁴²

¹⁴⁰ Cumhuriyet, 17 Ekim 1937

¹⁴¹ Stüdyonun daha sonra Türkçeleştirdiği *Denizaltı D-I* isimli film 18 Mayıs 1939’da Lale sinemasında gösterilmiştir. Marmara Film, bu filminden sonra Arap filmlerini Türkçeleştirmeye başlamış, *Gülnaz Sultan* (Taksim, 13 Ekim 1939) ve *Leyla* (Taksim, 3 Nisan 1942) isimli Arap filmlerinin hem de diyaloglarını hem de şarkılarını adapte etmiştir. *Kızım Duymanın* (Taksim, 16 Ekim 1941) isimli Arap filminin dublajı ise Türkçe sözlü, Arapça şarkılı olarak yapılmıştır. Stüdyonun dublajını yaptığı filmler arasında *Ayşe* (6 Mart 1940 Sümer, 8 Mart 1940 Taksim) isimli İspanyol filmi de vardır. Şarkılarının bir kısmı Türkçeleştirilen film, İspanyolca ve Türkçe şarkılı olarak gösterilmiştir.

¹⁴² Cumhuriyet Gazetesi, 16 Nisan 1938

1930'lu yılların sonuna doğru Türkiye'de sinema halk arasında oldukça rağbet gören bir eğlence haline gelmiştir. Kuşkusuz bunda sinema biletlerinin fiyatlarının indirilmesinin de payı vardır. 1938 yılında sinema biletlerindeki %33'lük vergi oranının %10'a indirilmesiyle Cemil Filmer'in deyimiyle sinemacıların belini büken bir sorun çözülmüştür.¹⁴³ Halk arasında sinemanın ilgi görmesinin nedenlerinden diğeri 1933 yılından beri gösterilen Türkçe dublajlı filmlerdir. İpek, Türk ve Marmara Film Stüdyolarında bu filmlerin Türkçeleştirme işlemlerinin nasıl yapıldığı ve diyaloglarını kimlerin çevirdiği ile ilgili Marmara Stüdyosu'nun çevirmeni Şefkat Yurdaç'la bir röportaj yapılmıştır. Yurdaç bu röportajda stüdyoların dublaj çalışmalarıyla ilgili önemli bilgiler vermektedir:

"... Marmara Stüdyosunun filmlerini Türkçeye çeviren bayan Şefkat Yurdaç'la görüştüm. Kendisi şehrimizin tanınmış ailelerinden birine mensuptur. Eski Sanayii Nefise Müdürü Ömer Adi Bey'in kızıdır.

- Kaç lisandan tercüme yaparsınız, diye sordum.
- Doğrudan doğruya Almanca ve Fransızcadan. Dame de Sion'da okudum. Fakat Arapçadan, İspanyolcadan ve diğer lisanlardan başkasına yaptırarak pointage'larına ve güzel Türkçe ile olmalarına nezaret ediyorum.
- Pointage... Yani?
- Perdedeki aktörün dudak hareketleriyle Türkçe hecelerin birbirini tutması demektir.
- Bu suretle kaç film yaptınız?
- 10-12 kadar.
- Hepsinin yapılışında stüdyoda mı bulunuyorsunuz?
- Evde çalışıyorum ve gönderiyorum.
- Zevkli bir iş mi bu bari?
- Filmin mevzuuna göre.
- Sizin beğendiklerinizi halk da beğeniyor mu?
- Ekseriya zevklerimiz, geniş halk tabakasınıninkine uymaz.
- Diğer filmlerdeki dublajları kim yapar?
- Halil Kamil müessesesinde kendileri, İpekçiler'de eskiden şair Nazım Hikmet çalışıyordu. Galiba şimdi onlar da kendileri yapıyor. ..."¹⁴⁴

Bu üç film stüdyosuna 1943 yılında yeni bir stüdyo daha eklenmiştir: Ses. 1933 yılında Şark sinemasıyla başlayan sinema işletmeciliğine, 1939'da Çemberlitaş, 1942'de Ses sinemasıyla devam eden Necip Erses'in,¹⁴⁵ sahibi olduğu bu stüdyo

¹⁴³ Cemil FİLMER, **Hatıralar**, 151

¹⁴⁴ Akşam Gazetesi, 6 Mart 1941

¹⁴⁵ Mustafa GÖKMEN, **Başlangıcından 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi**, 86-92

Beyoğlu'ndaki Santral sinemasının yerine kurulmuştur.¹⁴⁶ Ses Film Stüdyosu'nun Türkçeleştirdiği ilk film, 1941 yılında¹⁴⁷ gösterime girdiğinde 5 hafta gösterimde kalan¹⁴⁸ *Arabacının Kızı*'dir.



Resim 4. 1 Arabacının Kızı filminin ilanı (*Akşam*, 30 Eylül 1943)

Ses Film Stüdyosu'nu önemli kılan asıl gelişme ise, o zamana kadar yabancı filmlere uygulanan dublajın ilk kez bu stüdyoda bir yerli filme yapılmasıdır. 1943 yılında Faruk Kenç tarafından sessiz çekilen *Dertli Pınar* filminin dublajı Ses Film Stüdyosu'nda gerçekleştirilmiş ve Türk sinemasında yeni bir dönem başlamıştır.

¹⁴⁶ Esin BERKTAŞ, *1940'lı Yılların Türk Sineması*, 27

¹⁴⁷ *Akşam*, 16 Ocak 1941

¹⁴⁸ *Akşam*, 14 Şubat 1941

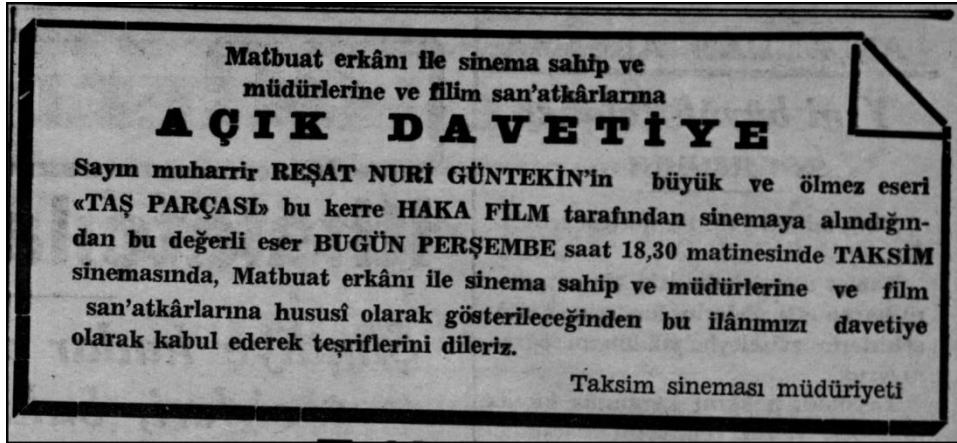
4.2 Türk Sinemasında İlk Dublaj Çalışmaları

Dertli Pınar filminin yönetmeni Faruk Kenç, Avrupa’da aldığı sinema eğitiminden sonra 1938 yılında Türkiye’ye dönmüştür. Kenç, Türkiye’ye döndüğünde yerli film çeken tek film şirketi vardır: İpek Film. Dönemin tek film yönetmeni ve Darülbedayi (Şehir Tiyatroları) müdürü Muhsin Ertuğrul ile yaklaşık 10 yıldır çalışan firma, 1934 senesinde yerli film çekimlerine 3 yıl süreyle ara verip dublaj çalışmalarına yoğunlaşmıştır. 1938’de gösterime giren *Aynaroz Kadısı* filmiyle yeniden başlayan Muhsin Ertuğrul-İpek Film ortaklığında; 1939 senesine kadar *Allahın Cenneti* (1939), *Bir Kavuk Devrildi* (1939), *Tosun Paşa* (1939) isimlerinde üç film daha çekilmiştir.¹⁴⁹

1934’te açtığı Türk Film Stüdyosu’yla 1935 yılında ilk dublaj çalışmalarına başlayan Halil Kamil, daha sonra bazı yabancı filmlerin içine yerli sahneler ekleyerek *Yeniçeri Hasan* (Taksim, 24 Kasım 1939) ve *Memiş* (Taksim, 16 Şubat 1940) gibi karma filmler yapmıştır.¹⁵⁰ 1939 senesinde, Reşat Nuri Güntekin’in tiyatro seyircisi tarafından çok beğenilen *Taş Parçası* oyununu filme çeken Türk Film Stüdyosu, böylece ilk yerli filmini gerçekleştirmiştir. Filmin yönetmenliğini üstlenen Faruk Kenç, bu filmiyle Türk Sinemasındaki 17 yıllık Muhsin Ertuğrul tekeline son vermiştir.

¹⁴⁹ *Allahın Cenneti*’in müziklerini Sadettin Kaynak yapmış, filmin şarkılarını aynı zamanda başrol oyuncusu Münir Nurettin Selçuk söylemiştir. Arap filmlerinde Kaynak’la Selçuk arasında başlayan bu çalışma birlikteliğinin devam ettiği ilk yerli film *Allahın Cenneti*’dir.

¹⁵⁰Zahir GÜVEMLİ, **Sinema Tarihi; Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması**, 246



Resim 4. 2 Taş Parçası'nın sinemacılara yapılan gösteriminin davetiyesi (*Akşam*, 28 Aralık 1939)

İlk gösterimi 28 Aralık 1939'da Taksim sinemasında sinema salonu sahiplerine ve sinema sanatçılara yapılan film, ertesi gün aynı sinemada halka gösterilmiştir. Filmin 31 Aralık 1939'daki ilanında halkın beğenisinden bahsedilmekte, çekimlerin Halil Kamil Stüdyosu'nda yapıldığı özel olarak belirtilmektedir.



Resim 4. 3 Taş Parçası filminin bir ilanı (*Akşam*, 31 Aralık 1939)

Faruk Keç bu filminden sonra Halil Kamil'e *Yılmaz Ali* (1940), *Kıvırcık Paşa* (1941) isimlerinde iki film daha çekmiştir. Ancak aralarındaki bir anlaşmazlıktan ötürü bu ortaklık sona ermiş, Keç bir sonraki filmini çekebileceği yeni bir stüdyonun arayışına girmiştir. Bu süreci kendisi şöyle anlatmaktadır:

“Taş Parçası’ndan sonra ‘Yılmaz Ali’ filmini yaptım. Tabi o da sesli. Bütün bunlar sesli yapılıyor. Onun arkasından ‘Kıvırcık Paşa’yı yaptım. Yaptım, bitti ‘Kıvırcık Paşa’; askere gideceğim, Halil Kamil paramı vermedi. Vermeyince ben de mecburen dava açtım. Ve stüdyoyu bıraktım, çıktım. Dava devam ediyor, ben de film yapmak istiyorum. Fakat stüdyo yok. İpekçiler’e gittim. Dedim: ‘Stüdyonuzu kiralar mısınız bana?’ Hiç unutmam şu cevabı verdiler: ‘Biz düşmanımıza silahımızı vermeyiz!’ Yani beni düşman olarak görüyorlar. ‘Peki’ dedik. Oturdum, düşündüm taşındım ne yapabilirim diye. Dublaj filmleri aklıma geldi. Ecnebi filmleri baştan sona sessiz olarak kabul et. Ondan sonra seslendiriliyor. Ben de aynı şeyi yaparım dedim. Ve ‘Dertli Pınar’ filminin senaryosunu hazırladım. Ve baştan sonuna kadar sessiz olarak çektik. Sonradan seslendirildi. Bu şekilde ilk filmi ben yaptım. ‘Ben icat ettim’ demiyorum, ben yaptım.”¹⁵¹

Dertli Pınar, Anadolu’nun önemli sorunlarından biri olan kan davası üzerine eğilmektedir. İki düşman ailenin çocuklarının aşkının anlatıldığı filmin başrollerinde Talat Artemel, Suavi Tedü ve Nezihe Becerikli vardır. Filmde Nezihe Becerikli dışındaki oyuncular kimin seslendirdiği bilinmemektedir. Filmin başrol oyuncularından Becerikli, konuşmalarının yanında filmde söylediği şarkıları da kendisi seslendirmiştir.¹⁵² Görüntü yönetmenliğini Baha Gelenbevi, müziklerini ise Sadi Işlay’ın yaptığı film, 17 Mart 1944’te Şark sinemasında gösterime girmiştir. Film hakkında gazetelerdeki tepkiler olumludur. Akşam gazetesinde çıkan ilk yazıda film: *“Memleketimizde yapılan filmlerin hemen hemen en mükemmi (gelişmiş)”*¹⁵³ cümlesiyle tanıtılmaktadır. Yazar Fikret Adil ise Tanin gazetesindeki köşesinde *Dertli Pınar*’ı: *“Bu film gerek fotoğrafları ile gerek ses tekniği bakımından bize istikbal için büyük ümitler veriyor”* cümlesiyle tanıtmakta, filmin Türkiye’de teknik imkânın fiilen mevcut olduğunu gösterdiğini belirtmektedir.¹⁵⁴

Adil’in yazısında; filmin sesiyle ilgili olumsuz bir eleştiri yoktur. Aksine yazarın filmin ses tekniğinin gelecek için ümit verdiğinin söylenmesi ilk kez bir Türk filminde uygulanan dublaj yönteminin başarısını göstermektedir. *Dertli Pınar* hakkında yazılan detaylı bir eleştiri yazısı da yazar Zahir Güvemli’ye aittir. Güvemli,

¹⁵¹ Prof. Sami Şekeroğlu’nun “Türk Sineması Sözlü tarih Araştırma Projesi” kapsamında Faruk Keleş ile yaptığı röportajdan, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, bölüm: 6

¹⁵² Nebile T. BİREN, “İpek Film Stüdyosu’nu Bir Ziyaret”, Vakıf Gazetesi, 23 Mart 1944

¹⁵³ Akşam Gazetesi, 17 Mart 1944

¹⁵⁴ Fikret ADİL, “Dertli Pınar ve Yeni Bir Artistler Şirketi”, Tanin Gazetesi, 18 Mart 1944

filmi içerik, teknik, estetik ve telaffuz başlıkları altında incelemiştir. Yazar telaffuz başlığında filmin sesiyle ilgili şu eleştirilerde bulunmuştur:

“Talat (Talat Artemel) bazen köylü olduğunu unuttu. Suavi'nin (Suavi Tedü) tahsil gördüğü söylendiği halde Nezihe'nin (Nezihe Becerikli) ne münasebetle İstanbul şivesiyle konuştuğu meçhul (hatta bütün ailenin). İntonation (tonlama) çok iyi, telaffuz fasih (açık ve düzgün)”¹⁵⁵

Güvemli'nin sesle ilgili tek eleştirisi bir köy filminde bütün oyuncuların İstanbul ağzıyla konuşmasıdır. Bu durum aynı dönemde film çeken Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde de görülmektedir. Örneğin köy filmi temasıyla çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı*'nda (1935) Aysel'i oynayan Cahide Sonku, temiz bir İstanbul Türkçesi'yle konuşmaktadır. Dönemin filmlerinin yegâne oyuncularını olan Şehir Tiyatrosu (Darülbedayi) oyuncularının köylü karakterleri diyalekt yapmadan konuşması, filmlerin gerçekliğini de olumsuz bir şekilde etkilemiştir.

Güvemli her ne kadar konuşmacıların diyalektlerini eleştirirken tonlamalarının ve konuşma şekillerinin doğru olduğunu yazsa da filmin yönetmeni Faruk Kenç, aynı fikirde değildir. Kenç bir zorunluluk nedeniyle kullanmaya başladığı bu tekniğin filmin kalitesini olumsuz açıdan etkilediğini düşünmektedir:

“Düşünün ki o sıralarda stüdyosuz film çevrilmiyordu. Stüdyoda çevriliyordu film. Hem dışarda film çevir sessiz olarak, sonra seslendir. Belki kimsenin aklına gelmezdi. Belki de gelirdi. Ama ilk benim aklıma geldi. İlk ben yaptım. Nasreddin Hoca'nın dediği gibi: 'Kar helvası yaptım ama beğenmedim' demiş. Ben de bu sistemi yaptım. Yani filmlerin sessiz olarak çekilmesini. Fakat ben de beğenmedim. Sesli filmle mukayese edilmeyecek kadar kötü oluyor sessiz film.”¹⁵⁶

Aynı yıl *Dertli Pınar*'dan sonra Ses Film Stüdyosu, Baha Gelenbevi'ye *Deniz Kızı* filmini çekirmiştir. 1945 senesinin gösterime giren ilk Türk filmiyse, Faruk Kenç'in *Hasret* filmidir. Kenç, bu filmi kısa bir süre önce kurduğu İstanbul Film

¹⁵⁵ Zahir GÜVEMLİ, “**Dertli Pınar**”, Vakıf Gazetesi, 19 Mart 1944

¹⁵⁶ Prof. Sami Şekeroğlu'nun “Türk Sineması Sözlü tarih Araştırma Projesi” kapsamında Faruk Kenç ile yaptığı röportajdan, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, bölüm: 6

adına çekmiştir. O yıl ayrıca Şadan Kamil, Talat Artemel gibi yönetmenler ilk filmlerini çekerken, Doğan ve Halk Film Stüdyoları kurulmuştur.¹⁵⁷ Bu iki film stüdyosunun da kurucusu daha önce sinema işletmeciliğiyle uğraşan Fuat Rutkay'dır. Dublaj çalışmaları da yapan bu stüdyolardan Doğan, 1947 yılında montaj odasındaki bir kontakten çıkan yangından ötürü kullanılamaz hale gelmiştir. Ulus gazetesinde çıkan bir haberde stüdyonun zararının 110 bin liradan fazla olduğu yazmakta, dublaj için stüdyoda bulunan birçok Arap filminin de kül olduğu eklenmektedir.¹⁵⁸ Halk Film ise 1946'da Muhsin Ertuğrul'a *Yayla Kartalı* filmini çektirerek yerli film çalışmalarına başlamıştır.

1939-1949 yılları arasındaki on yıl, Türk sinemasında geçiş dönemi olarak adlandırılır. Her ne kadar *Taş Parçası* ile 17 yıllık tek yönetmen-tek film şirketi tekeline son verilmiş olsa da geçiş dönemi Türk sinemasında tiyatro etkisini aşabilmiş bir dönem değildir. Bunun en önemli nedeni; tekeli yıkanların kuranlardan pek bir farkının olmamasıdır. Çünkü dönemin ilk filmleri, uzun süredir yabancı film dublajıyla ilgilenen Türk (Ha-Ka) Film, Ses Film gibi şirketlerin çektiği filmlerdir.¹⁵⁹ Geçiş döneminin en büyük yararı, yeni yönetmenler ve yeni teknik elemanların Türk sinemasına girmesini sağlamasıdır. Bu teknik elemanların en önemlileri İliadis kardeşlerdir. Uzun süre Türk sinemasında çalışan bu kardeşlerden Kriton, görüntü yönetmenliği yapmış, Yorgo ise ses mühendisliği alanında pek çok Türk filminin dublajında çalışmıştır. Dublaj sanatçısı Mücap Ofluoğlu, 1940'lı yılların ortasında Ses Film Stüdyosu'nda yaşadığı ilk dublaj tecrübesini anlatırken Yorgo İliadis'e de değinmektedir:

¹⁵⁷ Bkz. (145), GÖKMEN, 204

¹⁵⁸ Ulus Gazetesi, 13 Kasım 1947

¹⁵⁹ Rekin Teksoy, **Arkın Sinema Ansiklopedisi**, 460



Resim 4. 4 Yorgo İliadis, Yönetmen Kani Kıpçak, Kriton İliadis (Kaynak: *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*)

“...Ses Film Stüdyosuna bu ikinci gelişimdi. İlk kez 1943'te 'Dertli Pınar' filminin iç sahneleri çevrilirken gelmişim. Küçük bir platosu, büyükçe bir seslendirme ve film izleme salonu, film yıkama laboratuvarı, montaj ve senkronaj olanakları bulunan, o yılların çok iş yapan stüdyolarından biriydi. Daha çok yabancı filmlerin Türkçe dublajları yapılırdı. Yerli film yapımı henüz parmakla sayılacak kadar azdı. Sesleri Yorgo İliyadis adında Rum teknisyen alıyordu.

Yorgo ses almada, kardeşi Kriton İliyadis film kameramanlığında uzun yıllar çalışmış, bu işlerin birinciliğini ve ustalığını patronlarına kabul ettirip yerli filmciliğimizin tarihine geçmişlerdir. Yorgo ses çektiği makineyi, o günün olanaklarına uydurmak için kendisi onarıp düzelttiğini, şuradan buradan parçalar bulup yenilediğini söyler; 'Bakın ben ne adamım, dışarıdan getirmedığınız makineleri ben meydana getiriyorum,' diyerek şişinirdi. Bir bakıma haklıydı da. Yorgo'nun becerisinden herkes söz eder; 'Adama aşk olsun, şu işe yaramaz makineyi bakın ne hale getirdi, pes' gibilerinden Yorgo'yu överdi... Yorgo yarı yarıya kendi icadı makinesinin başında zehir gibi sertleşir, başta dublaj yönetmeni, tüm konuşan oyuncularını, 'doğru konuşun, lafınızı ağnatın (anlatın diyemezdi), ağnamorum', diye azarlar gibi uyarırdı. Ne kadar dikkatli konuşursanız konuşun, Yorgo önce: 'ağnamorum' der, oyuncu birkaç kez konuşmasını yineledikten sonra, 'şimdi biraz ağnorum, aloor, alorum, aldım' deyip kırmızı sinyal lambasını yakar,

konuşmayı çekerdi. Aslında anlamayan Yorgo değil, makinesiydi. Konuşulması anlaşılmayan (!) oyuncuların sabrı tükenir sabırları tükenir, Yorgo'ya: 'Aaaa, yeter artık Yorgo, ağnat ağnat diye canımıza okudun, sen şu makineni yeniden bir elden geçersen fena olmaz, anladın mı dediğimi?' gibilerden çıktıklarına çok tanık oldum. Bu çıkışmalara Yorgo pek ses çıkarmaz, toz kondurmadığı makinesine sarılıp orasını burasını karıştırarak söylenenleri duymamış gibi susardı. Yönetmen Talat (Artemel) bir ara: -Yorgo, nasıl gidiyoruz, anlaşılıyor mu konuşmaları? Deyince Yorgo: -Eyi de, siz daha eyi ağnatın Talat'çıgım, diyerek hemen savunmaya geçmişti.

...
Stüdyoda mikrofon tekti. Mikrofonun önündeki yüksek sehpanın üzerinde duran senaryodan, oyuncular rollerini okuyarak konuşuyorlardı. Okur gibi değil de oynar gibi konuşması yeğleniyordu. Bunun için sözlerin ezberlenmesi gerekliydi. Oyuncu, ezberlediği sözleri perdede seslendireceği yabancı oyuncuyu görerek senkronize etmeliydi. Yönetmen Talat, sözlerini ezberleyemeyen oyuncuların arkalarında durarak konuşma sıraları gelince dürtüyor, dürtülen oyuncu da söyleyeceği sözü, önündeki senaryodan okuyarak konuşuyordu. Bu dürtmeli konuşmalar doğrusu pek doğal olmuyor, kimi oyuncular bir gözünü perdeye döndürüp şaşılışarak konuşma yöntemini uyguluyordu.”¹⁶⁰

Ses teknisyeni Yorgo İliadis'in “ağnat” diye ikazda bulunmasının nedeni teknik açıdan sorunlu olan ses kayıt cihazının sesi net kaydedebilmesidir. Diğer neden ise kaydedilen sesin Anadolu sinemalarına gönderildiğinde seyircinin duyabileceği bir aralığa ulaşmasıdır. Anadolu sinemalarının ilkel projeksiyon cihazlarındaki lambalar, sesi seyirciye doğru bir şekilde ulaştıramamaktadır. O yüzden Türk sinemasında sesler uzun bir dönem tiz kaydedilmiştir. Filmlerin seslerinde derinliğin olmamasının sebebi budur.

1943-1948 yılları arasında Türkiye’de yirmi film şirketi ve stüdyosu kurulmuştur.¹⁶¹ 1945 yılından sonra bu stüdyoların sayısında ciddi oranda artış görülmektedir. Bunun en önemli sebebi; İkinci Dünya Savaşı’nın etkisiyle dar boğaza giren Türkiye ekonomisinin, savaş bittikten sonra rahatlamasıdır. Ancak bu dönemde Türk filmleri; sinema salonu sahiplerinden ve halktan beklenen ilgiyi görmemektedir. Yerli filmlerin sinema salonlarındaki gösterim şansını en çok etkileyen unsurlar Arap ve Amerikan filmlerdir. 1930’lu yıllarda girdiği sinema

¹⁶⁰ Mücap Ofluoğlu, Dublaj, **Sanat Olayı**, Sayı: 4, Nisan 1981,30-31

¹⁶¹ Bkz. (145), GÖKMEN, 39-40

salonlarının üzerinde hala büyük bir egemenlik kuran Arap filmleri ve savaş boyunca film üretmeye devam eden Amerikan sineması Türk filmlerinin izleyici sayısına önemli bir şekilde etki etmektedir.

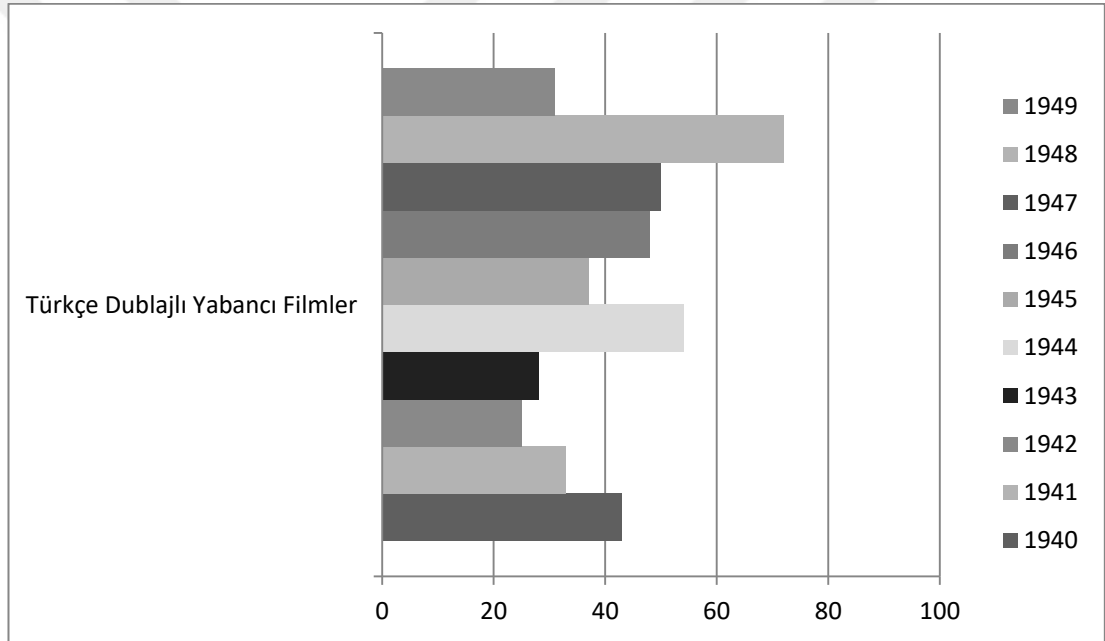
Arap ve Amerikan filmlerinin çok izlenmesinden ötürü yeteri kadar ilgi görmeyen Türk filmleri için kurtuluş yolu ise basittir: vergi indirimi. Devletin Türk sineması için attığı en büyük adımlardan biri olan bu girişim, 1 Temmuz 1948'de kabul edilen bir yasayla yürürlüğe girmiştir. Yasayla devletin belediyelerden aldığı eğlence vergisi, yerli ve yabancı filmler için farklı oranlarda düzenlenmiştir. Vergi; yabancı film oynatan sinemalarda hasılatın %70'ine, yerli film oynatanlardansa sadece %25'ine kadar tespit edilmiştir.¹⁶² Yerli filmler için getirilen bu vergi indirimiyle, sinema sahipleri için Türk filmi oynatmak daha kârlı hale gelmiştir. Böylece hem yeni yapım şirketlerinin kurulması hem de çekilen Türk filmi sayısının artması sağlanmıştır. Yerli film göstermenin yabancı filmlere oranla daha ucuz olması, Türkiye'deki sinemaların büyük bir kısmında bu filmlerin gösterilmesine neden olmuştur. Türk filmlerinin gösterim konusunda bu şansı yakalaması, Türk sinemasına yatırım yapacak yeni yapım şirketlerinin de kurulmasını sağlamıştır. Sayıları hızla artan bu yapım şirketlerinin her yıl çok sayıda film çekmesi, Türk sinemasının kendine özgü bir ekonomi modeli kurmasıyla sonuçlanmıştır. Temeli seyirciye dayanan bu ekonomi modelinin en önemli parçalarından biri de yerli film dublajı olmuştur.

¹⁶² Resmi Gazete, 9 Temmuz 1948, Sayı: 6953, Belediye Gelirleri Kanunu, Madde: 27, Sayfa: 14348

4.3 Yabancı Film Dublajı

Bu tez için yapılan süreli yayın taraması sonucunda 1940-1949 yılları arasında 421 Türkçe dublajlı yabancı filmin gösterildiği tespit edilmiştir. En az filmin gösterildiği yıl 25 adetle 1942 yılıdır. En çok filmin gösterildiği 1948 senesindeyse 72 Türkçe dublajlı yabancı filmin sinema salonlarını doldurduğu görülmektedir.

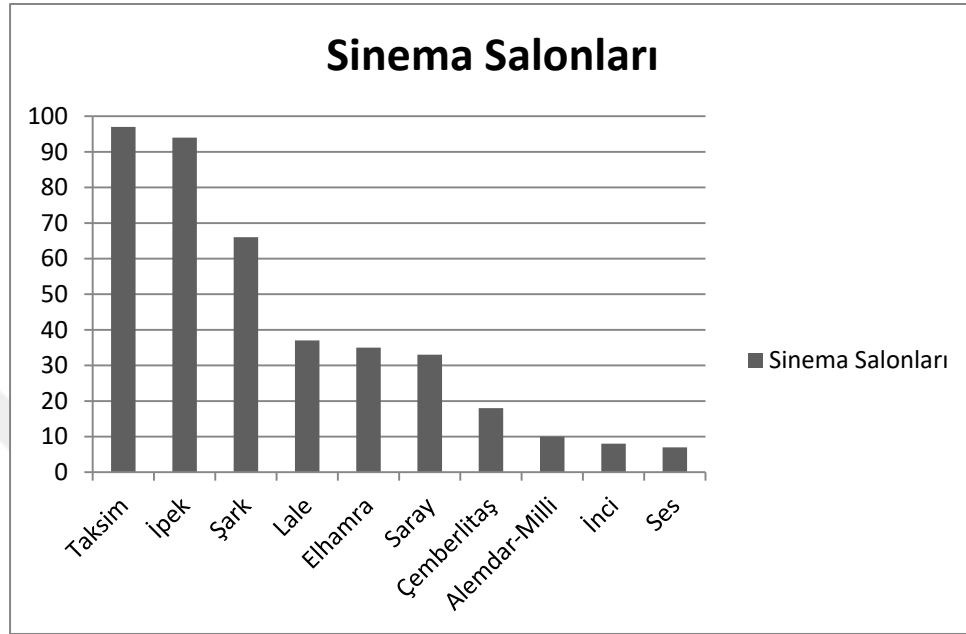
Grafik 4. 1 1940'lı Yıllarda Gösterilen Türkçe Dublajlı Yabancı Filmler



Grafikte görüldüğü gibi 1940 senesinden sonra düşüşe geçen Türkçe dublajlı yabancı filmlerin sayısı 1944'te kısa süreli bir artış göstermiş, 1948'de ise en yüksek seviyesine ulaşmıştır. 1948 senesindeki vergi indiriminin etkisiyle 1949'da çok ciddi bir düşüş göze çarpmaktadır.

1940-1949 yılları arasında gösterilen yabancı filmlerin 123'ünü Arap filmleri oluşturmaktadır. Bu rakam, Türkçe dublajlı toplam yabancı film sayısının yaklaşık

dörtte birine denk gelmektedir. Bu yıllarda gösterilen 421 Türkçe dublajlı yabancı film, İstanbul'da 23 sinema salonunda ilk gösterimini yapmıştır.¹⁶³



Grafik 4. 2 1940'lı Yıllarda Sinemaların Gösterdikleri Türkçe Dublajlı Filmlerin Sayısı

Grafikte en çok sayıda Türkçe dublajlı yabancı film gösteren ilk 10 sinema salonu, gösterdikleri film sayılarına göre sıralanmıştır. En yüksek sayıda film gösteren sinema salonunun 97 rakamıyla Taksim, en düşük sayıdaki ise 7 adetle Ses sineması olduğu görülmektedir. 1940'lı yıllarda Türkçe dublajlı yabancı filmlerin ilk gösterimlerinin yapıldığı sinema salonlarının büyük bir kısmı hala Beyoğlu'ndadır.

1940'lı yıllarda yapılan dublaj çalışmalarıyla ilgili eleştiriler; üç başlık altında toplanmaktadır; bunlardan ilki, kalitelerine bakılmadan her filmin dublajının

¹⁶³ Atatürk Kütüphanesi süreli yayınlar arşivinde ve Ankara Üniversitesi'nin dijital arşivinde taranan Cumhuriyet, Akşam, Milliyet, Tan, Vakit, Son Posta, Kurun, Hürriyet, Halkçı, Hâkimiyeti Milliye, Tanin, Tasvir, Ulus, Zaman gazetelerinin 1928-1960 yılları arasındaki sayılarındaki film ilanları ve tanıtımlarından yola çıkarak bu rakama ulaşılmış, elde edilen sonuçlar Milli Kütüphane'nin dijital arşivinde tek tek kontrol edilerek doğrulukları tekrar teyit edilmiştir. Ancak gazetelerin tahribinden dolayı bazı filmlerin ilk gösterimlerine ulaşılammış, bunların (muhtemelen) daha sonraki gösterimleri tespit edilmiştir. Bu gösterimlerin yapıldığı sinema salonları İstanbul'un nispeten daha küçük yerlerindeki Azak, Suad Park, Ferah, Sakarya gibi sinemalardır.

yapılmasıdır. Türkçe dublajlı filmlerin çok izlenmesi ve buna bağlı olarak dublaj stüdyolarının artmasıyla ortaya çıkan bu durum niteliği önemseyen sinema seyircisini rahatsız etmektedir. Diğer eleştiriler ise dublajın yapılma şekliyle ilgilidir. Bir dublaj sanatçısının birden fazla oyuncuyu seslendirmesi, dönemin dublajlı filmlerindeki gerçeklik illüzyonunu bozmaktadır. Bu illüzyonu bozan diğer nedense çoğunluğunu Şehir Tiyatrosu oyuncularının oluşturduğu dublaj sanatçılarının seslendirdikleri oyunculara doğru bir oyunla ses verememesidir. Dublajda oyun eşleşmesi olarak tanımlanan bu durum, 1940'lı yıllardaki dublaj çalışmalarında göz ardı edildiği düşünülen unsurlardan biridir.¹⁶⁴

Türkçeleştirilmiş filmlerde bir oyuncuyu birden fazla kişinin konuşması o dönem İpek Film Stüdyosu'nda da, Türk Film Stüdyosu'nda da görülen bir durumdur. İpek Film Stüdyosu'nda Ferdi Tayfur, ünlü karakterlerini her filmde tek başına konuşarak bu işi sürdürmektedir. Tayfur bu durumu sürdürdüğü "modern meddah"lığın bir yansıması olarak yapsa da Türk Film Stüdyosu'nda durum pek öyle değildir. Sanat yönetmeni ve yönetmen Prof. Vedat Ar, Türk Film Stüdyosu'nda stüdyonun sahibi Halil Kamil'le yaşadığı bir olayı anlatırken bu durumun orada ekonomik sebeplerle yapıldığına değinmektedir:

"Bir gün Halil Kamil Stüdyosunu gezeyim dedim, komşu stüdyo. Kendimi tanıttım; ben dedim Darülbedayi'de dekoratörüm, aynı zamanda İpek Film'de de Muhsin Bey'in dekoratörüyüm. Ben de burada komşu geldim de meraklıyım, müsaade ederseniz gezeyim dedim. Bu benimle ilgilendi, stüdyoyu gezdirdi mezdirdi. Sonra beni böyle hevesli mevesli görünce, zeki adam, 'ben size dublaj yaptırayım' dedi. 'Hem de eviniz yakın' dedi. 'Akşamları biraz yemek yersiniz, gelirsiniz' dedi. 'Dublaj yaptırırsınız sonra gider yatarsınız' dedi. Yani işi gayet kolaylaştırdı falan. Yani yol parası yok, yemek parası yok filan falan. Yani bedavadan yaparsın der gibi. Ve bende de o hava var, iştahlıyım çünkü. Anlıyor adam. 'Peki' dedim. Aman ne iyi olur. Akşamları buraya gelirim, dublaj yaparım. Tiyatroda da benim arkadaşlarım var. Yalnız Şehir Tiyatrosu, Darülbedayi artistleri dublaj yapardı, başkası yapamazdı. Yapardı ama fırsat verilmezdi. ... Halil Kamil bana bir film gösterdi. Ben projeksiyon salonuna gittim, o kendi bürosuna gitti. Ben filmi seyrettim. Filmi seyrederken tiplere göre hangi artistlere dublaj yaptıracağımı tasarladım. Tipine göre, yaşına göre, sesinin tonuna göre...

¹⁶⁴ Cumhuriyet Gazetesi, 26 Ocak 1940

Çünkü hepsini biliyorum, hepsi arkadaşım benim. Bir tane çaçaron kadın var; Halide Pişkin. İri yarı adam var; bizim Sait Köknar. Bir tane polis hafiyesi var; tam İ. Galip (Arcan). Şöyle sekiz on tane artist seçimi yaptım. Şuna şu, şuna şu, şuna... (Halil Kamil) 'Anlaşıyor Vedat Bey' dedi. Çünkü böyle konuşurdu (ağzını açmadan) seni yerim der gibi. 'Siz bu işte biraz tecrübesizsiniz' dedi. 'Evet zaten size söyledim Halil Kamil Bey' dedim, 'Ben dublaj yapmadım ki. Ama evime yakın, sizi de çok sempatik buldum. Bir hobidir bu. Yaparım dedim. Bana öğretin dedim.' Dedi: 'Bir insan dört ses çıkarır.' Ben tabi gözlerimi açtım, dedim: 'Nasıl çıkarır?' 'Evela' dedi, bir kurşun kalem aldı şurasına soktu (burnunun altına): 'Kurşun kalemi' dedi, 'dudakla burun arasına koyarsın, kalem düşmeden konuşturacaksın' dedi. 'Peki' dedim, 'ikinci?' 'Pamuk' dedi, 'iki parça pamuğu burun deliklerine tıkarısın' dedi. 'E üçüncü?' 'Üçüncü' dedi, 'ağzını açmadan konuşturursun' dedi. 'Dördüncü kendi sesi' dedi. 'Burada' dedi, 'bir kadın, bir erkek var Vedat Bey' dedi, 'Nasıl olur?' dedi. 'Valla müthiş olmuş, ama ben bu işi kıvıramam' dedim. Baktım ki adamcağız anormal konuşuyor, işime gelmediği için bir daha semtine uğramadım.'¹⁶⁵

Dublajla ilgili eleştirilen diğer önemli noktaysa Şehir Tiyatrosu oyuncularının dublaj sırasındaki oyununun gerçekçi ve doğal olmadığıdır. Seyirci, tiyatrodaki izlediği bu oyuncuların sesini yabancı filmlerde aynı konuşma şekliyle duyduğunda dublaj illüzyonuna kapılamamaktadır. Dublajdaki konuşmacıyla, filmdeki oyuncu arasındaki doğru bir oyun eşleşmesini de mümkün kılmayan bu durumu ortadan kaldırmak için 1940'lı yıllarda da çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. 1941 yılında İpek Film, haftalık çocuk dergisi *Arkadaşla* birlikte, Amerikalı oyuncu Shirley Temple'ı konuşabilecek bir ses için çocuklar arasında yarışma düzenlediğini ilan etmiştir. Kazanan bundan sonraki bütün filmlerinde Shirley Temple'ı Türkçe konuşacaktır. Yarışma günü stüdyoya aralarında karikatürist Cemal Nadir Güler'in de bulunduğu pek çok ünlü davet edilmiştir. Numara sırasıyla salona alınan çocuklardan, Temple'ın filmdeki: "*Oh... Bu çok hoşuma gitti. Tam asker oldum şimdi işte.*" repliğini söylemeleri istenmiştir. Çocuklar bu cümleleri prova ettikten sonra salon karartılmış ve perdede filme ait görüntü oynamaya başlamıştır. Yarışmanın asıl kısmı; cümleyi perdedeki oyuncunun dudağına oturtarak söylemektir:

¹⁶⁵ Prof. Sami Şekeroğlu'nun "Türk Sineması Sözlü tarih Araştırma Projesi" kapsamında Vedat Ar ile yaptığı röportajdan, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, bölüm: 6

“... Nihayet çocukların ezberledikleri cümleyi, filmin o sahnesi beyaz perde üzerinde gösterilirken, Shirley'in ağız hareketlerine göre söylemelerine sıra geldi. Evvela bu işin nasıl yapılacağını sinemada Lorel Hardi, Üç Ahabab Çavuşlar vesaire gibi bütün meşhur yıldızları Türkçe konuşuran Ferdi Tayfur gösterecekti.

Salon karardı. Perde üzerinde Shirley Temple göründü. Bir kapıdan içeriye doğru koşuyor, genç bir kadına yaklaşıyordu. Genç kadın ona İngiliz müstemleke (sömürge) askerlerinin giydikleri bir şapka veriyordu. İşte Shirley burada:

-Oh... Bu çok hoşuma gitti. Tam asker oldum işte şimdi... diyordu.

Ferdi Tayfur kalın sesiyle Shirley'i konuşturduktan sonra çocuklar başladı. Büyük bir dikkat içinde perdedeki ağız hareketlerine göre seslerini ayar ederek söylüyorlardı. Kimi kelimeleri, bir sahne artisti gibi, uzatarak, onlara ton vererek söylüyorlardı. Öyle tatlı konuşuşları vardı ki bazen büyük seyircilerden biri, mesela aktör İ. Galip dayanamıyor:

-Ah canım!.. diye sesleniyordu.

Perdede Shirley Temple hiç yorulup usanmadan her çocuğun önünde aynı sahneyi belki 150-200 kere tekrar etti. Aynı kapıdan 150-200 kere koşarak girdi. Bundan sonra çocukların ses kontrolü yapıldı.”¹⁶⁶

Türkiye’de yabancı film dublajını başlatan İpek Film Stüdyosu 1940’lı yıllarda da en çok dublaj yapan stüdyolardan biridir. Bu dönemin çok izlenen Lorel Hardi, Üç Ahabab Çavuşlar, Tarzan, Ali Baba gibi seri filmleri İpek Film Stüdyosu tarafından Türkçeleştirilmiştir. Stüdyonun, Arap filmleri döneminde de Sadettin Kaynak’a müziğini yaptırdığı Türkçe şarkılı filmler önemli bir izleyici sayısına ulaşmıştır. 1944 yılında İpek Film Stüdyosunu ziyaret eden gazeteci Nebile Biren; stüdyodaki çalışmalar hakkında gözlemde bulunmuştur. Yazı, şu paragrafla başlamaktadır:

“Loş bir odada, duvarda gerili beyaz perdenin üzerine aksettirilen ‘Korsikalı Biraderler’ filminin bazı sahneleri duble ediliyordu. Dublaj için, mikrofonun önünde birer, ikişer veya grup halinde konuşan Şehir Tiyatrosu’ndan Hüseyin Kemal, Reşit Akif Gürsoy, Zihni Rona, Necmi Oy’la birlikte filmcilik sanatını muhtelif Alman şirketlerinde tetkik etmiş ve Nasreddin Hoca’nın rejisörlüğünü yapmış olan Ferdi Tayfur’u ve hemşiresi Adalet Cimcoz’u gördüm.”¹⁶⁷

¹⁶⁶ Akşam Gazetesi, 24 Şubat 1941

¹⁶⁷ Bkz. (152), BİREN

Biren, yazının devamında; stüdyodaki konuşmacıların konuşacakları diyaloglar için uzun bir prova sürecinden geçtiklerini anlatmaktadır. Konuşmacılar, oyuncuların konuşma tonuna uygun bir oyunda konuşabilmek için filmi önce sesli izlemektedir. Daha sonra film sessiz oynatılarak diyalogların Türkçe karşılıklarının perdeye yansıyan filmdeki oyuncunun dudagina uyup uymadığına bakılmakta, bazı cümleler kısaltılıp bazılarınıysa yeni kelimeler eklenmektedir. Konuşulan her cümle daha sonra görüntüyle eşleşebilmesi için numaralanmakta, bu numaralar cümle sonunda okunmaktadır. Konuşmacılar, diyaloglarını perdedeki oyuncunun dudak hareketlerine uygun şekilde konuşmaya çalışırken, stüdyonun müdürü İhsan İpekçi de bir ses kabininin içinde onları dinlemektedir:

“Beyaz perdenin karşısında, telefon kamarası şeklinde fakat bundan daha büyük dört köşe iki kamara mevcuttu.

Prova iyi bir netice verince Osman Bey bu kamaralardan birine girip, içinde oparlörle akseden Türkçe sözleri dinliyor ve solunda bulunan bir aletle sesleri ayar edip sağındaki diğer bir alet vasıtasıyla ikinci kamarada bulunan memuruna ‘zaptet’ işaretini veriyor ve itaat işaretini alıyordu. İkinci kamarada ses bir amplifikatörden (yükseleç) geçerek kuvvetleniyor ve amplifikatörden reseptör (almaç) vazifesini yapan diğer bir alete naklediliyordu. Ses, ziyaya (ışık) tahvil edilerek (dönüştürülerek) aletin içinden geçen yepyeni bir pelikülün (film malzemesi) üzerine ufak ufak çizgi halinde resmediliyordu. Bu çizgiler sesin fotoğraflarıydı.

Her fotoğrafın negatifi ve pozitif olduğu gibi pelikülün üzerine sesin negatifi alınmış bulunuyordu. Amerika’dan gelen film kurdelelerinde yani peliküllerinde hem resim hem ses zaptedilmiştir. Her resmin başlangıcında müzik bulunur, bazılarında müzikle bir takım sesler (mesela lokomotif veya fabrika düdüğü gibi sadalar) işitilir. Bu kısma (bunlar) stüdyo lisansı ile orijinal kısımdadır. Yalnız dublajı gösterilecek filmlerin bu orijinal kısımları filminden ayrılır ve dublaja takılmak üzere saklanır. Üst tarafı makinadan geçirilip resimlerin negatifi alınır. Dublajın resim negatifi ile yukarda nasıl alındığını anlattığım ses negatifi bir arada senkronize edilir. Yani diğer bir makineden geçirilir ve bu makinenin mini mini beyaz perdesinde resim aksederken diğer taraftan ses işitilir ve işitilen sözler resmin ağız hareketlerine göre ayar edilir. ... Bununla beraber ses ve resim negatifi senkronizasyon makinesinden geçerken ufak tefek tashihlere (düzeltme) ihtiyaç görüldüğü için resmin ağız hareketleriyle sözler arasında bir fazlalık veya ayrılık görülüp işitildiği vakit pelikül çıkarılır, o hatalı nokta kesilip atılır ve kesilen uçlar yapıştırılarak pelikül tekrar makineye geçirilir. ... Bundan sonra kontrol makinesine geçirilen iki pelikülün yani ses ve resim filmlerinin uzunluğu ölçülür, bu suretle iki tarafta bir aksaklık olmamasına

dikkat edilmiş olur ve nihayet bunlar diğer bir makineden geçirilerek bu iki film negatif bir tek pelikül üstüne yazılıp Amerika'dan gelen pozitif pelikülün Türkçe negatif olarak çıkar.”¹⁶⁸

Ses kaydı film malzemesi üzerine yapıldığı için, bu malzemenin kontrol edilmesi ve çeşitli işlemlerden geçirilip görüntü filmiyle birleştirilmesi oldukça zordur. Film malzemesinin fiyatının yüksekliğinden ötürü kayıt sırasında hata yapma imkanı tanımayan bu teknik, ses kaydedildikten sonra hemen dinlenilmediği için de kontrol açısından çeşitli eksiklikler içermektedir. Türkiye’de dublaj çok uzun bir süre bu teknikle yapılmıştır.

1940’lı yıllarda üzerinde durulan diğer konuya dublajda Türkçe’nin doğru kullanılmasıdır. Gazeteci Hikmet Münir, yeğeniyle bir anısını anlattığı köşe yazısında hem Türkçeleştirilen filmlerin dillerine hem de gençlerin dublaj yapmasına değinmiştir. Bir dublaj stüdyosunda çalışmaya başlayan yeğeni üzerinden gençlerin Türkçe’ye zarar vermeden bu işi nasıl yapabileceklerini sorgulayan Münir, konuyla ilgili şunları yazmıştır:

“... Öyle zannediyorum ki herkesin önüne çıkarılacak bir filme Türkçe konuşmak bir ahlak meselesi kadar nazik bir iştir. Ve bu ana-baba, evladını bu işlerle uğraşmaya izin verirken duyacağı kaygı şu dahi olabilir: ‘Acaba Türkçemizi yoldan çıkarır mı?’

Türkçenin yoldan çıkması mevzuuna karşı bir kültür taassubu (bağnazlık) göstermekliğimizi bütün sinemacılar mazur görmelidir. Gün geçtikçe daha çok film giriyor memleketimize. Bunları Türkçeleştirmek işi, daha fazla umumileşiyor. Memlekette bütün filmlerin Türkçeleştirilmesini ve halka öyle gösterilmesini isteyenler bile var. ... memlekete giren filmlerin yüzde küçük bir nisbetini (oran) dahi Türkçeleştirirsek, gene doğru ve güzel konuşmak kaygısından kurtulamayız.

Bir dili iyi konuşmak işi, ta çocukluktan başlayarak bir okul mevzuu haline gelmiştir. Film stüdyoları da, kabilse buna hizmet etmelidir. Dublaj yaptırdıkları gençlere, Türkçemizin inceliklerini bilen usta öğretmenler tutup onların konuşmalarını iyice pişirmelidir. Sonra filmlerde vazife verilmelidir.

¹⁶⁸ A.g.m.

*Hele zamanımızın bobstil (garip) Türkçesine bir nevi polis yasağı koymalıdır. Her halde Türkçenin kültürel ahlakından vatan namına mesulüz.*¹⁶⁹

Münir'in yabancı film dublajında kullanılan dil konusundaki kaygıları; dublajın sinema yoluyla başta çocuklar ve gençler olmak üzere çok fazla insanı etkilediği düşüncesine dayanmaktadır. Bir filmde kullanılan dil, sinema salonlarını dolduran insanların bir kısmının günlük konuşmalarına etki etmektedir. Eğer film kötü bir Türkçeyle seslendirildiyse, sokak dili de bundan etkilenir ve bazı garip kelimeler o dile girmeye başlar. Ne yazık ki bu konu zaman içerisinde Türkçenin en büyük sorunlarından biri haline gelmiştir.

¹⁶⁹ Hikmet MÜNİR, “Filmlerle Türkçe’yi Yoldan Çıkarmak”, Vakit Gazetesi, 27 Mayıs 1945

5. 1950-1960 DÖNEMİ

5.1 Yerli Film Dublajı

Yerli filmlerdeki vergi oranının düşürülmesiyle Türkiye’de film çekmek kârlı bir iş haline gelmiş, bu durum çeşitli sektörlerden pek çok insanın sinemaya girmesine ve yeni yapımevlerinin kurulmasına neden olmuştur. Ancak Türkiye’de sinemacıların en büyük sıkıntılarından biri olan sansür, 1950-1960 yılları arasındaki Demokrat Parti döneminde daha ağır biçimde varlığını sürdürmüştür. Dönemin iktidarının yurt genelindeki baskıcı ve kısıtlayıcı yönetim anlayışından sinema filmleri de nasibini almıştır. Sansür komisyonunun denetiminden geçen yerli ve yabancı filmlerin bazılarının gösterimi yasaklanırken, bir kısmında da çeşitli değişiklikler yapılmıştır.

Bu yıllarda aynı zamanda Türk sinemasında çeşitli dönüşümler yaşanmıştır. Lütfi Akad’ın *Vurun Kahpeye* filmiyle 1949’da kapılarını araladığı bu dönem, sinemaya dil ve anlatı açısından yeni bir soluk getirmiştir. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan gibi yönetmenlerin ilk filmlerini çektiği 1950’li yıllarda, Türk sineması bu yönetmenlerin filmleriyle hareket kazanmış ve başlangıcından beri etkisinde olduğu tiyatro sanatından uzaklaşmaya çalışmıştır. Sinemaya bu yıllarda giren Osman Seden, Memduh Ün, Nedim Otyam, Muharrem Gürses ile 1940’lı yıllarda film çekmeye başlayan Şadan Kâmil, Aydın Arakon, Faruk Kenç, Sami Ayanoğlu, Baha Gelenbevi gibi isimler bu dönemin önemli yönetmenleridir.

1950’li yıllar Türk sinemasının kapılarını yeni oyunculara da açtığı yıllardır. Bu dönemde beyazperdede yansıyan yeni yüzler, daha sonra Türk sinemasına yerleşecek olan karakter, hikâye ve dublaj sanatçısıyla bütünleşmiş belirli bir oyunculuk anlayışının da öncülüğünü yapmıştır. Bu yıllarda Ayhan Işık, Belgin Doruk, Neriman Köksal, İzzet Günay, Ekrem Bora, Muhterem Nur, Fikret Hakan, Rıza Tüzün, Orhan Günşiray, Turan Seyfioğlu, Pola Morelli, Suzan Avcı, Muzaffer

Tema, Kenan Artun, Necdet Tosun, Kenan Pars, Pervin Par, Eşref Kolçak gibi yeni oyuncular sinemaya ilk adımlarını atarken, Ahmet Tarık Tekçe, Sezer Sezin, Nevin Aypar, Muzaffer Tema ve Kadir Savun ise kısa bir süre önce başladıkları kariyerlerini yeni filmlerle sürdürmüşlerdir.

Önceki dönemde filmlerin sessiz çekilmesiyle başlayan yerli film dublajında bu dönem belirli dublaj sanatçılarının belirli oyuncularını konuştuğu bir sistem benimsenmeye başlamıştır. Bu yıllarda çekilmiş filmlere bakıldığında, yerli film dublajı alanında şu isimlerin öne çıktığı görülmektedir: Hayri Esen, Mümtaz Ener, Kemal Ergüvenç, Reşit Gürzap, Sacide Keskin, Aliye Rona, Jeyan Mahfi Ayrıl, Sami Ayanoğlu, Abdurrahman Palay, Tarık Gürcan, Toron Karacaoğlu, Erdoğan Esenboğa, Rıza Tüzün, Sadettin Erbil, Mücap Ofluoğlu, Muhip Arcıman, Agah Hün, Adalet Cimcoz, Nevin Akkaya. Bu listedeki Reşit Gürzap, Sacide Keskin, Agah Hün, Sami Ayanoğlu, Adalet Cimcoz ve Nevin Akkaya'nın önceki yıllarda yabancı film dublajıyla işe başladığı bilinmektedir. Diğer isimlerin büyük bir kısmı bu dönemde dublaja girmiştir.

Adalet Cimcoz yerli film dublajına 1948 yılında *Damga* filminde Sezer Sezin'i konuşarak başlamıştır.¹⁷⁰ Sezin bu filmin çekildiği yıla kadar sadece yabancı film dublajlarında konuşan Adalet Cimcoz'un, yerli film dublajına nasıl ikna edildiğini bir röportajında anlatmaktadır:

“Beni ‘Damga’ filminde duble eden sevgili Adalet Cimcoz’du. Ben çocukluğumdan beri film seyrettiğim için... Türk Filmlerini değil de ecnebi filmlerini daha çok seyrediyorduk, Türk Filmi yoktu o zaman. Ve ben annemle devamlı sinemaya gittiğim için Marie Antoinette ve Romeo ve Julyet’te Adalet Cimcoz’un sesine hayran oldum. İnanın hayran oldum. Ve film yapınca beni Adalet Cimcoz konuşacak dedim. Ama Adalet Hanım, asla yerli filmlerde konuşmuyormuş. E zaten biliyorsunuz o zaman da çok az yapıyordu yerli filmler. Ve ağabeyi Ferdi Tayfur çok büyük bir sanatkârdı, çok iyi bir dublaj hocasıydı. Benim ‘Damga’ filmimi Adalet Cimcoz’a seyrettirdi. Adacım da

¹⁷⁰ Adalet Cimcoz, her ne kadar Artist dergisinde 23 Nisan 1963 tarihindeki röportajında ilk olarak *Çete* (1950) filminde Neriman Köksal'ı konuşarak yerli film dublajına başladığını söylese de ilk seslendirdiği film *Damga* 'dır (1948).

*görünce: 'Ben bu kızı seslendiririm, olur.' diyor. Ve biz tanıştık. O günden kaybedene kadar da çok sağlam bir dostluğum oldu Adalet Cimcoz'la.'*¹⁷¹



Resim 5. 1 Adalet Cimcoz ve Sezer Sezin (*Artist*, Yıl:3, Cilt:6, Sayı:91, 17 Nisan 1962)

Sezin'in yaptığı açıklamadan anlaşıldığı gibi Adalet Cimcoz'un yerli film dublajına başlamasına vesile olan kişi, onu ilk olarak yabancı film dublajına çağırarak bu işe başlatan ağabeyi Ferdi Tayfur'dur. Sezer Sezin'in daha sonra oynadığı neredeyse bütün filmlerde onu yakın arkadaşı Adalet Cimcoz konuşmuştur. Sezin'in oynadığı filmlerdeki, öğretmen Aliye'den Tahir ile Zühre'nin Zühre'sine, Meyhaneçinin Kızı'ndan Şoför Nebahat'a kadarki geniş rol skalası düşünülürse Cimcoz'un yerli film dublajı konusundaki başarısı daha iyi anlaşılabilir. Üstelik o zamana kadar duru ve düzgün bir Türkçeyle yabancı film oyuncularını seslendiren Adalet Cimcoz'un, Şoför Nebahat filminde mahalle ağzıyla konuştuğunda seyirci tarafından yadırganmaması onun kariyerindeki en büyük başarılarından biridir. Adalet Cimcoz'un bu dönem konuştuğu aralarında Neriman Köksal, Pola Morelli, Mine Coşkun, Gönül Beyhan gibi isimlerin de bulunduğu oyuncu listesinde en çok göze çarpan isim Muhterem Nur'dur. *Üç Arkadaş* (1958), *Üç Kızın Hikâyesi* (1959) gibi

¹⁷¹ Necip SARICI, *Dublaj Tarihi Belgeseli*, 1. Bölüm

filmlerde Muhterem Nur'u konuşan Cimcoz, konuşurken en çok benimsediği yerli film oyuncusunun Muhterem Nur olduğunu söylemektedir.¹⁷²

Yerli ve yabancı film dublajına 1951'de başlayan Hayri Esen¹⁷³, dönemin diğer önemli dublaj sanatçılarından biridir. Esen, 1950'li yıllarda Kenan Artun, Muzaffer Tema, Turan Seyfioğlu, Fikret Hakan, Turgut Özatay, Orhan Boran, Kenan Pars ve Ayhan Işık'ı konuşmuştur. Listedeki en çok göze çarpan isim kuşkusuz Ayhan Işık'tır. Işık'ı oynadığı ilk film olan *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan*'la (1951) konuşmaya başlayan Esen, oyuncunun neredeyse bütün filmlerinin dublajını yapmıştır. Esen bir röportajında, onun sesiyle özdeşleşen Ayhan Işık'ın en çok benimseyerek konuştuğu oyuncu olduğunu söylemektedir.¹⁷⁴

1950'li yılların diğer önemli dublaj sanatçıları ise Jeyan Mahfi Ayrıl, Sacide Keskin, Abdurrahman Palay, Kemal Ergüvenç, Sadettin Erbil, Toron Karacaoğlu ve Nevin Akkaya'dır. Yerli film dublajına bu dönemde giren Jeyan Mahfi Ayrıl'ın sesi ilk olarak *Edi ile Büdü Tiyatrocu* (1952) filminde duyulmaktadır. Filmde Neriman Köksal'ı konuşan Ayrıl, bu dönem; Leyla Altın, Mualla Kaynak, Pervin Par ve Nilüfer Aydan gibi oyuncuların dublajını yapmıştır. Dublaja yönetmenlik yaparak başlayan Sacide Keskin'in bu dönem konuştuğu oyuncular; Pola Morelli, Üftade Kimi, Gönül Beyhan, Mualla Sürer ve Hikmet Serçe gibi isimlerdir. Yerli film dublajının en önemli isimlerinden biri olan Abdurrahman Palay, dublaja bu dönemde girmiş, Turan Seyfioğlu, Fikret Hakan, Ekrem Bora ve Turgut Özatay gibi oyuncularını konuşmuştur. Yerli film dublajına bu dönem başlayan Kemal Ergüvenç, 1950'li yıllarda, Faik Coşkun, Temel Karamahmut, Rıza Tüzün, Ahmet Tarık Tekçe, Atıf Kaptan, Kadir Savun ve Hulusi Kentmen'den oluşan bir dizi oyuncuyu konuşmuştur. Bu oyuncular arasında Kadir Savun ve Hulusi Kentmen'in yeri önemlidir. Savun ve Kentmen'in yerli filmlerde oynadıkları babacan karakterler Ergüvenç'in sesiyle canlanmış ve tamamlanmıştır. Bu dönem Atıf Avcı, Hasan

¹⁷² "Sesi Her Zaman Genç", Artist Dergisi, Yıl: 3, Cilt: 10, Sayı: 144, 8

¹⁷³ Cumhuriyet, 19 Temmuz 1953

¹⁷⁴ Alaeddin ERSİN, "Beyaz Perde Kahramanlarını Dile Getirenler: Hayri Esen", Cumhuriyet Gazetesi, 19 Temmuz 1953

Ceylan, Ahmet Tarık Tekçe, Turgut Özatay, Fikret Hakan gibi oyuncularını konuşan Sadettin Erbil, bu yılların önemli dublaj sanatçılarından biridir. 1950'ler Toron Karacaoğlu'nun kariyerine ilk başladığı zamanlardır. Cahit Irgat, Talat Artemel, Turan Seyfioğlu, Ahmet Mekin gibi oyuncularını pek çok yerli filmde konuşan Karacaoğlu, kendi sesiyle bütünleşen oyuncularını 1960'lı yıllarda, yani bir sonraki dönem konuşmaya başlamıştır. Şehir Tiyatrolarında oyuncu iken yabancı film dublajıyla mesleğe başlayan Nevin Akkaya bu dönem Pola Morelli, Mine Münevver Coşkun, Nevin Aypar, Suzan Avcı, Muhterem Nur, Belgin Doruk ve Neriman Köksal gibi oyuncularını konuşmuştur. Konuştuğu oyuncular arasında ilk göze çarpan isim Neriman Köksal'dır. Zamanla Nevin Akkaya'nın sesiyle bütünleşen Neriman Köksal'ın filmlerinin çoğunda Akkaya'nın sesi duyulmaktadır.

1950'li yıllar, ilgiyle dinlenen radyo tiyatrosunda Sacide Keskin, Nevin Akkaya, Abdurrahman Palay gibi dublaj sanatçılarından ön plana çıktığı yıllardır. Radyo tiyatrosundaki temsillerde; konuşma, efekt ve müzik tıpkı film dublajında olduğu gibi aynı anda kaydedilmektedir. Ancak radyodaki kaydın farkı, sesin filme ya da banda değil, plağa kaydedilmesidir. Jeyan Mahfi Ayrıl o dönemi şu şekilde anlatmaktadır:

“Ben radyoda, Arkası Yarın'larda çok çalıştım ve biz çok prova yapardık. 1949'da başladım, on beş sene civarında çalıştım. Plaklar dönerdi, biz konuşurduk, kayıt alınır. Yanlış yaptın mı plak kırılır, hepsi baştan alınır. 1955'lerden sonra bant başladı.”¹⁷⁵

Radyo kayıtlarında oyun, sanatçılar tarafından önce prova edilmekte, sonra kayda girilmektedir. Film dublajındaysa yoğun iş temposundan ötürü sanatçıların prova yapma şansları yoktur. Film malzemesinin fiyatı da tıpkı plakta olduğu gibi sanatçılara hata yapma şansı tanımamaktadır. Efekt sesleri ve müziklerin kayıta eklenme şekli iki işte de aynıdır. Efekt, müzik ve konuşma sesinin aynı anda kaydedilmesi, hem radyo tiyatrosunda hem de film dublajında mikraj yapılmasını engellemiştir. Bu nedenle konuşma, efekt ve müzikler alçalma ya da yükselme

¹⁷⁵ Yedirenk Dergisi, Sayı: 16, Nisan 2015

olmadan doğrudan başlamakta ya da bitmektedir. Ekrem Reşit Rey'in yönettiği *Mengene* piyesi hakkındaki gazete yazısı radyoda efekt seslerinin nasıl eklendiğiyle ilgili bilgi vermektedir:

“Stüdyoda bulunan sanatkârların her biri bir köşede. Kimi su içiyor, kimi son defa elindeki notlara göz gezdiriyor. Bir kısmı da heyecanlarını basturmak için geriniyor veya ıslık çalıyor. Eseri takdim eden Abdurrahman Palay da eline kalın bir karton almış, biraz sonra patlaması icab eden tabancanın sesini taklid için bu kartonu kah iskemlelere kah radyatöre vurarak tecrübeler yapıyor. Vakit tamam. Telefonlar işliyor. Kapılar kapanıyor. Kırmızı ışıklı levha: -Susunuz! İhtarını veriyor.”¹⁷⁶

Radyo yayınlarında teknik imkansızlıktan ötürü kullanılan plak, aynı zamanda yerli ve yabancı film dublajlarında müzik eklemek için de kullanılmaktadır. Film dublajlarında müzikler, çeşitli plakların parçalarının dublaj sırasında çalınmasıyla elde edilmektedir. Film müziği bestecisi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Tv Bölümü Öğretim Görevlisi Nedim Otyam bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Sessiz çekilen filmlerin dublajı yapılırken fon müzikleri için plaklardan ve Türk Müziği çalgıları ile çalınan müzik parçalarından yararlanılıyordu. Böylece filmlere plaklardan en iyi müzik uyarlamaları Muhittin Sadak, Mesut Cemil Tel gibi garp müziğini ve Türk müziğini iyi bilen sanatçılar yapmaya başladı. Zamanla, stüdyolarda ses çeken teknisyenler bu işe (onların deyimi ile müzik dökme) daha ucuza sahip çıktılar. Fakat aynı zamanda filmlere bilinçli müzik uyarlamalarını yapanlar da oluyordu. Örneğin; Garp müziğinde bant ve plaklarla Faruk Yener, halk müziğinde insan sesleri ve halk çalgıları ile Muzaffer Sarisözen ve Sadi Yaver Ataman, pop müziği ile Fecri Ebcioğlu çok olumlu müzik seslendirmeleri yaptılar.”¹⁷⁷

Bu döneme kadar yerli filmlerde müzikler, Otyam'ın da belirttiği gibi, daha çok plaklardan ya da yabancı filmlerden alınarak elde edilmektedir. 1951 senesine gelindiğindeyse Türk sinemasında batılı tarzda ilk özgün müzik çalışması yapılmıştır. Bu yıl Şadan Kâmil, yönetmenliğini yaptığı *Dudaktan Kalbe* filmi için

¹⁷⁶ Sadettin GÖKÇEPİNAR, “Radyoda Piyas”, Akşam Gazetesi, 13 Şubat 1951

¹⁷⁷ Nedim OTYAM, *Sinemada Ses ve Müzik*, 11

yapımcı Nazif Duru'dan özgün müzik bestelenmesini istemiş, filmin oyuncularından Muzaffer Tema'nın önerisiyle bu iş için Nedim Otyam'la anlaşılmıştır. Ancak bu filminden önce gösterime giren ve aynı şirket tarafından çekilen *İstanbul'un Fethi* filminin müzikleri *Dudaktan Kalbe*'den önce yapılmıştır.

Film için bestelenen parçalar, Atlas Film Stüdyosu'nun platosuna inşa edilen bir odanın içerisinde 45 kişilik orkestra ve 200 kişilik askerden oluşan bir koro tarafından icra edilmiş, sesleri aynı zamanda ses teknisyenliği de yapan yönetmen Şadan Kamil çekmiştir. Nedim Otyam, Türk sinemasındaki ilk özgün film müziği dediği *İstanbul'un Fethi* filminin müziklerinin çok zor şartlarda yapıldığını söylemektedir:

“Çok büyük zorluklar çektik, bir kere istediğim orkestra yoktu. İstanbul'da o zaman sadece Cemal Reşit Rey'in idare ettiği yaylı sazlar orkestrası vardı. Oradan bazı enstrümanları alabildik. Birçoğunu alamadık fakat piyasada Beyaz Ruslar vardı, onlar geldiler. Nefesli sazlarıysa – Şehir Bandosu'ydu o zaman adı – oradan yardım rica ettim, onlar arkadaş verdiler. Böylelikle birbirini tanımayan kişilerden kurulu kırk beş kişilik bir orkestra kurduk. Sesin kaydı önemliydi. Kaydetmek için ilk sesi alacak olan arkadaş da ne olacak diye endişeliydi. Dekor merdivenleriyle bir kapalı alan yapıldı. Bunun için gemi brandaları getirdiler. O gemi brandalarıyla platonun ortasını örttüler. Böylece bir ses stüdyosu oluşturuldu. Bunun üzerine ben: 'filmi izleyerek seslendireceğim' dedim. Bu da çok yeni bir şeydi. Çünkü ondan evvel film bitiyor, dublaj yapılırken arkasından plak koyup gidiyorlardı. Filmi gördükten sonra: 'sahnelere göre müzik yapacağım' dedim ve nitekim de öncelikle üç parça yaptım. Bu üç parça hem benim sınanmamdı hem de kayıt ne olacak bilinmiyordu ve ilk filmimizi iki tane mikrofonla seslendirdik. Önce tek mikrofonla denedik. Yaylı sazların önüne doğru bir tane genel mikrofon koyduk. Burada yapılan kapalı odanın içinde, karşıya bir çarşaf gerdiler. Bir yemek odası vardı, oradan bir pencere açtılar. Oraya yazlık sinemadan gelme, senkron yürümeyen bir makine koydular. Ama onun da kolayını bulduk. Çünkü devri biraz daha düşüktü. Dolayısıyla müzikler uymadı, taşıtı. Yine ana seslendirmeyi yaparken o taşmayı nazari itibare alaraktan biraz daha erken başlayıp sahneleri yedire yedire, senkronu da düzelterek yaptık. O kayıta İstanbul'un Fethi'ni tamamen senkron olarak çektik. Filmin üç parçasını yaptıktan sonra: 'bu iş oldu!' diyerek prodüktör sevindi. Şadan Kamil (yönetmen) de: 'bu ses oldu, kayıt oldu!' dedi. Orkestra geldi, çaldı. Sonra film yıkandı. Orada bütün falsolarımızı gördük, işte bu senkron meselesini hallettik. Balans konusuna gelince; hangi enstrümanlar çok geliyor, hangileri az... İşte o provalar esnasında ben (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda) konzertmeisterlik yapan ... Orhan Ağabey'e (Orhan

Barlas) bıraktım şefliği, gittim. Yukarıda dinledim. O zaman tek mikrofon olduğu için orkestrada bir plasman değişikliği yapmamız gerekti. Yani davulu başka yere koyduk, yaylıları bir araya topladık, daha zayıf olan enstrümanları yaylılara yaklaştırdık, teneke sazları biraz daha geriye koyduk. Bu şekilde bir plasmanla daha iyi bir dengeleme oldu. Böylece birinci filmimizi bitirdik.”¹⁷⁸

Bu ilk özgün film müziğinden sonra 1950’li yıllarda Türk sinemasında farklı bestecilerin imzasıyla üretilen film müzikleri de görülmüştür. *İstanbul Sokakları*’nda isimli ilk sesli Türk filminde müzikleri bulunan Hasan Ferit Alnar bu bestecilerden biridir. Alnar’ın yanı sıra Orhan Barlas, Sadi Işılay, Sabahattin Kalender, Metin Bükey ve Yalçın Tura da 1950-1960 yılları arasında Türk filmlerine besteledikleri müziklerle katkı sağlamışlardır. Nedim Otyam ise kendi kariyerini o dönem için şöyle değerlendirmektedir:

“1951-54 yılları arasında İpek Film Stüdyosu’nda Barbaros Hayrettin Paşa ve Lale Devri filmlerinin müziklerini yaptım. Bu çalışma da benim için çok önemlidir. Bu filmlerin süper vizörlüğünü Nazım Hikmet yapıyordu. Barbaros Hayreddin Paşa’da Levent Türkülerini orkestra ve koro eşliğinde konservatuar arkadaşım Ruhi Su seslendirdi.”¹⁷⁹

1950’li yıllarda yerli film çeken film şirketlerinin artmasıyla birlikte pek çok yeni stüdyo da açılmıştır. 1948 yılında çektiği *Damga* filmiyle sinemaya atılan Hürrem Erman, bu dönemde bir film stüdyosu kurup sinema sektöründeki işlerini genişletmiştir. Erman’la birlikte çalışan yapımcı ve yönetmen Temel Karamahmut, bir röportajında stüdyonun platosunun olmadığını, sadece laboratuvara sahip olduklarını söylemektedir.¹⁸⁰ Dublaj ve film yıkama - basma işlemlerinin yapıldığı bu laboratuvarın Diamandi¹⁸¹ isimli bir görevlisiyle *Sinema* dergisinin yaptığı röportaj, kurum hakkında önemli bilgiler vermektedir. Diamandi, Erman Film’in sadece dublaj işlerinden ayda 12500 lira kazandığını söylemektedir.¹⁸² O dönemin

¹⁷⁸ Bkz. (133), ERDOĞAN, 114-115

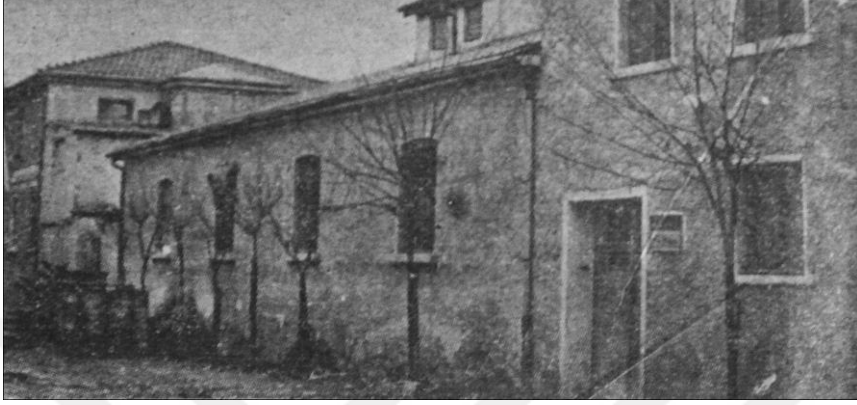
¹⁷⁹ Bkz. (177), OTYAM, 16

¹⁸⁰ “**Türk Film Stüdyolarından: Erman Kardeşler**”, *Sinema Dergisi*, Sayı: 1, 6

¹⁸¹ Dergide, Diamandi’nin kim olduğuyla ilgili bilgi bulunmamaktadır. Ancak bahsi geçen kişi, Erman Film Stüdyosu’nda bir süre kurgucu olarak çalışan Diamandi Filmeridis olabilir.

¹⁸² Bkz. (180), 28

fiyatları göz önünde bulundurulduğunda dublajın, film şirketleri için ne kadar kârlı bir meslek olduğu görülmektedir.



Resim 5. 2 Erman Film'in Şişli'deki Dublaj Laboratuvarı (*Sinema*, Sayı:1, Cilt:1, Sayı:91, 15 Mart 1954, 5)

1951 yılında *Allahaismarladık* ile ilk yerli filmini çeken Lale Film de bu denemeden sonra bir stüdyo kurmaya karar vermiştir. Firmanın sahibi Cemil Filmer, Akşam gazetesine verdiği röportajda; stüdyo kurmadan eksiksiz bir film çekilemeyeceğini fark ettiklerini söylemekte; Türk halkının Amerikan filmleriyle yerli filmleri kıyaslamasından yakınmaktadır:

“Noksanlarımızı görünce anladık ki, modern bir stüdyo kurmadıkça en son sistem makineler getirtilmedikçe bizde bir filmi kusursuz elde etmeye maalesef imkan yok! ... Halk yerli filmleri birkaç gün evvel yahut günü gününe seyrettiği Amerikan filmleriyle mukayese ediyor ve bunun içindir ki yerli filmlerin en küçük kusuru dahi gözüne çarpıyor”¹⁸³

¹⁸³ Cemaleddin BİLDİK, “Mecidiyeköyünde Yeni Bir Stüdyo Kurulacak”, Akşam Gazetesi, 25 Kasım 1951



Resim 5. 3 Cemil ve Sabahat Filmer, gazeteci Cemaleddin Bildik (*Akşam*, 25 Kasım 1951)

Filmer, stüdyo hakkında bilgi verirken yerli filmlerin dublajlarında yaşanan aksaklıklara değinmekte ve bu stüdyoda tıpkı İpekçiler'in eskiden yaptığı gibi yerli filmleri sesli çekeceklerini söylemektedir:

“Mecidiyeköy’ünde kurmayı kararlaştırdığımız stüdyomuz bize aşağı yukarı bir milyon liraya mal olacaktır. Makinelere bir kısmı Almanya’ya, bir kısmı da İtalya ve Fransa’ya sipariş edilmiş bulunmaktadır. Yola çıkan bu makineler geldikten ve işlemeye başladıktan sonra ilk kusursuz ve mükemmel (gelişmiş) yerli filmi Lale Film Stüdyosu verecektir. Modern stüdyomuzun bir hususiyetini de ses alma teşkil ediyor. Malum olduğu veçhile bizde filmler çekildikten sonra seslendirilmekte ve bu tarz seslendirmenin kusurları seyircileri çileden çıkarmaktadır. Mesela artist: ‘Hayır’ demek üzere ağzını açar da sesi ağız kapandıktan sonra duyulur. Yahut ses evvela duyulur da ağız sonra hareket eder. Modern stüdyomuz için gelecek en son sistem makineler sayesinde bu kusur tamamiyle bertaraf edilmiş olacaktır. Yani ses, filmin alınışı sırasında zaptedilecektir.”¹⁸⁴

Filmer’in sesli çekimle alakalı düşünceleri Lale Film Stüdyosu’nda gerçekleşmemiştir. Ancak stüdyo, ileriki yıllarda dublajla ilgili çok önemli çalışmalarda bulunmuş, yaptığı işlerle Türk sinemasını önemli ölçüde etkilemiştir. Stüdyonun diğer önemi ise Türkiye’nin ilk kadın dublaj yönetmeni Sacide Keskin’le uzun bir dönem çalışmış olmasıdır:

¹⁸⁴ A.g.m.

“Eşim Sabahat Hanım da (Sabahat Filmer) lisan bilgisi ve edebiyat fakültesi mezunu oluşu sayesinde dublaj işinde çok büyük başarılar gösterdi, yardımcı oldu. ... Ben stüdyoda önceleri kendi getirdiğim filmlerin dublaj işlerini yaptırardım. Daha sonraları dışarıya da iş yaptırmaya başladık. Dublaj işinde Şehir Tiyatrosu sanatçıları çalışıyordu. Sacide Keskin Hanımefendi yıllarca bizde dublaj rejisörü olarak çalıştı.”¹⁸⁵

5.2 Dublaj Tarihinde Sacide Keskin

Dublaja ilk olarak Ferdi Tayfur’un dublaj yönetmenliği yaptığı bir filmde konuşarak başlayan Sacide Keskin, bu deneyimiyle ilgili anısını şu şekilde anlatmaktadır:

“Mikrofonun önüne ilk kez, seslendirme yönetmeni olarak çalışan Ferdi Tayfur’un stüdyosunda, İpek Film’de geçtim. Talat (Talat Artemel) beni seyretmem için stüdyoya götürmüştü. Tarihsel bir film seslendiriliyordu. Ferdi Tayfur, benden bir kadın rolünün dublajını rica etti. Film şöyleydi; kralın zehir içtiğini anlayan kraliçe: ‘Dur içme, sakın içme’ diye feryat edecekti. Bütün çabama rağmen beklenen heyecanı veremedim.”¹⁸⁶

Mikrofon önündeki ilk deneyiminde istediği oyunu veremediğini belirten Sacide Keskin’in, dublajın yönetim ve diyalog yazarlığı kısmıyla tanışmasıysa eşi Talat Artemel vesilesiyle olmuştur:

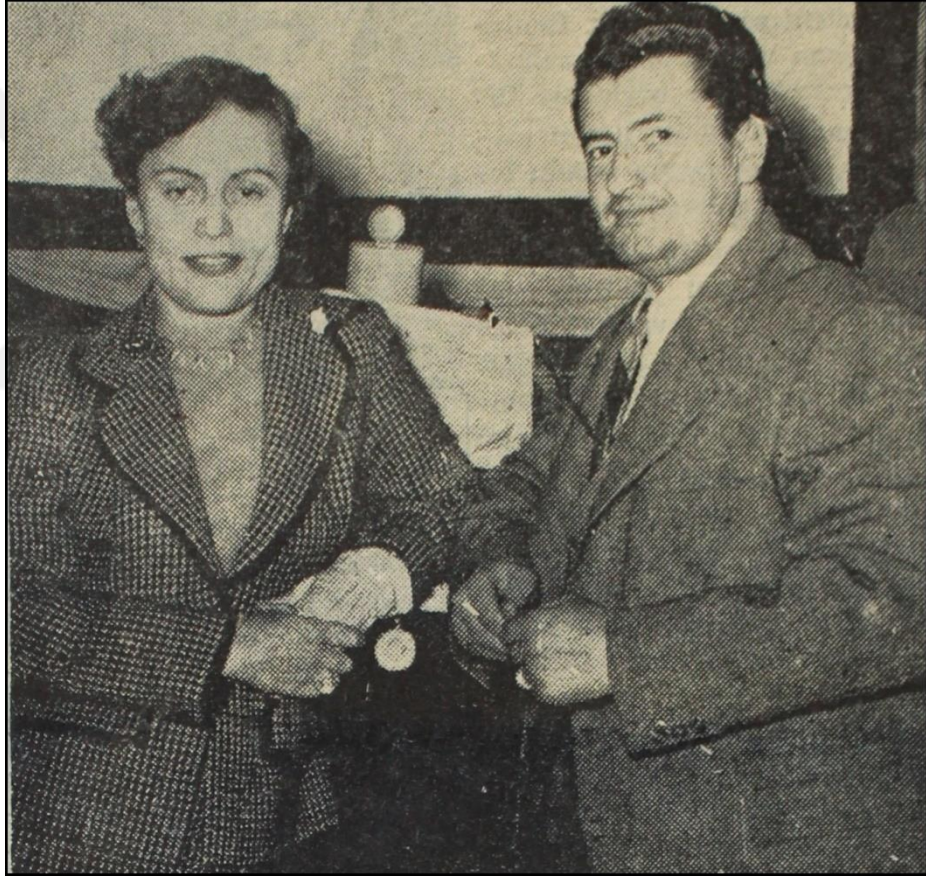
“Yirmi yaşımıdayken, gazetelere, dergilere küçük hikâyeler yazmaya başladım. Sedat Simavi’nin Yedigün dergisine de yazıyordum. ... 1940 yılında Talat Artemel ile evlendim. Küçük hikâyeler yazmayı sürdürüyordum. Talat da Halil Kamil Stüdyosu’nda (Ha-ka ya da Türk Film Stüdyosu) seslendirme yönetmeni olarak çalışıyordu. O zamanlar önce filmin diyalogları hazırlanırdı. Yani bütün film edebiyatı bir defterde toplanırdı. Yazı yazmaya yetenekli olduğum için diyalogları ben hazırlıyordum. Bu iş ve ev benim tüm zamanımı aldığı için Sedat Simavi’ye görevimi yapamıyordum. Talat’la birlikte bunu kendisine bildirmeye ve veda etmeye gittik. Durumu

¹⁸⁵ Bkz. (143), FİLMER, 196-197

¹⁸⁶ Enis BATUR, İstanbul’dan Göreme’ye Kültür Mirasımız, 140

*kabullenmekle birlikte gücendi. 'Beni bir yetenekten mahrum ediyorsun. Buna hakkın yok.' dedi. Böylece seslendirme yönetmenliğine geçtim.*¹⁸⁷

Sacide Keskin 1941 yılında dublaj yönetmenliği yapmaya başladığında o dönem dublaj yapan üç stüdyoda sadece erkek dublaj yönetmenleri çalışmaktadır. Türkiye'nin ilk kadın dublaj yönetmeni Sacide Keskin, zaman içerisinde en önde gelen dublaj yönetmenlerinden biri olmuştur. Öyle ki film şirketleri onun tatil yaptığı ayı dikkate alarak işlerini ona göre ayarlamaya başlamıştır.¹⁸⁸



Resim 5. 4 Sacide Keskin ve Yorgo İliadis (*Akşam*, 16 Aralık 1951)

¹⁸⁷ A.g.m, 140

¹⁸⁸ Ayla ERDEMLİ, Sanat Dünyamız Programı, TRT, 1. Bölüm

Gazeteci Cemaleddin Bildik, 1951 yılındaki bir yazısında *Kara Efe / Zeynebin Göz Yaşları* filminin dublajının nasıl yapıldığını anlatırken Sacide Keskin'in de çalışma şekli hakkında bilgi vermektedir:

"Bizde bir filmin seslendirilmesi de ayrı bir alem... Evvelki gün stüdyolarımızdan birinde 'Kara Efe' filminin seslendirilmesinde hazır bulundum. Filmde zeybek oyunu var. Sahne güzel... Davur-zurna, harmandalı havasını tutturmuş, zeybekler oynuyor, etrafa sıralanmış diğer zeybekler de el çırparak tempo tutuyorlar. Sıra bu sahnenin seslendirilmesine gelince dublajı idare eden zat şöyle bir salona baktı ve ilave etti:

- Zurnayı klatnetle idare ederiz. Fakat davulu ne yapacağız?

Bir başkası parlak bir fikir ortaya attı:

- Darbuka var ya... Şükriü, darbukanın tam ortasına avucu ile vurur, bu suretle davul sesi elde edilir, oldu bitti...

Ve nihayet bu sahne böylece tekemmül (son biçimini almak) ettirildi.

Kara Efe filmini seyrederken davul sesini yadırgamayın, çünkü o ses davulun değil, darbukanındır.

Yine aynı sahnede, zeybeklerin ortada çalı çırpıyı tutuşturarak ateş yakmış oldukları görülüyor.

- Ne olacak şimdi? Alev alev yanan bu ateşin çatırdamasını nasıl seslendireceğiz?

Yine bir parlak fikir:

- Al eline şu kağıtları, avucunun içinde buruştur... Oldu bir çıtırdama... Böylece ateşin çatırdaması da seslendirildikten sonra bir başka sahneye geçiliyor.

Ses mühendisi Yorgo İlyadis hiddetli bir lisanla:

- Şimdi makineye takacağım sahnenin filmi uzuncadır. Provasında fazla uğraşmayın. Birkaç defa makineden geçirirsek kopuverir, vaktimizi alır.

Az sonra perdeye aksettirilen bu filmi seyrediyoruz. Kara Efe'nin sevgilisi Zeynep'in arkadaşı Fatma'nın rolü Mualla Fosforoğlu'na verilmiş. Kırdan yanık yanık şarkı söylerken Mualla ise dublajda yok! Ben, ne olacak şimdi diye düşüne düşüne durayım. Mikrofon başında fevkalade güzel sesli bir bayan beliriyor.

- Bu kim?

- Konservatuarın son sınıf talebelerinden bayan Mürşide Şener...

Dudak hareketlerini Mualla'ya uydura uydura şarkıyı Mürşide Şener okuyor. Yani filmde seyredeceğiniz Fatma, aslında Mualla Fosforoğlu'dur, sesi de Mürşide Şener'in...

Aynı filmin barda çevrilmiş bir sahnesi var ki bir Rum kızı Türkçe olarak 'Entarisi ala benziyor' şarkısını okuyacak... Film perdede dönüyor. Okuyucu yok! Rum şivesi ile bu şarkıyı bir başkasına okutmaktan başka çare var mı?

Nitekim bu sahne de şarkının başka birine okutulması ile tekemmül ettiriliyor.

Kara Efe filminin şarkıya ve oyuna taalluk eden (ilgili) kısmı böylece seslendirildikten sonra diğer sahnelere geçildi. Mütahassıs (uzman)

dublajcılarımızdan bayan Sacide Keskin, Kara Efe'nin sevgilisi Zeynep'in

(tabii ortada Zeynep rolündeki artist yok) sözlerini bir başkasına talim ettiriyor:

- *Olmadı... Daha hazin konuşacaksın... Öldür beni anne! diyeceksin. Üç, dört provadan sonra matluba muvafık (amaca uygun) bir konuşma zaptedilmiş oluyor amma, Sacide Keskin'de de derman kalmıyor. Bir aralık bana:*

- *Amaaaan! diyor. Bu dublaj işleri öyle zordur ki...*

Filmin bir başka yerinde bir kadının ağlaması icabediyor. Sacide Keskin, bu sırada salonda bulunan Şehir Tiyatrosu artistlerinden Gülistan Deniz'e yalvarıyor:

- *Gülistancığım! Gel, ne olur, biraz ağlayıver. Senin ağlaman başkadır. Ve Gülistan Deniz'in içten gelen hıçkırıkları ile de sahnenin bu kısmı tamamlanmış oluyor.*

Öğreniyorum dublajda bir buluşçu, bir yaratmacı olmak lazım... Mesela sahile yanaşan bir gemi halat atar da bu halatın gacırcı gucur sesi çıkmaz mı? İşte bu ses, dublaj esnasında bir eşarpın hafifçe ıslatılarak iskemle takılması ve iki ucundan sıkı sıkıya ileri geri çekilmesi ile pekala elde ediliyormuş. Ve yine farz edin ki denizde gemiye yelken çekilecek. Bu yelkenin hıştırtısı da mikrofon önüne getirilen bir mendilin iki ucundan tutularak sallanması ve silkilmesinden çıkan sesin zaptedilmesi ile elde olunuyor.”¹⁸⁹

5.3 Yabancı Film Dublajı

1950-1957 yılları arasında Türkiye’de gösterilen Türkçe dublajlı yabancı filmlerin sayısı 670’tir. Bu sayının 10’unu, sinemalardaki son zamanlarını yaşayan Arap filmleri oluşturmaktadır. Bunların sonuncusu olan *Nil Bakiresi* isimli film 8 Mayıs 1952’de Taksim sinemasında gösterilmiştir.

1950’li yıllarda ülkedeki büyük sosyolojik değişim sinemaları da etkilemiştir. İstanbul sinemalarına gidenler bazı filmleri hala Fransızca sözlü olarak izlese de bu durum fazla uzun sürmemiştir. Bu filmlerin ilanları eski Beyoğlu’ndan kalan son izler olarak sinemaların tabelalarında kısa bir süre daha yer almış, ileriki yıllardaysa

¹⁸⁹ Cemaleddin BİLDİK, “Bizde Filim Nasıl Seslendirilir?”, Akşam Gazetesi, 16 Aralık 1951

tamamen kaybolmuştur.¹⁹⁰ Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo, 1950’li yıllarda sinemalardaki değişimi şu paragrafla özetlemektedir:

“İstanbul’un genelinde Beyoğlu artık bir ölçüt değildir. Cadde-i Kebir’deki salonların şaşmaz müşterisi, kozmopolit Levantenler ve azınlıklar önemini yitirmiştir. Artık filmler bu elit seyirci için seçilmiyor; çok daha geniş, sayıları günden güne artan bir topluluk söz konusudur çünkü. Gösterimin ve dağıtımın genişlemesi, Anadolu vizyonlarının değer kazanması ile sinemanın kalbi halen Beyoğlu’nda atıyorsa da, artık salt Beyoğlu için atmıyor.”¹⁹¹

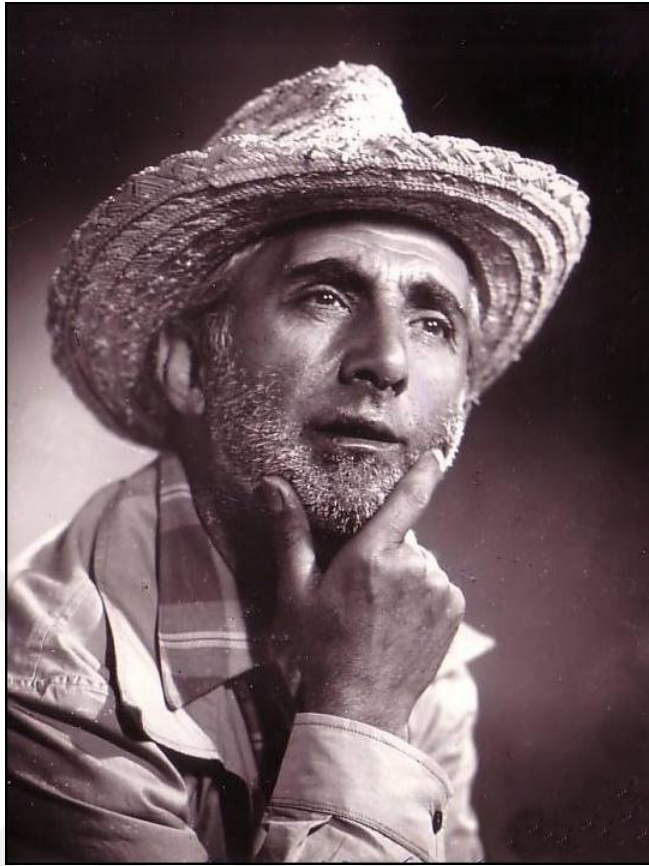
Bu dönemde yabancı film dublajında öne çıkan unsur adaptasyonlar ve Hint filmleridir. Adaptasyon türünde sinemalarda en çok ilgi gören Türkçe dublajlı yabancı filmlerden biri *Toto*’dur. Antonio De Curtis adındaki bir İtalyan komedyenin canlandığı karakter olan Toto, Türkiye’de Şehir Tiyatroları oyuncusu Necdet Mahfi Ayral tarafından konuşulmuştur. 28 Ekim 1951’de “*Senenin En Eğlenceli Filmi*” başlığıyla çıkan bir gazete haberinde hem Toto’nun Türkiye’de gösterilecek ilk filmi duyurulmakta hem de Ayral’ın Toto’ya yaptığı adaptasyona değinilmektedir:

“Bazı filmler Türkçeleştirildikten sonra orijinalinden daha enteresan olmaktadır. Şehrimizin dört sinemasında birden gösterilecek olan ‘Şehzade Toto Haremde’ de bu nevi bir filmidir. Film duble edilirken çok kuvvetli mahalli espriler, güzel Türk musikisi ve şarkılar konmuş olduğundan, eser müstesna bir alaka ile seyredilecektir. Filmde başrolü almış olan Toto, Salamon tipini gayet hoş canlandırmaktadır. Totonun, şark saraylarında yüzlerce harem dilberi arasındaki aşk macerası hakikaten seyredilecek bir sahnedir. ‘Şehzade Toto Haremde’ 31 Ekim Çarşamba gününden itibaren Beyoğlu Şark, Pangaltı Tan, Şehzadebaşı Emre ve Alemdar sinemalarında gösterilecektir.”¹⁹²

¹⁹⁰ *Pranga Kaçağı* (Yıldız ve Marmara sinemaları, 4 Ocak 1950), *Neron ve Messalinna* (Saray sineması, 6 Ekim 1954), *Mazisini Unutan Kadın* (Lüks ve Tan sinemaları, 20 Ekim 1954) bu filmlerdendir.

¹⁹¹ Bkz. (5), SCOGNAMILLO, 72

¹⁹² “*Senenin En Eğlenceli Filmi*”, Akşam Gazetesi, 28 Ekim 1951



Resim 5. 5 Necdet Mahfi Ayrar'ın bir fotoğrafı

Necdet Mahfi Ayrar¹⁹³, İtalyan bir komedi karakteri olan Toto'yu Balatlı bir Yahudi gibi konuşarak Ferdi Tayfur'un dublajın ilk döneminde başlattığı yerlileştirme girişimini bu dönemde devam ettirmiştir. Tayfur'un *Üç Ahbab Çavuşlar*, *Balıkçı Osman* gibi filmlerin dublajında etnik öğeleri kullanarak yaptığı mizah, Ayrar'ın *Toto*'sunda da görülmektedir. Tayfur'un 1930'lu yıllardaki bu uygulamasının 1950'li yıllarda da devam ettirilmesi, aktarım konusundaki başarısını kanıtlamaktadır. 1956 yılında Lüks sinemasında iki hafta boyunca gösterilen¹⁹⁴ ve büyük bir ilgiyle karşılanan *Toto Cezayir Batakhanelerinde* filminin bazı diyalogları bu durumun anlaşılması açısından önemlidir. Örneğin filmde Toto, Cezayir'li bir

¹⁹³ Toto'yu Türkiye'de yaşayan Balatlı bir Yahudi ağızıyla konuşturarak bu dönemin en başarılı yabancı film dublajı adaptasyonlarından birini yapan Necdet Mahfi Ayrar, tiyatroya 1932 yılında Şehir Tiyatroları'nda başlamıştır. 1933 yılından itibaren Muhsin Ertuğrul'un çektiği filmlerde küçük rollerde oynayan Ayrar, Ertuğrul'un *Allahın Cenneti* (1939), *Tosun Paşa* (1939), *Kahveci Güzeli* (1941), *Kıskanç* (1942) filmlerinde yönetmen yardımcılığı yapmıştır. Ayrar, dublajla birlikte radyo tiyatrolarında da çalışmış, pek çok piyeste hem sesiyle yer almış hem de bu piyeslerin bir kısmını Türkçe'ye çevirmiştir.

¹⁹⁴ Cumhuriyet Gazetesi, 25 Nisan 1956

gençten gideceği sokağı tarif etmesini ister. Gencin dilini anlamaz ve bu anlamını bilmediği cümlelere şöyle karşılık verir: “*Anlamadım ama sen de ablana selam söyle! Ne çene kavafı herif be! Makina gibi konuştu gene de bir şey anlamadı!*” Filmin orijinalindeki bir espri o dönem halk arasında geveze anlamına gelen çene kavafı benzetmesiyle aktarılmaktadır. Toto’nun kendisinden bahsederken üçüncü tekil şahıs kullanıp, kelimenin sonundaki kalın ünlüyü inceltmesiyle oluşturduğu “anlamadı” yüklemi ise Ayrıl’ın film genelinde kullandığı Yahudi ağzının bir örneğidir. Ayrıl bir sahneye karakterine “*Mağrur olma padişahım, senden büyük Allah vardır*” dedirtmektedir.



Resim 5. 6 Toto Tımarhanede filminin ilanı (Cumhuriyet, 16 Ocak 1957)

Ses mühendisi Necip Sarıcı, 1951-1957 yılları arasında 12 filmi¹⁹⁵ Türkçe dublajlı olarak gösterilen *Toto* serisinin başarısında Necdet Mahfi Ayrıl’ın

¹⁹⁵ Bu filmler şunlardır: *Şehzade Toto Haremde* (Şark, 31 Ekim 1951), *Toto Tarzan* (Alkazar, Tan, Emre, Alemdar, Yurd, 19 Aralık 1951), *Toto Boğa Güreşçisi* (Sunar, 8 Nisan 1953), *Toto Bisiklet Şampiyonu* (Saray, 19 Mayıs 1953), *Toto Kadın Avcısı* (İnci, Alkazar, 8 Şubat 1954), *Toto Ressam* (Lale, Ar 31 Mart 1954), *Toto Fantoma* (Lüks, 27 Ekim 1954), *Toto Üçüncü Adam* (Alkazar, 15 Aralık 1954), *Toto Kaldırım Mühendisi* (Ar, 11 Kasım 1955),

katkısından bahsederken, 1950’li yıllarda dublajdaki adaptasyonlara bir ekleme yapmaktadır:

“Meşhur Toto, Necdet Mahfi tarafından Balatlı, İstanbullu bir Musevi oldu. Yahudi taklidiyle ses müthiş bir şekilde tipine uydu. Aynen Lorel Hardi’ler, Arşak Palabıyıkyan’lar gibi çok farklı bir ticari havaya soktu. Bu film tutunca tabi sırayla Toto’nun bütün filmleri ithal edildi. Necdet Bey de bunun tek konuşucusu oldu. Yani Necdet Bey’in olmazsa olmazlarından birisidir bu film. Necdet Bey’le bu film çok ünlü oldu, çok büyük gişeler yaptı. Seri bir halde devam etti. Bunlar olurken Fernandel’in meşhur filmi ‘Ali Baba ve Kırk Haramiler’ geldi Türkiye’ye. Arap ülkelerinde Fransızca çekilmiş bir film bu. Bu film Şençalar Kardeşler tarafından müziklendirildi ve Fernandel’i Sadettin Erbil konuştu. Fernandel’e Türkçe, alaturka şarkıları söyledik. Rakslar konuldu filmin içine ekler yapılarak. O da tam bir adapte örneği olarak bizim sinema tarihimizde yerini buldu.”¹⁹⁶

16 Kasım 1955’te Marmara, Alemdar ve Ege sinemalarında gösterime giren *Ali Baba ve Kırk Haramiler*’in dublajında filmin başrol oyuncusu Fernandel’in konuşma şekline herhangi bir etnik unsur katılmamıştır. Fernandel’i konuşan Sadettin Erbil sadece kullandığı yerel kelimelerle karaktere mizah katmıştır. Filmde at üzerinde yolculuk yapan Fernandel’in söylediği şarkı ise adaptasyonun filmi ne kadar yerlileştirdiğini göstermektedir:

““Çorba da pişti, tuz ister. Anne benim canım kız ister. Kız olmazsa dul olsun, şeftalisi bol olsun.”¹⁹⁷

1950’ler aynı zamanda Hint filmlerinin de sinemalarda büyük ilgi topladığı yıllardır. Daha önceki yıllarda *Hind Mezarı* (İpek ve Saray sinemaları, 7 Nisan 1938), *Zaloğlu Rüstem* (Elhamra sineması, 20 Ekim 1941), *Hint Yıldızı* (Taksim sineması, 1 Ekim 1943) gibi örneklerini Türkçe dublajlı olarak gördüğümüz Hint filmleri, bu dönem ilk olarak *Bağdad Sihirbazı ve Saki* (Kadıköy Hale sineması, 31 Mart 1954) filmiyle sinema salonlarına girmiştir. Türkçe dublajlı olarak gösterilen

Toto Cezayir Batakhanesinde (Lüks, 17 Nisan 1956), *Toto Tımarhanede* (Lüks, Alemdar, Marmara, 16 Ocak 1957), *Toto Napoli Maceraları* (Yeni, Çemberlitaş, 26 Eylül 1957)

¹⁹⁶ Necip SARICI, *Dublaj Tarihi Belgeseli*, 4. Bölüm

¹⁹⁷ A.g.k.

filmin ilanında “*Pakistan ve Hindistan müziği ile süslediği*” belirtilmektedir.¹⁹⁸ Bu filmde bir sene sonra ise sinema salonlarından uzun süre çıkmayacak *Avare* filmi gösterime girmiştir.¹⁹⁹

Day Film Stüdyosu’nda Türkçeleştirilen filmin dublaj yönetmenliğini dublaj sanatçısı Fikri Çöze yapmış, sesleri Yorgo İliadis almıştır. Film, Türkçe’ye adapte edilirken karakterlerinin isimleri de Türkiye’ye uygun olarak değiştirilmiştir. Hâkim Mithat olarak değiştirilen Hakim Raghunath’ı Talat Artemel, Leyla olarak değiştirilen Leela Raghunath’ı Aliye Rona, Raci olarak değiştirilen Raj’ı Reşit Gürzap, Selma olarak değiştirilen Rita’yı Adalet Cimcoz, Kaya olarak değiştirilen Jagga’yı Kani Kıpçak ve Raj’ın küçüklüğünü Suphi Oktay konuşmuştur. Filmin karakterleri üzerinde yapılan yerlileştirme, diyaloglarında da görülmektedir. Örneğin mahkemede ifade sahnesinde Mithat konuşmasına: “Allah adına yemin ederim” sözüyle başlamaktadır. Leyla’nın Jagga’nın elinden kurtulup evine döndüğü zaman kurduğu ilk cümle ise: “Allaha şükürler olsun”dur. Hâkim Mithat, Selma’yı doğum gününde ilk kez gördüğünde: “Maşallah dört senede ne kadar büyümüş, kocaman bir kız olmuş. Allah bağışlasın” gibi Türk toplumuna özgü cümlelerle şaşkınlığını belirtmektedir. Raci’nin bir grup çocukla giriştiği kavgadaki diyaloglar ise sokak argosuna aittir: “Öyleyse nazik yürü, bedeninin incinmesin!”, “Kerata seni!”, “Hadi bakalım muhallebi çocukluğu para etmez, göster kendini!” gibi. Filmin orijinalinde kullanılan müzikler, Türkçe adaptasyonunda teknik nedenlerden ötürü değiştirilmiştir. 1950’li yıllarda yabancı film dublajlarının tek kanal üzerinden yapıldığı düşünülürse bunun nedeni anlaşılabilir. Dublajın; müzik, efekt ve konuşmanın ayrı ayrı kaydedilip sonra miksaj yapılmadığı bu dönemde, konuşmaların altındaki müzikler, dublaj sırasında silindiği için arka fona yeni müzikler eklenmektedir. Filmin geçiş sahnelerinde dokunulmayan orijinal müzikleri,

¹⁹⁸ Cumhuriyet Gazetesi, 31 Mart 1954

¹⁹⁹ 1954-1957 yılları arasında Türkçe dublajlı 19 Hint filmi sinemalarda gösterime girmiştir. Bu filmlerin bir kısmında Raj Kapoor, Nargis, Dilip Kumar, Nalini Jaywant, Shamma Kapoor gibi ünlü Hint oyuncular oynamaktadır. 1957 yılının gösterime giren Türkçe dublajlı son Hint filmleri *Adaletin Kılıcı* (Alkazar, 27 Mart 1957), *Destan* (Ferah ve Azak, 9 Ekim 1957), *Yetim* (Taksim, 9 Ekim 1957), *Sihirli Yüzük* tür (Alkazar ve İnci, 6 Kasım 1957).

konuşmalar sırasında arka planda çalarken değiştirilmiş, yerine uygun bulunan başka müzikler eklenmiştir. Örneğin Selma'nın doğum gününde Raci'nin ona gül verdiği sahnenin orijinalinde neşeli bir müzik kullanılmıştır. Türkçe dublajlı versiyonda ise sahnenin duygusal yoğunluğunun altını çizmek için daha dramatik bir müziğin eklendiği görülmektedir. Müzik seçimindeki bu tercihlerin tamamının seyircinin beklentisini karşılamak için yapıldığı düşünülebilir. Sinemaya dokunaklı film izlemek ve ağlamak için giden seyircinin istekleriyle, yapılan dublajlar paralellik göstermektedir. Filmde konuşan dublaj sanatçılarının oyunları, oyuncuların oyunları ile karşılaştırıldığında ise belirgin bir uyum gözükmemektedir. Dublajda konuşan sanatçılar, filmin orijinalinde oynayan oyuncuların onların seslerine ve oyunlarına uygun olarak konuşmuşlardır. Özellikle Leyla'yı konuşan Aliye Rona'nın sesi hem karakteri canlandıran Leela Chitnis'in oyununu iyi yansıtmakta hem de tepkileriyle başarılı bir adaptasyon örneği vermektedir. Adalet Cimcoz'un Selma'yı konuşurken, karakteri canlandıran Nargis'in oyunundan biraz daha büyük oynadığı ve sesiyle sahneleri daha fazla dramatize ettiği görülmektedir. Ama filmin geneline bakıldığında Adalet Cimcoz'un sesinin Selma karakterine oturduğu ve bu sesin karakteri iyi bir şekilde aktardığı söylenebilir.

Filmi Türkiye'ye getiren, Toros Film'in sahibi Toros Şenel aynı yıl bir röportajında *Avare*'ye bu kadar ilgi gösterilmesinin nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

*“Sadece Hint müziğinin ruhumuzu okşayan bir müzik ve mevzuunun da memleketimiz için ‘geçer akçe’ olması... ‘Avare’yi seyretmeden önce methini duymuştum. Bazı broşürlerde görmüş, Hintli arkadaşlarımdan dinlemiştim...”*²⁰⁰

Ancak Arap filmlerinden yaklaşık 20 yıl sonra gösterime giren Hint filmlerinin iki önemli dezavantajı vardır; film süresi ve vergi. 1948 yılında yerli filmler lehine yapılan vergi düzenlemesi yabancı filmlere büyük bir maddi külfet getirmiştir. Hint filmleri vergi yükünden ötürü daha az gelir getirdiği için geçmiş

²⁰⁰ “Bütün İstanbulluların Ağzında Bu Şarkı”, Milliyet Gazetesi, 11 Mayıs 1955

yıllarda Arap filmlerinde gördüğümüz yeni eklenen Türkçe şarkılarla filmin süresini ayarlama usulü bu dönem kullanılmamıştır. Bu yüzden süresinden ötürü birkaç seans gösterilen ve sinemacıların yerli filmlere nazaran daha fazla vergi ödediği Hint filmleri, Türkçe dublajlı yabancı filmler arasında büyük bir dönemi kapsamamaktadır. Ama müzikleri ve hikâyeleriyle halkın ilgisini çeken bu filmler, 1950’li yılları ciddi bir şekilde etkilemiştir. Örneğin 15 Şubat 1955’te ilk gösterimi Sümer sinemasında yapılan ve *bu* sinemada iki haftadan uzun süre kalan *Avare*, daha sonra Şehzadebaşı Yeni ve Çemberlitaş sinemalarında gösterilmiştir.



Resim 5. 7 *Avare* filminin gazete ilanı (*Cumhuriyet*, 9 Mart 1955)

Avare’nin Şehzadebaşı Yeni ve Çemberlitaş sinemalarındaki gösterimi için çıkan ilanında: “İzdihamaya mahal kalmaması için sayın halkımızın numaralı biletleri evvelden aldirmaları bilhassa rica olunur” uyarısı bulunmaktadır. Filme halk arasındaki ilgi o kadar büyüktür ki 1960’lı yıllardaki yerli filme uyarlanan yabancı filmler kervanına bu film de eklenir. Yönetmen Semih Evin tarafından yerli versiyonu çekilen film, dönemin sinema dergilerinden *Ses*’te şu şekilde incelenmektedir:

“... *Avare*’yi, filmin ana fikrini bozmadan çevirmeye karar veren *Nazar Film*, bu çeşit filmlerde başarı kazanan rejisör *Semih Evin*’e yöneticiliği verdi. Filmin *Hindistan*’daki ‘*Avare*’ gençlerin hayatından farklı olması gerektiği üzerinde duruldu. Dünyanın her tarafında ‘meşin ceketliler’, ‘*Teddy Boy*’lar vardı. *İstanbul*’da da (*Tevfik Fikret*’in zamanından beri ‘*Kimsesiz, avare çocuklar*’ yaşıyordu. Film de tip olarak bunlar alındı. *İstanbul*’da *Edirnekapı*’da bir sokağın adı bile ‘*Avare*’ sokağıydı. Toplumun bir kenara fırlattığı kimsesiz çocuklar davası, *Türkiye*’de hala çözülmemiş bir problemdi. Babasız çocuklar, okulsuz çocuklar, himayesiz çocuklar *Türk toplumunun büyük dertleriydi. Yeni ‘Avare*’de bunlar işlendi. Suç işlemiş insanların doğuştan mücrim (suçlu) olduğunu iddia eden *Lombroso*²⁰¹ faraziyesinin çürüklüğü bilhassa belirtildi.”²⁰²

Uyarlanırken orijinalindeki hikâye kurgusu epey değiştirilen yerli *Avare*’nin konusu daha çok sosyal adaletsizlik üzerinedir. Filmdeki karakterlerin isimleri, yerli dublajdaki karakterlerin isimleriyle aynıdır. Sadece *Raci*’nin ismi *Sedat* olarak değiştirilmiştir. *Sedat* karakterini, o yıllarda *Turist Ömer* rolüyle büyük ilgi toplayan *Sadri Alışık*, *Selma*’yı *Ajda Pekkan*, *Hâkim Mithat*’ı *Kenan Pars*, *Kaya*’yı *Erol Taş*, *Leyla*’yı ise *Nedret Güvenç* oynamaktadır. Yerli filmin dublajında ise *Selma* rolünü yine *Adalet Cimcoz* konuşmuştur. *Hâkim Mithat*’ın sesi *Hayri Esen*, *Kaya*’ninki ise *Sadettin Erbil*’e aittir. Daha önce dublajda konuşmacı olarak da çalışan *Sadri Alışık*, bütün filmlerinde olduğu gibi bu filmde de kendini konuşmuştur. Yerli *Avare*, dublajındaki bazı yanlışlarla göze batmaktadır. Filmin neredeyse genelinde ortam sesi bulunmamakta, sahnelerin altını çizmek için kullanılan müzikler ise çoğu yerde filme uymamaktadır. *Ajda Pekkan*’ı konuşan *Adalet Cimcoz*’un sesi ile *Kenan Pars*’ı konuşan *Hayri Esen*’in sesi bu rolü canlandıran oyuncuların oyunlarıyla hiçbir şekilde örtüşmemektedir. *Pekkan* ve *Pars*’ın küçük, donuk oyunculukları, *Cimcoz* ve *Esen*’in sesindeki oyunun altında yetersiz kalmaktadır. Hatta *Adalet Cimcoz*’un *Pekkan*’ı konuşurken, uyum sağlayabilmek için oyununu düşürdüğü, orijinal filmdeki *Selma* karakterini konuşurken çıkardığı sestekinden daha farklı bir ton kullandığı fark edilmektedir. Müziklerini *Metin Bükey*’in yaptığı bu filmde ayrıca *Sadri Alışık*, orijinal filmde *Raj Kapoor*’un söylediği “*Avaremu*” şarkısının Türkçe

²⁰¹ Cesare Lombroso. İtalyan Pozitivist Kriminoloji Okulu’nun kurucusu. Lombroso, suçun kalıtsal olduğunu savunmaktadır. (Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Cesare_Lombroso, Erişim: 23 Nisan 2017)

²⁰² “*Şimdi de Yerli Avare*”, *Ses Sinema Dergisi*, Sayı: 39, 15

versiyonunu seslendirmektedir. Avaremu şarkısının yerli versiyona uyarlanmış hali şöyledir:

“O yeşil gözlerin sanki bir bilmece / Bana gelse, beni sevse, benim olsan bu gece /Avareyim, avareyim / Gökteki yıldız gibi dönmekteyim / Avareyim, avareyim / Zekimden şarkılar söylerim işte ben / Geçti artık karanlıklar, hayalimde tatlı günler / Avareyim, avareyim / Dünya... Dünya ben senin merhametsiz okunla vurulmuşum / Avareyim, avareyim / Gökteki yıldız gibi dönmekteyim / Avareyim”

Orijinal Avare'nin çok tutulan müzikleri ise 1955 yılının haziran ayında plak olarak satışa sunulmuştur. Avare'nin dönemin ünlü müzik firması Sahibinin Sesi'nden çıkan plağında filme ait şarkıların Türkçe seslendirilmiş versiyonları bulunmaktadır. O dönem halk arasında çok tutan “Avaremu” şarkısı pek çok Türk müzisyen tarafından farklı şekillerde seslendirilmiştir.²⁰³

1950'li yıllarda İstanbul'da dublaj yapan stüdyo sayısı ona yükselmiştir. Bu yıllarda çıkan bir gazete haberinde İstanbul'da dublaj yapan stüdyolara ve dublaj yönetmenlerine değinilmektedir:

“Anadolu'nun pek rağbet ettiği dublaj filmleri bizde yalnız İstanbul'da yapılır. Ar, Atlas, Erman, Halk, Halil Kamil, İpek (iki salon), Lale, Ses, Sintek gibi dublaj stüdyolarıyla tam on salon, yılın hemen her haftası Hint'ten, Çin'den, Filipin'den, İran'dan hatta Rusya'dan gelmiş olan yüzler ve yüzlerce filmi Türkçeleştirerek bilhassa Anadolu'daki sinemalara sevk ederler. Dublaj işi bizim memlekette aşağı yukarı bir endüstri haline gelmiştir. Binlerce kişi bu sahada çalışmak suretiyle maişetini (geçim) temin eder. Birçok kimse dublaj rejisörlüğü ve artistliği yapmak suretiyle hayatını kazanır. Bilhassa yerli filmlerimiz sessiz olarak hazırlandığı için bunları seslendirmek başlı başına bir san'ata ve kabiliyete ihtiyaç gösterir. Türk seyircileri çok defa sevdikleri yerli artistlerin sesleri diye şimdiye kadar hiç yüzlerini görmedikleri başka san'atkarlarımızın konuşmalarını duymuşlardır.

²⁰³ Avare'nin müziklerinin beğenilmesinin ardından *Günahsız Çocuklar* isimli Hint filmi 2 Mart 1955'te Azak ve Ferah sinemalarında Türkçe ek şarkılarla gösterilmiştir. 2 Mart 1955'te Cumhuriyet gazetesinde çıkan ilanında filmin Azak'ta “Unutulmayan Şarkı”, Ferah'ta ise “İşkence” isimli Türkçe ek şarkılarla gösterileceği duyurulmaktadır.

Evvelden dublaj kral ve kraliçesi olarak Ferdi Tayfur ile hemşiresi Adalet Cimcoz'u tanırdık. Ferdi şimdi yalnız dublaj rejisörlüğüyle meşgul olduğu için krallık ünvanı bugün san'atkar Orhan Boran ile Hayri Esen'in uhdesinde. Fakat dublaj kraliçeliği hala, birçok okuyucuların 'Fitne Fücür' diye tanıdığı Adalet Cimcoz'da."²⁰⁴

Yazıda, Ferdi Tayfur'dan sonraki dublaj kralı ünvanını Orhan Boran'la paylaştığı söylenen Hayri Esen, dublaja 1951 yılında başlamıştır. Yerli ve yabancı filmlerde önemli başrol oyuncularını da seslendiren Esen, İpek Film'de Ferdi Tayfur'dan kalan bir çalışma yöntemini hala kullandıklarını ifade etmekte, bu yöntemin işin daha iyi olmasını sağladığını belirtmektedir:

"Diğer stüdyolara nazaran bizim çalışma tarzımızda bir başkalık vardır. Bu Ferdi Tayfur'un kurmuş olduğu bir sistemdir. Biz muhavereleri elimize verilen kağıttan okumayız. Söyleyeceklerimiz ancak rejisör tarafından bize verilir, biz de bunu ezberledikten sonra perdede oynayan artistin ağır hareketlerini takip ederek konuşuruz ki bu, konuşmanın daha çok muvaffak olmasını sağlar ve kurtarır. Bu usulde de bazen cümle teşekkülü bakımından hatalara düşülebilirse de bu konuşmanın tabiiği unsuruna sadık kalındığından fedakarlığa değer."²⁰⁵

Alıntılardan da anlaşıldığı gibi, İstanbul'da dublaj yapan on stüdyo bulunsa da İpek Film, bu işin öncülüğünü yapmaya devam etmektedir. Bu stüdyolarda çalışan dublaj sanatçıları ve yönetmenlerin önemli bir kısmı da İpek Film Stüdyosu'nda yetişerek mesleğe ilk adımlarını atmıştır. İpek Film'in yetiştirdiği çalışanları, başka stüdyolarda çalışarak tıpkı Hayri Esen örneğinde olduğu gibi bu ekolün devamını sağlamaktadır.

²⁰⁴ S.D., "Bizde Dublaj", Milliyet Gazetesi, 6 Mart 1955

²⁰⁵ A.g.m.

6. 1960-1970 DÖNEMİ

6.1 Yerli Film Dublajı

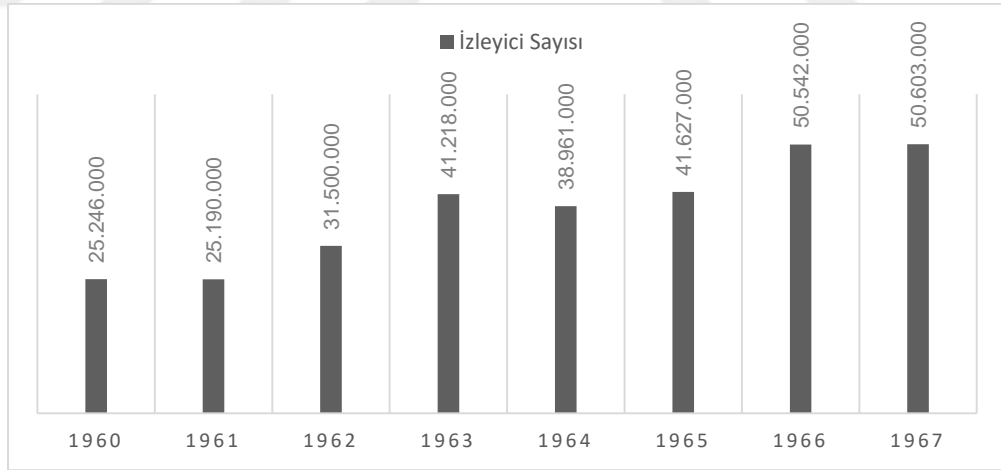
1960'lı yıllar, 1961 anayasasının getirdiği özgürlük rüzgârıyla Türk sineması için önceki döneme nispeten daha olumlu başlamıştır. Türkiye'de pek çok sanat alanında gerçekleşen özgür düşünce ortamı sinemayı da etkilemiş, 1948 vergi indiriminin ardından sektöre girerek belirli bir sinema dilinin oluşması için önemli adımlar atan sinemacılar, bu dönem çektikleri filmlerle bu dilin Türk sinemasına yerleşmesini sağlamışlardır. 1950'li yıllarda Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Lütfi Akad gibi yeni yönetmenlerin ilk filmlerini çekerek Türk sinemasında öncüsü oldukları sinema anlayışı, bu dönem birçok yeni yönetmen tarafından desteklenmiştir.²⁰⁶

1960'lı yıllarda Türk sinemasının kimliğini en çok etkileyen unsur seyircidir. 1940'lı yıllarda Arap filmlerini izlemek için sinema salonlarını dolduran sinema seyircisini, 1950'li yıllarda kendi filmlerine yönlendiren Türk sineması; bu dönem seyircisiyle giderek organik bir ilişki kurmaya başlamıştır. 1960'lı yılların önemli senaristlerinden Bülent Oran için Türk sinemasının asıl hedef kitleleri kadınlardır. Oran bu dönem çekilen filmlerin seyircisini aile seyircisi olarak nitelerken kadının bu kitle içindeki önemine şu şekilde değinmektedir:

²⁰⁶ 1960'lı yıllarda, Metin Erksan; *Gecelerin Ötesi* (1960), *Acı Hayat* (1962), *Yılanların Öcü* (1962), *Suçlular Aramızda* (1964), *Sevmek Zamanı* (1965), *Ölmeyen Aşk* (1966), *Kuyu* (1968) gibi kendi sinemasının en önemli örneklerini verdiği filmleriyle Türk sinemasının diline katkıda bulunmuş, *Susuz Yaz*'la Türkiye'yi yurtdışında temsil etmiştir. Lütfi Akad, *Hudutların Kanunu* (1966), *Kızılırmak Karakoyun* (1967) filmleriyle Türk sinemasına toplumsal gerçekçi bir bakış sunarken, *Vesikalı Yarım*'le (1968) dönemin en güzel aşk filmlerinden birini çekmiştir. Halit Refiğ'in kırdan kente göç temasını kendine özgü bir şekilde yorumladığı *Gurbet Kuşları* (1964) filmi dönemin diğer önemli filmlerinden biridir. Refiğ, *Haremde Dört Kadın* (1965) filmiyle de tarihi bir hikâyeyi özgün bir şekilde yorumlamıştır. Atıf Yılmaz *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Toprağın Kanı* (1966) filmleriyle estetik ve içerik açısından Türk sinemasını önemli bir şekilde etkilemiştir. *Aşka Susayanlar* (1964) ve *Yasak Sokaklar* (1965); sinemaya bu dönemde başlayan Feyzi Tuna'nın kendi üslubunu ortaya koymaya başladığı filmlerdir. Duygu Sağıroğlu ise *Bitmeyen Yol* (1965) ile göç, kentleşme, toplumsal adalet gibi konular hakkında en özgün ürünlerden birini verirken *Ben Öldükçe Yaşarım* (1965) ile kan davası konusuna farklı bir bakış açısı getirmiştir.

“O dönem seyircisi aile seyircisi olarak tabir ediliyor. Yani ailece çocuk çocuk beraberce gidilip beraber izleyip anlayıp çıkabileceği filmler yapılıyor... 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 çöksin, bir matrak dede olsun yaşlılar da gelsin... Birinden biri tutar diye... Yan karakterlerle bunu sağlamaya çalışıyorduk. Bütün o aşçılar, şoförler, bahçıvanlar, çocuklar bunun için konuyordu. Herkesin özdeşleşebileceği, kendinden bir şeyler bulacağı yan karakterlerdi bunlar. Biri olmazsa öbürünü kendine yakın buluyordu seyirci.”²⁰⁷

Bu dönemde sinema, kırsaldan kente göç eden insanların kenar mahallelerde kurdukları kente alternatif yaşam alanlarının merkezinde yer almaya başlamıştır. Ülke genelindeki elektrifikasyon çalışmalarının büyük oranda tamamlanması, sinema bileti fiyatlarının ucuzluğu ve yazlık sinema salonlarının yaygınlaşmaya başlamasıyla seyirci sayısı büyük oranda artış göstermiştir. İstanbul’da 1960 yılında 25.246.000 olan seyirci sayısı, 1967 yılında 50.603.000’e çıkmıştır.²⁰⁸



Grafik 6. 1 1960-1967 Yılları Arasında İstanbul’daki Sinema İzleyicisi Sayısı (*Genç Sinema*, Sayı:4, Ocak 1969)

²⁰⁷ İbrahim TÜRK, *Senaryo Bülent Oran*, 200-201

²⁰⁸ Yorgo BOZİS, “Sayılara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu”, *Genç Sinema*, Sayı: 4, , 4-5

1960'ta 183 olan sinema salonu sayısı, 1967 yılına gelindiğinde 275'e yükselmiş²⁰⁹, sinema; İstanbul halkının sosyal hayatının en ucuz ve yaygın eğlence alışkanlıklarından biri haline gelmiştir. Halkın sinema filmlerine olan ilgisi yeni filmlerin çekilebilmesini sağlamış, bu ilgi kısa zaman içerisinde Türk filmlerini içerik ve estetik açıdan da etkilemeye başlamıştır. Sinemanın halkla kurduğu bu ilişki, Türk sinemasına özgü bir yapım-dağıtım sisteminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sistemde Türkiye; Adana, İzmir, Ankara, Samsun, Zonguldak ve İstanbul olmak üzere 6 bölgeye bölünmüş, film üretim ve dağıtımını bu bölgelerde izlenen film türlerine göre yapılmaya başlanmıştır. Her bölgenin başında sinema bölge işletmecisi vardır. İşletmecinin görevi; dağıtım yaptığı sinemalarda en çok hangi filmlerin izlendiğini denetlemektir. İşletmeci, sinema sahibinden aldığı bilgiye göre bir sonraki mevsimin filmlerini peşin ya da bonoyla ödeme yaparak yapımcılara sipariş etmektedir. Yani seyirci, sinemaya gidip filmler arasında tercih yaparak, film üretiminde dolaylı olarak söz sahibi olmaktadır. Prof. Sami Şekeroğlu, Türk sinemasının yapısıyla ilgili bilgi verirken bu sisteme de değinmektedir:

“Türkiye, sinemayı ilk tanıyan ülkeler arasında olmasına rağmen halkla olan yoğun ilgi köprüsünü ancak 1950’li yıllarda kurabildi. Gerek Osmanlı döneminde, gerekse Cumhuriyetin ilk yıllarında Devlet, diğer sanatlara verdiği önemi sinemadan esirgemişti. Cumhuriyetin ilanından hemen sonra batılı anlamda çağdaş, kültür ve sanatla ilgili ciddi çalışmalar yapılmış, Devlet; müzik, plastik sanatlar, mimari, tiyatro vb. hemen her alana destek sağlamış ve yatırımlar yapmıştır. Sinema bu desteğin dışında tutulmuştur. Bunun nedeni de; ya sinemanın fazla ciddiye alınmamış, sadece bir eğlence aracı olarak kabul edilmiş olma olasılığı, ya da Cumhuriyetin ilanına, hatta 1940'lara kadar yapılan çalışmaların; üzerinde durulacak, umut verici nitelik taşımaması olabilir. Nitekim 1940 ile 1950 arasında çok sayıda genç ve amatör ruhlu insanın sinemada özgün çalışmalar yapması, umut verici kıpırdanışların belirgin hale gelmesi, Türk sineması için bir müjde niteliği taşıması, Devletin de 1948’de ilk defa vergide yerli yapımlar lehine bir indirim yapmasını sağlamıştır. Devletin desteğinin bulunmaması, özel sektördeki kapital sahiplerinin sinemayla ilgilenmemesi, sinemada kendine özgü bir yapı oluşmasına neden olmuştur. Kısaca bu yalnız bırakılmak, ‘hayırına olmuştur’ da diyebiliriz. Çünkü çaresizlik, film yapmak isteyen küçük müteşebbisleri başka çıkış yolları aramaya itmiştir.

²⁰⁹ A.g.m.

Nitekim kısa zamanda filmin gerçek müşterisinin Türk halkının aile kesimi olduğunu, bunun da küçümsenemeyecek bir seyirci topluluğunu meydana getireceğini ve büyük bir destek sağlayacağını, bu nedenle geniş aile kitlelerini ilgilendiren konuları işledikleri ve filmler yaptıkları takdirde, konuyu halledebileceklerini keşfetmişlerdi. Bu filmleri pazarlamak için yurtiçinde arka arkaya Bölge İşletmeleri kuruldu. Bu işletmeler filmlerin kendi bölgelerindeki sinemalarda gösterilmesini sağladılar.

Topladıkları paraları prodüktörlere gönderdiler, karşılığında da film istediler. Kısa sürede ekonomik yönden çok başarılı sonuçlara ulaşıldı. Bu yol, her şeyden önce film yapma çarkının dönmesini sağladı. Filmler eğer büyük seyirci topluyorsa 'başarılı' ve 'iyi' film sayılıyordu. Sinemacılar önce bu faktörü esas kabul ederek işe başlıyorlardı.

Türkiye'de bir atasözü vardır: 'Parayı veren, düdüğü çalar'. Filmi seyretmeye giden, bilete peşin para vererek film yapımını ekonomik olarak garanti eden seyirci, sayılarının çokluğuyla beğenilerini de belli etmiş oluyordu. İşletmeci İstanbul'daki prodüktöre parayı gönderirken; hangi tür filmin çok para getirdiğini, hangi oyuncunun çok beğenildiğini, ne tür hikâyelerden hoşlanıldığını, bir bakıma lanse ediyordu. Bu durumda müşterinin istekleri filmin içeriğini belirlemede birinci etken oluyordu. Böylece halkın beğenisi doğal olarak esere yansıyor.

Bu çark 1970'li yıllara kadar böyle döndü. Yılda 250'nin üzerinde film yapılıyordu.

Halkın istekleri doğrultusunda yapılan bu filmler Avrupa sinemasını kıstas alan, ona şartlanmış aydın kesimin burun kıvırdığı, aşağıladığı isimler olmasına rağmen seyirci desteğiyle büyük artış gösterdi.

Yılda yapılan film sayısı 300'ü geçmişti.

Bu tavır dış etkilere kapalı, özgün ve samimi bir yapıya sahip ulusal bir karakter oluşturdu. Öyle filmler oldu ki, sayısı 3500'e ulaşan ve ortalama 700-1000 kişi alacak kapasitedeki sinemalarda üç tur, dört tur yapabildi.

Bu yapı büyük kapitaller oluşturmaya da dışarıdan desteğe ihtiyaç duymadan, engelleri de aşarak, onun yaşamasını sağlayacak bir güç oluşturmuştu.

Yapımcı için; gösterilmekte olan filmin parası, gelecek filmi garanti ediyordu. Çok sayıda yapımcı, yönetmen yetişti. Üretim arttı. Türk sineması kişiliğini bulmuştu ve halkın desteğiyle tek başına ayakta duruyordu. ...²¹⁰

Bölge işletmeciliği sistemiyle birlikte Türk sinemasında yerleşmeye başlayan diğer önemli anlayış ise başrol oyuncularına yakıştırılan kimliklere göre film çekilmesidir. Başroldeki kadın ve erkek oyuncuların tanınırlıklarının kullanıldığı bu sistemde halk yine oyunculara gösterdiği ilgiyle film üretiminde söz sahibidir. Bir

²¹⁰ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, "Seyircisiz Sinema Olmaz", La Metticia di Fuoco Oltre il Continente Balcani, (Venedik Bienali, 2000)

oyuncunun yıl içerisinde onlarca film çektiği bu sistemi ünlü oyuncu Ayhan Işık şu şekilde tanımlamaktadır:

“1959 yılında Türkiye’de de star sistemi (yıldız sistemi) başladı. Rejisörler ileri gelen artistlere o zaman adeta hücum ettiler. Herkes de yılda 15 hatta 20 film çevirmeye başladı. Ben önceleri yine az film yapmak düşüncesindeydim, fakat bu sefer filmlerimi göremeyen seyirci tutulmayan bir artist olduğumu zannedecekti. Mecburen daha fazla filmde oynamaya başladım.”²¹¹

Seyirci; beğendiği, filmlerini takip ettiği oyunculara oynadıkları rollere göre belirli karakterler kazandırmıştır. Adana bölgesi işletmecisi Orhan Doğuştan, oyuncuların belirli bir karakterle benimsenmelerinin, onların yeni rollerde oynamalarına engel olduğunu söylemektedir:

“Bir seyirci hayran olduğu aktörü bazı rollerde sevmiştir. Yarattığı tiplerin çoğalması ve jönün zıt kalıplara girmesi onu seyirciden soğutmaktadır. Bu da filmlerin hasılatının düşmesine ve Türk filmlerinin seyircilerinin gözle görülür bir şekilde azalmasına sebep olmaktadır.”²¹²

Her oyuncuyla özdeşleşen belli bir karakter ve bu karakter için onu takip eden belirli bir film seyircisi vardır. Örneğin; seyirci Türkan Şoray’ı kadınlığını ön plana çıkaran rollerde benimsemiştir. Şoray filmlerinde bu görüntünün dışına çıkmaz. Fatma Girik ise daha erkeksi karakterlerle özdeşleşmiştir. Yılmaz Güney sert ve kavgacı adam rollerini oynarken; Orhan Günşiray şehirli, çapkın karakterleri canlandırmaktadır. Senarist Bülent Oran, oyuncuların bu rolleriyle benimsenmelerinden sonra senaryodaki karakterlerin de oyunculara göre yazılmaya başlandığını söylemektedir. Oran’a göre karakterleri yaratım sürecinde etkileyen en önemli unsur, filmde oynayacağı belli olan oyunculara halk tarafından yakıştırılan özelliklerdir:

“Jönler kötü adam, jön damlar da bilerek isteyerek kötü kadın olamaz. Onların ağlarını sadece kader örebilir. Siz istediğiniz kadar uğraşın, Hulusi Kentmen’i fakir bir baba rolünde oynatamazsınız. Çünkü seyirci kabul etmez.”

²¹¹ “Ayhan Işık Kilo Almamak İçin Yemeğe Paydos Etti”, Aksam Gazetesi, 6 Şubat 1962

²¹² “Halk Usandı”, Artist Dergisi, Sayı: 162, 11

Ahmet Tarık Tekçe kötü adamsa kötü adamdır. Mualla Süreler eli maşalıysa maşalıdır. Suzan Avcı vampsya vamptır. Mesela bir Türkan Şoray'ı kötü bir kadın oynatamazsınız. Bar kızı falan oluyor ama kötülük yapmaz. Mutlaka bir talihsizlik sonucu düşer barlara. Ben bir filmde Salih Tozan'ı kötü adam yapayım dedim, yaptığıma yapacağıma pişman oldum. Çünkü seyirci onu görünce gülmeye başladı. Bizde karakterler genelde oyunculara göre yazılır esasında.”²¹³

1943'ten itibaren yerli filmler sessiz çekildiği için sesini iyi kullanabilen oyunculara gereksinim kalmaması, Türk sinemasının ilk döneminden beri filmlerde hâkimiyet kuran tiyatro kökenli oyuncuların arasına sektör dışından yeni insanların katılmasına neden olmuştur. 1950'li yıllardan itibaren Türk Sinemasında çekilen film sayılarının artmasıyla birlikte, yerli film dublajı da kendi sektörünü oluşturmuş, sinemaya yeni katılan bu oyuncuları hangi dublaj sanatçılarının seslendireceği belirlenmeye başlamıştır. Bu dönemde ise işletme sistemi ve artan film çekimleriyle dublaj, Türk Sineması'nın üretim kısmının önemli parçalarından biri haline gelmiştir. Ancak sessiz çekilen filmlerin dublaj yönetmeni ve konuşmacılar tarafından herhangi bir pilot (referans) ses dinlenmeden, sadece senaryodaki diyaloglara bakılarak seslendirilmesi oyuncunun oyunuyla dublaj sanatçısının sesi arasındaki uyumu etkilemiştir. Filmdeki karakterin oyununu, yalnızca diyalog metnine bakarak anlamak kolay olmadığından bazen filme oyuncunun verdiği oyunla örtüşmeyen bir ses eklenmiştir. Örneğin Ayhan Işık, senaryo gereği düşük ritimle oynadığı bir sahnenin dublajının yüksek bir oyunla yapıldığını fark etmiş, durumdan rahatsızlığını şu şekilde dile getirmiştir:

“O kadar sinirlendim ki birkaç kere o filmi seyrettim fakat her seferinde o sahne geçtikten sonra sinemaya girdim.”²¹⁴

Dublaj, filmin sahnelerine göre bölünüp ayrı ayrı seslendirilmesi yöntemiyle yapılmaktadır. Bu parçalar, onları konuşacak dublaj sanatçılarının çalışma takvimine göre sıralandığı için pilot ses dinlemeyen bir konuşmacının senaryodan haberdar olması bile zordur. Çünkü sahneler, stüdyoda karışık olarak seslendirilmektedir.

²¹³ Bkz. (207), TÜRK, 217

²¹⁴ Akşam Gazetesi, 2 Şubat 1962

Dublaj yönetmeni ve konuşmacılar, filmde geçen hikâyeyi yazılı bir metne bakarak anlayabilirler belki ama oyuncunun filmde oynarken çıkardığı sesi, verdiği oyunu çözebilmeleri mümkün değildir. Bu dönemin önemli yönetmenlerinden Duygu Sağıroğlu'na göre filmde oyuncunun oynarken çıkardığı ses; o sırada içinde bulunduğu mekân, birlikte oynadığı oyuncu, çalıştığı yönetmen, kısacası set ortamına göre şekillenmektedir. Oyuncunun oyunundaki sese dayalı vurgu, tonlama gibi unsurların dinlenmeden anlaşılması mümkün olmadığı için dublajda filme eklenen ses, dublaj yönetmeni ve sanatçıların tahminiyle ortaya çıkartılmaktadır. Aynı durum filmde oynadıktan sonra kendini konuşan oyuncular için de geçerlidir. Oyuncu da kendini konuşmak için belirli bir süre sonra stüdyoya geldiğinde benzer bir sorunu yaşayabilmektedir:

“Oyuncunun yerine Ahmet oynuyor, Mehmet seslendiriyor. Ayşe'nin yerine Türkan. Ama bazen kendisini konuşsa bile oyuncu, oynarken o tamperaman (iç enerji) içinde çıkardığı sesi yakalayamayabiliyor. Yani mesela benim filmimi çektin bana dublaj yaptıracaksın diyelim; ben 10 gün sonra, 3 ay sonra hangi sesi hangi tonda, hangi şiddette söylediğimi nasıl hatırlayayım? Çekim sırasında kaydedilen bir ses olsa ben onu hatırlarım, duyarım. Bizim içinde bulunduğumuz duygusal durum, bizim sesimizi de, adalelerimizin yapısını da, kemiklerimizin davranış biçimlerini de, tümünü etkiler. Bunu isteyerek de yapamayız biz. Ben şimdi o duyguyu vereyim de öyle olsun... Hiçbir zaman ne o kadar marifetli bir oyuncu var yeryüzünde ne de insan var.”²¹⁵

Bu yıllarda film çekimlerinde kullanılan negatif film pahalı ve zor bulunan bir malzeme olduğu için yurtdışından kotayla getirilmektedir. Kameralar dâhil her ekipmanın derme çatma olduğu bu dönemde, sinemacıların sesli çekim donanımına ve ses filmine yatırım yapmaları da mümkün olmamıştır. Ses teknik olarak kaydedilebilse bile Türk sinemasında bu değişim çeşitli sorunlar içermektedir. Örneğin 1960'lı yıllarda Türk sinemasının içinde bulunduğu kısıtlamalara rağmen sesli çekim tekrar denenmiştir. *Bozuk Düzen* isimli bir tiyatro oyunundan uyarlanan filmin yönetmenliğini Haldun Dormen yapmış, başrollerinde Ekrem Bora ve Belgin Doruk oynamıştır. Film, çekim sırasında sesin kaydedebileceği ekipman ve onu kullanabilecek teknik elemanlar zor da olsa bulunarak sesli çekilmiştir. Ancak ortada

²¹⁵ Duygu Sağıroğlu ile 28 Eylül 2016'da yapılan görüşme.

daha büyük sorunlar vardır: ekonomi ve zaman. Zaman yönetiminin çok önemli olduğu bu dönemde, filmin sessiz çekilmesi, çekim için filme ayrılan gün miktarını önemli ölçüde azaltmaktadır. Sesli çekimde, set kurulan mekânlarda sesin iyi alınması için önceden yapılması gereken hazırlıklar hem çekim süresini uzatmakta hem de yapımcıya fazladan maliyet getirmektedir. Kayıt sırasında istenmeyen seslerin araya girmesi, oyuncunun diyalogunu ezberleyemediği için hata yapması ya da oyunun tonlama ve vurgusundaki yanlışlar çekimi bölmekte ve süresini uzatmaktadır. Çekim süresinin uzaması fazladan çalışma günü anlamına geldiğinden sette çalışan ekip, oyuncular ve mekân için ödenecek paranın miktarını da arttırmaktadır. Ayrıca Türk sinemasında bir filmin çekim süresi başrolde oynayan oyuncuların zamanına göre ayarlanmaktadır. Bir filme çekim için genelde 15 gün ayıran başrol oyuncular, bu sürenin sonunda başka bir filmin çekimine başlamaktadır. Dolayısıyla filmin başrolünde oynayan bir oyuncunun sesli çekimde daha uzun bir iş takviminde çalışması pek mümkün değildir. Bu yüzden *Bozuk Düzen*, sesli çekilmiş tek film olarak bu dönemdeki yerini almış, arkasından yeni bir örnek gelmemiştir.

Filmlere stüdyoda dublaj yapmak her ne kadar sesli çekime oranla daha ekonomik gözükse de çeşitli sorunlar içermektedir. Sesin tıpkı görüntü gibi negatif filme kaydedildiği bu dönemde, stüdyodaki çalışanların hata yapması maliyetin artmasına neden olmaktadır. Ses tek bir film malzemesine aynı anda kaydedildiği için efektörün, konuşmacının, ses teknisyenin ve dublaj yönetmeninin birlikte çalıştığı bu sistemde stüdyolarda bir yerli filmin dublajına genelde üç gün ayrılmaktadır. Daha özenli bir iş yapma gayretiyle bu sürenin üzerine çıkmak ise pek mümkün değildir. Çünkü yerli film dublajı yapan stüdyolar, üç günün ardından hemen başka bir filmin dublajına geçmektedir. Yönetmen Duygu Sağıroğlu'nun bu durumla alakalı düşünceleri şunlardır:

“Bizim sinemamızda asıl dublajın zararlı olmasına neden olan şey, dublaj çetelerinin oluşmasıydı. Çete gibi de değil aslında ama stüdyoya dublaj yapanlar arasında, gizli ya da açık bilemem, anlaşmalar vardı. Bir filmin dublajı için 3 günden fazla zaman kimseden alamazdın. Çünkü bir günde yapılan dublajlar bile vardı. O zaman ne oluyor? Stüdyo üç günde başka

filmlere angaje oluyordu. Yanlırları düzeltme şansı kalmıyordu ortada. Böyle yangından mal kaçırılır gibi giriliyordu, uzman insanlar oraya giriyorlardı, hemen yapıp eline filmi veriyorlardı, gidiyordun. Bizim pek dâhil olma şansımız olmuyordu işin içine ki ben ilk filmleri yaparken beni seviyorlardı, sayıyorlardı insanlar. Benim için bir şeyler yapmak istiyorlardı ama sistem izin vermiyordu. Çünkü o stüdyo üç günde başka insanlara gün verdiği için. Zaten kapıda bekliyor başka biri. Çok film çekildiği için o zamanlar, stüdyo sayısı sınırlı olduğu için, daha doğrusu kaliteli stüdyo sayısı sınırlı olduğu için... Bir de tabi o stüdyolardaki cihazların kaliteleri de, o cihazları yöneten kişiler de yeterli değildi. Teknik altyapıda doğru düzgün yetişmiş insanı yoktu Türk sinemasının.. Sayılıydı bunlar; Yorgo (İliadis) mesela. Onunla çalışmak da zor. Onun üç günü var. Niye üç günü var? Çünkü stüdyonun üç günü var. Görünüşte senin için canlarını verecekmiş gibi duran seslendirme sanatçılarının da üç günü var. Ki çoğu tiyatrocı olduğu için benim yakınım. Sen onu dört gün çalıştırdığın zaman senin için hatırlar için çalışıyor ama çok da istemiyor. Yani ben de onu çok kıvıramadım zaten. Böyle sistemleşmiş bir duruma dışarıdan müdahale etme gücü ne olursa olsun çok zor. O filmin yapımcısı için de uygun oluyor. Neden? O da daha az para veriyor. Ve ne oluyor o zaman filmlerde çok da konuşulsa az da konuşulsa, çok özenle de olsa özensiz de olsa 3 günde yapacaksın her şeyi. Bazen bu zaman daha da kısaldı. Filmin gösterim tarihi umulmadık bir şekilde kayarsa, öne gelirse, film geç bitmişse... Tabi yetiştiremezsin, randevuyla bu. Ayın şu günü sen gireceksin stüdyoya, o sırada film bitmemişse çıkacaksın, kimse bundan mutlu olmazdı. Bütün bunların sonuçta filme aleyhte bir katkısı oluyor. Yani sen daha fazla para ödemeye, daha fazla çalışmaya, iyi yapmak için canını vermeye hazır olsan da imkân yoktu. Çünkü koca bir sistemin içindesin. Sen bağımsız olarak başka bir şey yapamıyorsun. Stüdyolar belli, herkesin evinde seslendirme stüdyosu yok. Orada çalışan insanlar belli, onlar da tabi iş yapıyorlar, işleri satmak, pazarlamak gibi bir dertleri var. Onlar da bütün günlerini satmak istedikleri için önceden sana gün veriyor. Sen ona uydun uydun. Uymadın iki ay sonraya kalıyorsun. Asıl Türk sinemasına dublajın ettiği kötülük bu.”²¹⁶

İpek, Erman, Acar, Lale, Ses, Ören film stüdyolarının yerli film dublajının önemli bir kısmını yaptığı bu dönemde Lale Film’de ses teknisyeni olarak çalışan Necip Sarıcı, yerli film dublajını nasıl yaptıklarını anlatırken, dublajdaki bu hız hakkında da bilgi vermektedir:

“Dublaj için stüdyoya girmeden önce yönetmen asistanı ve dublaj yönetmeni asistanı filmi sahne sahne işaretleyip numaralar. Daha sonra numaralanan kısımlar iş kopyasından kesilir. Bu parçalar oyuncuların çalışma takvimine göre sıralanır. Mesela bir oyuncunun ilk rolü filmin başında, sonraki rolü

²¹⁶ Duygu Sağıroğlu ile 28 Eylül 2016’da yapılan görüşme.

sonunda olsa bile bu kısımların dublajı ardı ardına yapılır. Çünkü film, ilk sahnesinden itibaren sırayla seslendirilirse dublajın maliyeti, filmin maliyetinden yüksek olur. O zamanlar bir film 50-60 bin liraya mal oluyorsa, dublaj için 2-3 bin lira (yaklaşık yüzde 5) ayrılıyordu. Zaten jön genelde dublaj yönetmeni olduğu için onun sahneleri için ayrıca bir ayırım yapılmazdı. O zaten devamlı salondaydı. Ama dublaj yönetmeni prodüktörü düşündüğü için diğer rolleri toplayıp 1 seans süresi olan 3 saatte bitirmeye çalışırdı. Onun için liste yapılırdı. Mesela bir oyuncunun ismi Hasan, numarası 83. Hasan 112. Sahnede konuşuyor. Dublaj yönetmeni onu oraya not eder. Oradan gelir döner o parça karşısında konuşan kişi kimse konuşurdu. Böylece kısa zamanda toparlamaya çalışırdı dublaj yönetmeni dublajı. Dublajda maliyet çok hesaplanır. Bizim iflahımız kesilirdi. Tam acıkırız, öğlen yemeğine çıkarız. Gelirler: ‘İdare edelim, bitsin’ Sarkmasın! Sarkmasın tabiri çok kullanılırdı. Sarkmasın dublaj! Ben günde 18 saat çalışıyordum. Sabah 9’da başlar, en geç 9 buçukta başlarsa; yarımında bir seans bitmiş olur, 3 saat. Yarımında yemek paydosu olur. Ya yarım saat, bazen 15 dakika verilir. Bir atıştırma arası. Hemen aceledir, o film yetişecek. Dedim ya bir ucu stüdyoda, diğer ucu sinemada. Her film aceledir, her filmin bir hızı vardır. Onu biz büyük fedakârlıkla yetiştiririz.”²¹⁷

Necip Sarıcı’nın dublajı yapılan yerli filmler için söylediği “bir ucu stüdyoda, bir ucu sinemada” sözü, dublajın ne kadar kısa bir sürede yapıldığını anlatmak için en doğru tanımdır. Sarıcı, bazen bir filmin dublajını 4 seansta (yaklaşık 12 saat) bitirdiklerini söylemektedir. Bu dönemde filmler çok hızlı bir şekilde çekildiği için dublaj aşamasında da aynı hız devam etmektedir. Yönetmen tarafından yoğun bir çalışma temposuyla bitirilen film, yıkanıp, basılıp kurgusu yapıldıktan sonra dublaj yönetmenine teslim edilmektedir. Yönetmen Duygu Sağıroğlu çoğu film yönetmeninin dublaj sırasında stüdyoda bulunmasına rağmen işi tamamen kontrol altına almalarının pek mümkün olmadığını söylemekte, bunu teknik ve ekonomik sebeplere bağlamaktadır. Sağıroğlu, sesin filme basılıp yıkandıktan sonra yönetmen tarafından dinlendiğinde beğenilmemesinin hem dublaja yeni iş günü hem de yapımcıya maddi yük getirdiğini belirtmektedir. Sağıroğlu’na göre Türk sinemasının değer kaybetmesinin nedeni dublaj değil, böyle bir sistemin içinde yapılan dublajdır:

“Ben hiçbir filmimde sesin kontrolünün tamamen dublajı yapanda olmasına izin vermedim. Ben dublaj sırasında stüdyodaydım hep, o seslendirme yapan adamın yanındaydım ben. Yani bir sürü yönetmen de öyleydi. Orada bir de

²¹⁷ Necip Sarıcı ile 27 Nisan 2016’da yapılan görüşme.

yönetmen olmasa zaten Çingen çalar, Kürt oynar. Ne olduğunu bile anlayamazsın. Çünkü film çekilmiş gelmiş, oynayan yok, çeken yok, o yok, bu yok... Ne oluyor? Sessiz hareketler yapan bir kadın yahut erkek var... Filmin bütününe seyredip sonradan montaj yapmak da her zaman uyulan bir davranış değil. Bazı stüdyolarda bu hiç olmazdı. Film parçaları, seslendirilen parçalar, kendi sıralarına göre de seslendirilmiyor ki tıpkı çekimde olduğu gibi. Bir de yönetmen orada bulunmazsa hikâyeyi bilmiyor insanlar. Yönetmenin dublajı yapan kişiye de sette çalışan insanlara da müdahalesi kendi gücüne bağlıdır. Sözü dinletenler tabi müdahale ediyor. Mesela kontrolü kaybedersem fırlarım ben birdenbire: “Höt! Ne oluyor? Hadi bırakalım gidelim öyleyse...” derim. Ama bunun da tabi herkesi rahatsız ettiğini fark ediyorsan sürekli yapamıyorsun. Bazı şeylere de razı olmak zorunda kalıyorsun. Orada görüyorsun; iyi niyetli, seni seven, “kendilerini yırtmış, bir şey yapmış, biz bunu batırmayalım. Bir şey yapalım!” diyen insanların bile çoluğu çocuğu, hayatı var. Konuşanların da öyle. Konuşan geliyor senin filmine: “iki saatte onu yaparım” diyor. İki saat sonra randevusu var, başka stüdyoya gidecek. Sen ona: “Bir daha, bir daha, bir daha...” dediğin zaman, bir yere kadar. Yani Türk sineması eğer dublajdan eksikleniyorsa, dublaj alanında sorunları varsa, filmleri bu yüzden nitelik kaybediyorsa asıl sebep dublaj olmasından değil. Bu türlü bir sistemin içinde dublaj olması.”²¹⁸

Sessiz çekim her ne kadar yönetmenin işini komut vermek konusunda kolaylaştırırsa da Türk sinemasına belirli kalıpların içinde bir oyunculuk anlayışı getirmiştir. O dönemki koşullarda filmlerin sesli çekilmesi mümkün olabilseydi yönetmenlerin filmlerini nasıl çekmeyi tercih edecekleri önemli bir tartışma konusudur. Duygu Sağıroğlu; başta Atıf Yılmaz olmak üzere tanıdığı yönetmenlerin büyük bir kısmının filmlerini sesli çekmeyi tercih edeceklerini söylemektedir. Feyzi Tuna ise zaten filmleri sessiz çekerken oyuncuya komut vermeyi tercih etmediğini belirtmekte; “dublajın filmin atmosferine, ruhuna çok ağır etkileri olduğu için o dönem böyle bir şansım olsaydı filmlerimi sesli çekerdim”²¹⁹ demektedir. Dönemin diğer önemli yönetmenlerinden Osman Seden’inse bu konuya yaklaşımı farklıdır. Seden, sesli çekimin Türk sinemasına yararının olabileceğini düşünmemekte, dublaj tekniğiyle de iyi filmlerin çekilebileceğini söylemektedir.²²⁰

²¹⁸ Duygu Sağıroğlu ile 28 Eylül 2016’da yapılan görüşme.

²¹⁹ Feyzi Tuna ile 5 Ekim 2016’da yapılan görüşme.

²²⁰ “Rejisörlere 30 Sual”, Artist Dergisi, Sayı: 168, 17

1960'lı yıllarda oyuncuların hangi rolü oynayacağını dolaylı yoldan belirleyen izleyici, ses konusunda da tercih belirtmeye başlamıştır. Seyircinin belirli bir dublaj sanatçısının sesiyle benimsediği bir oyuncuyu başka birinin konuşabilme ihtimali riskli ve zordur. Memduh Ün bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Üç Arkadaş'ta Muhterem Nur'u konuşan Adalet Cimcoz. Bu bir teamül haline geliyor artık. Şehir Tiyatrosu oyuncularının dışında hiç kimse sinemada kendisini konuşmuyor. Seyirci de o seslere o kadar alışıyor ki, onları istiyor. Ben de gelip bunu kıracağım, olmuyor. Avare Mustafa filminde Fatma Girik kendini konuşmak istedi. Sesi beğenmeyip kaldırmaya kalktılar.”²²¹

Dönemin en fazla başrol oyuncusunu konuşması bakımından en çok aranan dublaj sanatçıları kuşkusuz Hayri Esen, Adalet Cimcoz, Nevin Akkaya, Abdurrahman Palay, Toron Karacaoğlu ve Jeyan Mahfi Ayrıl'dır. Hayri Esen, Erman Film'in dublaj stüdyosunda kendisiyle yapılan bir röportajda; o sezon (1962-1963) 30 kadar yerli filmde, bir o kadar da yabancı filmde konuştuğunu söylemektedir.²²² 1960'lı yıllarda Hayri Esen'in sesiyle en çok özdeşleşen oyuncu Ayhan Işık'tır. Işık, ilk filmlerinden itibaren kendisini konuşan Esen'in sesiyle zaman içinde öyle bütünleşmiştir ki *Artist* dergisinin iddiasına göre oynayacağı filmler için anlaşma yaparken canlandıracağı karakteri Hayri Esen'in konuşmasını şart koşmaya başlamıştır.²²³ Esen, konuşurken en çok benimsediği oyuncu olarak tanımladığı Ayhan Işık'a bu dönem birçok filmde ses vermiştir.²²⁴ Bu filmlerden bazıları şunlardır: *Aşktan da Üstün* (1960), *Otobüs Yolcuları* (1961), *Küçük Hanım Avrupa'da* (1962), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962), *İlk Göz Ağrısı* (1963), *Kanun Karşısında* (1964), *Altın Kollu Adam* (1966), *Katiller de Ağlar* (1966), *Yıkılan Gurur* (1967), *Hayatımın Erkeği* (1969).²²⁵

²²¹ Yrd. Doç. Nebat Yağız, **Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler**, 66

²²² Bkz. (174), ERSİN, 35

²²³ “**Kim Konuşuyor: Gizli Kahramanlar**”, *Artist Dergisi*, Sayı: 31, 16

²²⁴ Bkz. (174), ERSİN, 17

²²⁵ Bu yıllarda Ayhan Işık'ı konuşan diğer önemli dublaj sanatçısıysa Abdurrahman Palay'dır. Her ne kadar Işık'la Esen'in sesi kadar özdeşleşmemiş olsa da Palay da Ayhan Işık'ı *Avare Mustafa* (1961), *Acı Hayat* (1962), *Katilin Kızı* (1964), *Acı Günler* (1967) gibi önemli filmlerde konuşmuştur.



Resim 6. 1 Hayri Esen ve Yorgo İliadis, Erman Film Stüdyosunda çalışırken (*Artist*, 16 Nisan 1963, Sayı: 143)

Hayri Esen, etkileyici ve güçlü sesiyle Türk sinemasında başrol erkek oyuncuların büyük bir kısmını seslendirmiştir. Esen'in bu dönemde konuştuğu oyuncuların bazıları; Kenan Pars, Göksel Arsoy, Yılmaz Güney, Orhan Günşiray, Fikret Hakan, İzzet Günay, Efgan Efehan, Ekrem Bora, Ahmet Mekin, Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Müşfik Kenter, Muzaffer Tema, Kartal Tibet'tir.²²⁶

Adalet Cimcoz ise naif ve yumuşak sesiyle 1960'lı yıllarda en çok başrol kadın oyuncuyu konuşan dublaj sanatçılarından biridir. *Perde* dergisinde çıkan bir yazıya göre; tıpkı erkek oyuncuların Hayri Esen'i şart koşması gibi, kadın oyuncuların bazıları da sözleşmelerine kendilerini Adalet Cimcoz'un konuşacağına dair bir madde eklenmesini istemiştir.²²⁷

²²⁶ Hayri Esen, Kenan Pars'ı *Bülbül Yuvası* (1961), Göksel Arsoy'u *Bir Demet Yasemen* (1961), Yılmaz Güney'i *Hudutların Kanunu* (1966), Orhan Günşiray'ı *Ölüm Film Çekiyor* (1961), Fikret Hakan'ı *Sokak Kızı* (1962), İzzet Günay'ı *Vesikalı Yarım* (1968), Efgan Efehan'ı *Badem Şekeri* (1963), Ekrem Bora'yı *Seni Seviyorum* (1966), Ahmet Mekin'i *Vurun Kahpeye* (1964), Cüneyt Arkın'ı *Haremde Dört Kadın* (1964), Ediz Hun'u *Hıçkırık* (1965), Müşfik Kenter'i *Sevmek Zamanı* (1965), Muzaffer Tema'yı *O Kadın* (1966), Kartal Tibet'i *Ölmeyen Aşk* (1966) filmlerinde seslendirmiştir.

²²⁷ "Türk Filmciliğinde Bunlar Olmazsa Film Çevrilemez!", *Perde Dergisi*, Sayı:41, 10



Resim 6. 2 Adalet Cimcoz ve Hayri Esen bir filmin dublajında çalışırken (*Artist*, 16 Nisan 1963, Sayı: 143)

Cimcoz, 1960'lı yıllarda Leyla Sayar, Muhterem Nur, Belgin Doruk, Türkan Şoray, Fatma Girik, Sezer Sezin, Nebahat Çehre, Ajda Pekkan, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Selda Alkor, Mine Mutlu gibi geniş yelpazeli bir oyuncu listesini konuşmuştur. Bu dönem, dublaj kariyerinin otuzuncu yılında olmasına rağmen yaşlanmayan sesiyle ünlü genç yıldızları konuşmaya devam eden Cimcoz, en çok Muhterem Nur, Belgin Doruk ve Türkan Şoray'la özdeşleşmiştir.²²⁸

Sesi 1950'li yıllarda Neriman Köksal'ın görüntüsüyle adeta bütünleşen Nevin Akkaya, 1960'larda da Köksal'ı neredeyse bütün filmlerinde konuşmuştur. Köksal'a *Devlerin Öfkesi* (1960), *Tatlı Bela* (1961), *Fosforlu Oyuna Gelmez* (1962), *Gençlik Rüzgârı* (1964) filmlerinde dublaj yapan Akkaya, Köksal gibi filmlerde dışı kimliği ön plana çıkan Suzan Avcı, Ajda Pekkan, Türkan Şoray'ı da seslendirmiştir.²²⁹ Nevin Akkaya, bu oyuncuların yanında erkeksi kadın karakterleri oynayan Fatma Girik'i,

²²⁸ Adalet Cimcoz, Muhterem Nur'u *Yaman Gazeteci* (1961), Belgin Doruk'u *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960), Türkan Şoray'ı *Acı Hayat* (1962) ve *Fıstık Gibi Maşallah* (1964) filmlerinde seslendirmiştir.

²²⁹ Türkan Şoray; *Düğün Gecesi* (1966), *Ana* (1967), *Kara Duvaklı Gelin* (1967), *Ateşli Çingene* (1969), Suzan Avcı; *Altın Şehir* (1965), *Yıldızların Altında* (1965), *Acı İntikam* (1968), Ajda Pekkan; *Ayrılık Şarkısı* (1966), *Şoför Deyip Geçmeyin* (1966) filmlerinde Akkaya'nın sesiyle oynamışlardır.

şehirli kadın rollerinin oyuncusu olarak görülen Filiz Akın'ı ve kırılgan, masum kadın imajıyla tanınan Belgin Doruk'u da pek çok filminde konuşmuştur.



Resim 6. 3 Jeyan Mahfi Ayrıl bir filmin dublajında çalışırken (*Perde*, 11 Ekim 1965, Sayı: 41)

Dublaja 1950'lerde başlayan Jeyan Mahfi Ayrıl, bu dönemin en fazla başrol konuşan dublaj sanatçılarından. Muhterem Nur, Belgin Doruk, Türkan Şoray, Filiz Akın, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Nebahat Çehre, Semra Sar, Tijen Par, Ajda Pekkan, Selma Güneri, Sema Özcan, Sezer Güvenirgil'e ses veren Ayrıl, en çok Belgin Doruk, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit'e yaptığı dublajlarla tanınmaktadır. Çok tutulan *Küçük Hanımefendi* serisinde dublajını yaptığı Belgin Doruk, zaman içerisinde bu filmde oynadığı karakterle anılmaya başlamıştır. Türkan Şoray'ın ise *Adanalı Tayfur Kardeşler* (1963), *Vesikalı Yârim* (1969) gibi filmleri Ayrıl'ın sesiyle ruh kazanmıştır. Hülya Koçyiğit, Jeyan Mahfi Ayrıl'la en çok özdeşleşen kadın oyuncularından biridir. Koçyiğit'in konuşması dışında verdiği tepkiler de Ayrıl'ın çalışmasıyla açığa çıkmıştır. Özellikle kahkaha atarken ağlamaya başladığı sahnelerde, Ayrıl'ın oyununa kattığı yorum, Türk sinemasının unutulmayan seslerinden birini meydana getirmiştir.

1960'lı yıllarda erkek başrol oyuncularını konuşan en önemli dublaj sanatçılarından biri de Abdurrahman Palay'dır. Mesleğe Şehir Tiyatrolarında oyunculuk yaparken başlayan Palay, bir süre radyo piyesleri, tiyatro, sinema oyunculuğu ve dublajı bir arada götürmeye çalışmış, zaman içinde sadece sinemaya ve dublaja yönelmiştir.²³⁰ 1960'lı yıllarda Turgut Özatay, Turan Seyfioğlu, Ayhan Işık, Göksel Arsoy, Efgan Efekan, Muzaffer Tema, Eşref Kolçak, Orhan Günşiray, Tanju Gürsu, Fikret Hakan, Ediz Hun, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Ekrem Bora, Kartal Tibet gibi pek çok oyuncuya muhtelif filmlerde ses veren Palay, en çok Yılmaz Güney'le benimsenmiştir. Palay, Güney'i *Dağların Oğlu* (1965), *Kahreden Kurşun* (1965), *Çirkin Kral* (1966), *Seyyit Han* (1968) gibi filmlerde konuştuğundan sonra özellikle Adana bölgesi seyircisi için onun sesi olmuştur. Abdurrahman Palay'ın dublaja kattığı en önemli özelliklerden biri de yorumudur. Palay'ın dublajda oyunculara sesiyle verdiği oyun, tonlama ve vurgu seyirci tarafından o kadar benimsenmiştir ki bazı kelimeleri söylerken yaptığı değişiklikler yadırganmamıştır. Aksine Palay'ın yaptığı dublajlar seslendirdiği oyunculara karakteristik bir özellik katmıştır. "Hayır", "Olamaz", "Evet" gibi kelimeleri "n" sesinin üstüne basarak "Nayır", "Nolamaz", "Nevet" olarak telaffuz eden Palay, bununla Türk sinemasına farklı bir yorum kazandırmıştır. Abdurrahman Palay, filmlerde bazı kelimeleri bu şekilde konuşmasının nedenini şöyle açıklamaktadır:

*"Nayır, nolamaz'ın nedeni şu; o zamanlar çok daha iptidaiydi teknik imkân seslendirmede. Kayıt yaptı mı, kayıt kayboluyordu. Yorgo İliadis daima: 'Yaklaş mikrofona!' derdi bize. Biz yaklaşırdık ama bağırırsak havası kaybolacaktı sahnenin. Biz biraz alçak sesle konuştuğumuz zaman da son heceler gidiyordu. Yani bu, teknik imkânsızlıktan. Yoksa bilerek, şuurlu, bir yere gelmek için yapılan komiklik falan değil."*²³¹

Çalışma arkadaşları Nevin Akkaya ve Toron Karacaoğlu'na göreyse durum teknik değil, konuşma şekliyle alakalıdır. Akkaya, Abdurrahman Palay'ın konuşurken elini çenesinin altına koyduğu için "n" sesinin baskın çıktığını

²³⁰ "Palay Susunca Jönler Seslerini Kaybetmişler", Perde Dergisi, Sayı:14, 9

²³¹ Çarşamba Sineması Programı, TRT, 6. Bölüm

söylemekte²³², Karacaoğlu ise “tınılı” çıkan bu kelimeleri Palay’ın genzinden konuşmasına bağlamaktadır.²³³

Türk sinemasında Göksel Arsoy, Orhan Günşıray, Efgan Efehan, Eşref Kolçak, Kartal Tibet, İzzet Günay gibi pek çok jönü konuşmasına rağmen Cüneyt Arkın’la benimsenen Toron Karacaoğlu, sinemaya bu dönem başlayan Arkın’a çoğu filminde ses vermiştir. Arkın, *Cehennem Arkadaşları* (1964), *Gözleri Ömre Bedel* (1964), *Sevgim ve Gururum* (1965), *Malkoçoğlu* (1966), *Yıkılan Yuva* (1967), *Malkoçoğlu Kara Korsan* (1968) filmlerinde Karacaoğlu’nun sesiyle oynamıştır.

Bu dönemde başrol oyuncularını konuşan diğer dublaj sanatçıları Alev Koral, Pekcan Koşar, Esen Günay, Fuat İşhan, Handan Kadioğlu ve Tarık Gürcan’dır. Bu isimlerin çalıştıkları filmler ve konuştukları oyuncular aşağıda listelenmiştir:

Alev Koral:	Susuz Yaz (1960): Hülya Koçyiğit	Şoför Nebahat Bizde Kabahat (1965): Sezer Sezin
Pekcan Koşar:	İngiliz Kemal (1968): Muzaffer Tema	Boş Çerçeve (1969): Süleyman Turan
Esen Günay:	Düşman Aşıklar (1967): Muzaffer Tema	Gök Bayrak (1967): Cüneyt Arkın
Fuat İşhan:	Yeşil Köşkün Lambası (1960): Ekrem Bora	Kiralık Kadın (1967): Kuzey Vargın
Handan Kadioğlu:	Zoraki Milyoner (1963): Filiz Akın	Şepkemin Altındayım (1965): Ajda Pekkan
Tarık Gürcan:	Aslan Yavrusu (1960): Orhan Günşıray	Kadın ve Tabanca (1962): Orhan Günşıray

Tablo 6. 1 Dublaj sanatçılarının konuştuğu bazı oyuncular ve oynadıkları filmlerin listesi

²³² Necip SARICI, Dublaj Tarihi Belgeseli, 1. Bölüm

²³³ Nuh BAĞCI, Seslendiriyorum Belgeseli, 2. Bölüm

Bu dönemde yerli film dublajındaki diğer önemli noktaysa çocuk yıldız dublajıdır. 1960'lı yılların başından itibaren yaygınlık kazanan *Ayşecik* filmlerinde Zeynep Değirmencioğlu ve Parla Şenol'u konuşan Nursan Alçam, özellikle Zeynep Değirmencioğlu'yla benimsenmiştir.²³⁴ Alçam'ın sesi Türk sinemasındaki çocuk karakterlerle o kadar benimsenmiştir ki bu yıllardaki çocuk oyuncuların neredeyse hepsi bu sesle konuşturulmuştur. Adalet Cimcoz'un "*Ben ölünceye kadar genç kızları, sen de çocukları konuşturacaksın*" dediği²³⁵ Alçam, bir gün sinema salonunda başından geçenleri anlatırken seyirciyle kurduğu ilişki hakkında da bilgi vermektedir. Perdede Alçam'ın başka bir oyuncuyu seslendirdiği bir film gösterilirken seyirciler arasındaki küçük bir çocuk annesine dönüp heyecanla: "Anne bak! Ayşecik konuşuyor!" demiştir. Çocuğun perdede gördüğü farklı bir oyuncunun, önceden izlediği *Ayşecik* filmindeki karakter gibi konuştuğunu fark edip buna tepki göstermesi bir dublaj sanatçısı için büyük bir başarıdır. Ancak esas başarı; dublaj sanatçısının daha önce konuştuğu *Ayşecik* karakteriyle bu denli benimsenmesidir. Sinema salonundaki küçük çocuk, Nursan Alçam'ı *Ayşecik*'le o kadar özdeşleştirmiştir ki, izlediği filmdeki farklı bir karakteri de Alçam'ın değil, *Ayşecik*'in seslendirdiğini düşünmektedir.²³⁶

1960'lı yıllarda yardımcı oyuncu dublajı da Türk sinemasını önemli derecede etkileyen unsurlardan biri olmuştur. Bu türde ön plana çıkan dublaj sanatçıları; Osman Alyanak, Erdoğan Esenboğa, Altan Karındaş, Zafer Önen, Sami Ayanoğlu, Mümtaz Ener, Sacide Keskin, Rıza Tüzün, Ağâh Hün, Sadettin Erbil, Kemal Ergüvenç, Mücap Ofluoğlu'dur. Bu isimler arasından Osman Alyanak, Necdet Tosun'la; Erdoğan Esenboğa, Hüseyin Baradan ve Yılmaz Köksal'la; Altan Karındaş, Mualla Sürer'le; Zafer Önen, Sami Hazinses ve Hayri Caner'le; Sami Ayanoğlu, Atıf Kaptan ve Hulusi Kentmen'le; Mümtaz Ener, Nubar Terziyan'la; Sacide Keskin, Mualla Sürer ve Nezihe Güler'le özdeşleşmiştir. Rıza Tüzün Ali Şen'i İç Anadolu ağzıyla konuşturarak Türk sinemasının önemli tiplerinden birinin

²³⁴ Alçam'ın 1960'lı yıllarda ses verdiği filmlerden bazıları şunlardır: *Ayşecik Şeytan Çekici* (Zeynep Değirmencioğlu, 1960), *Bahriyeli Ahmet* (Parla Şenol, 1963), *Ayşecik Yuvarın Bekçileri* (Zeynep Değirmencioğlu, 1969)

²³⁵ "**Kim Konuşuyor**", Artist Dergisi, 31 Ekim 1961, Sayı: 67, 9

²³⁶ A.g.m.

oluşmasını sağlamıştır.²³⁷ Dublaja önceki dönemde başlayan Agâh Hün, bu yıllarda Hulusi Kentmen, Kadir Savun gibi babacan adam rollerinde oynayan oyuncularını müşfik bir ses tonuyla konuşmuştur. Sadettin Erbil, yabancı film dublajında özellikle Fernandel'i konuşarak kazandığı başarının ardından 1950'li yıllarda yerli film dublajında da etkin bir şekilde çalışmaya başlamıştır. Dublaj yönetmenliği de yapan Erbil, bu dönem Hüseyin Baradan ve Erol Taş gibi yardımcı oyuncularla birlikte Fikret Hakan gibi başrol oyuncularını da konuşmuştur. Taş pek çok dublaj sanatçısı tarafından konuşulsa da Erbil'in sesine kattığı tonlama ve meşhur kahkahasıyla zaman içerisinde seyirci tarafından benimsenmiştir. Erol Taş'ın halk tarafından tartaklanmasına bile yol açan kötü karakter imajına, Erbil'in katkısı oldukça büyüktür. Sadettin Erbil bu dönem Fikret Hakan'a verdiği sesle de onun sinema kariyerine önemli bir şekilde etki etmiştir.



Resim 6. 4 Kemal Ergüvenç ve Sadettin Erbil, Acar Film Stüdyosu'nda bir filmin dublajında (*Artist*, 11 Aralık 1962, Sayı: 125)

Yardımcı oyuncu dublajındaki önemli isimlerden biri de Kemal Ergüvenç'tir. Ahmet Tarık Tekçe'den Erol Taş'a, Hulusi Kentmen'den Kadir Savun'a kadar pek çok oyuncuyu konuşan Ergüvenç, en çok Hulusi Kentmen ve Kadir Savun'la benimsenmiştir. Ergüvenç'in bu iki oyuncunun canlandığı babacan adam rollerine

²³⁷ Rıza Tüzün'ün dublajını yaptığı Ali Şen filmlerinden bazıları şunlardır; *Şahane Züğürtler* (1964), *Murat'ın Türküsü* (1965), *Kırbaç Altında* (1967).

sesiyle bulunduğu katkı, Türk sinemasında bu türde karakterlerin de yerleşmesini sağlamıştır.

Kariyerine dublajın ilk döneminde başlayan Mücap Oflluoğlu, bu dönem konuştuğu Öztürk Serengil'e hem şöhretin yolunu açmış hem de onu büyük bir sorunla karşı karşıya bırakmıştır. Oflluoğlu'nun Serengil'e filmlerde söylediği "Yeşşe, Temem, Bebe, Şepke" gibi kelimeler seyirci tarafından çok sevilmiş, günlük dile de girmeye başlamıştır. Serengil bir röportajında Yeşşe'nin çıkış hikâyesini şu şekilde anlatmaktadır:

*"Yeşşe'yi en çok Fikret Hakan kullanırdı. O da nereden öğrenmişse öğrenmiş. Hiç ağzından düşürmezdi. O zamanlar Fikret'le yine şimdiki gibi gayet samimi olduğumuz için bu kelimeyi ben de biliyordum. Günün birinde Mücap Oflluoğlu da duymuş. Filmde de kullanmış. Bizim hiç aklımıza bile gelmemişti. Daha ilk filmde halk kelimeyi benimsedi. Ondan sonra ben de alfabemden 'a' harfini siliverdim. Şapka yerine şepke, tamam yerine temem dedim mi halk kırılıyordu kahkahadan. Senelerce seyirciye kendimi kabul ettirmek için uğraştım. Fakat hiçbir zaman başarının bu kadar kolay elde edilebileceği aklıma gelmemişti."*²³⁸

"Yeşşe" kelimesi halk arasında o kadar çok tutmuştur ki, kısa süre içerisinde bu kelime her yerde duyulmaya başlamıştır. Bu durum kuşkusuz dublajın seyirci üzerindeki etkisini göstermektedir.

6.2 Yabancı Film Dublajı

1960'lı yıllarda yerli filmlerin büyük bir izleyici sayısına ulaşması, yabancı filmlere olan ilginin de azalmasına yol açmıştır. Bu dönemde yerli film dublajında öne çıkan İpek, Erman, Lale ve Acar Film stüdyoları yabancı film dublajında da etkin bir şekilde çalışmaktadır. Yabancı film dublajında öne çıkan unsurlar; sözlü anlatım, renkli film dublajı ve yayınlarına yeni başlayan TRT'dir.

²³⁸ "Yeşşe", Artist Dergisi, Sayı: 43, 15

Dublajın ilk zamanlarında filmlerin başına konulan anlatım türündeki seslendirmeler 1960'lı yıllarda da kullanılmıştır. Örneğin bu dönemde Türkçe altyazılı olarak gösterime giren *Hiroşima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim, 1959) filminin jeneriğinde Agâh Hün film hakkında bilgi vermekte, karakterlerin geçmişlerini ve yaşadıkları ilişkiyi açıklamaktadır²³⁹:

“Bir yatakta iki kişi sevişiyor. Kadının eli erkeğin omzunu okşar ve tırmalar. Kadın, Hiroşima'ya film çevirmeye gelmiş bir Fransız'dır. Hiroşima'da patlayan atom bombası, onu on dört sene önce ilk aşkıdan Nevers'de vurmuştur. Hiroşima'nın halini izah etmek imkânsızdır. Ölü bir aşkı anlatmak da imkânsızdır. Kadın ertesi gün Fransa'ya dönecek ve birbirlerinden kaçmak veya yek diğerini aramak, sokak veya kahvelerde buluşmak için ancak yirmi dört saatleri var. Nevers ve Hiroşima, hal ve mazi birbirleriyle karışıyor. Mevcut olan yegâne zaman buluşma anlarıdır. Kadın on sekiz yaşındayken Nevers'de samanlıklarda, harabelerde sevgilisiyle buluşur. Sevgilisi, bir düşman askeridir. Bu ilk aşkı onu deli eder. Saçlarının kesilmesine ve manen ölümüne sebep olan aşkı, Hiroşimalı sevgilisine anlatıyor. Bugünkü aşk, bu ölü aşkla besleniyor. Ve bu iki aşk birbirine karışıyor. İnsan herhangi bir anda, herhangi bir yerde, herhangi bir kimseyi sevebilir. Bunu herkes bilir. Hatırlamayı isteriz ve bu vazifemizdir. Fakat unutmak da bir ihtiyaçtır.”

Yabancı film dublajı, senkronize etmek açısından yerli film dublajına nazaran daha az uğraş gerektirdiği için seans ücreti de daha düşüktür. Yerli film dublajında oyuncunun konuştuğu kelimeler, konuşmacı tarafından birebir konuşulurken, yabancı film dublajında diyaloga karşılık gelen yerli cümleler kullanılmaktadır. Sinema yazarı Erman Şener bunun sadece dublaj yönetmeni ve çevirmenine büyük bir iş yükü getirdiğinden bahsetmektedir. Yabancı dildeki metni ağza uymasına için Türkçe'ye aynı hecede çevirmek, kelime sonundaki kapalı ve açık ünlü, ünsüz harflere dikkat etmek dublaj çevirisinin en zor kısmıdır. Şener, yabancı film dublajının en meşakkatli kısmının ise renkli filmlerin dublajı olduğunu söylemektedir:

“Yabancı filim siyah beyazsa mesele yok ama ya renkli filmse? O zaman da değişik iki yöntem kullanılır. Bunlardan birincisi kazıma usulüdür. Renkli

²³⁹ Agah Hün'ün başında seslendirme yaptığı orijinal kopya, Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-Tv Merkezi Film Arşivinde bulunmaktadır.

filmin ses kuşağı özel bir kalemle kazınır. Üstüne ecza dökülür ve böylece görüntüsü olan fakat sesi olmayan bir film elde olunur. Konuşucular renkli filmin boş ses kuşağına konuşurlar. Bu usulde sadece konuşmalar değil, özel efekt ve müzikler de silindiği için hem fazla emek sarfına sebep olmakta hem de daha zor olmaktadır. Onun için daha çok ikinci metot seçilir. Renkli filminden (reversal film denilen özel bir filmle) kontr-tip alınır. Ses bu alınan kopyaya kaydedilir. Getirici o filmde dört kopya ithal etmiştir. Bunlardan biri seslidir, üçünün ise ses yolu boştur. Seslendirilen kopyadaki sesler bu ses yolu boş orijinal renkli filmlere nakledilir ve böylece Türkçe sözlü renkli film elde edilmiş olur.”²⁴⁰

1960’lı yıllar aynı zamanda TRT’nin ilk televizyon yayınlarına başladığı dönemdir. Türkiye’de ilk olarak 1952 yılında Prof. Dr. Adnan Ataman’ın öncülüğünde İstanbul Teknik Üniversitesi’nde başlayan televizyon yayınları²⁴¹, 1968’de TRT’nin Ankara’da yaptığı yayınlarla daha geniş bir kitleye yayılmıştır. TRT’nin ilk televizyon yayınlarıyla birlikte Ankara’da ilk dublaj çalışmaları da başlamıştır. TRT İstanbul Müdürlüğü Eski Dublaj Yönetmeni Tülay Samurkaş, ilk dublaj çalışmalarını şu şekilde açıklamaktadır:

“Televizyonun kurulmasıyla 1968’de Ankara’da başladı. Daha çok magazin türü filmlerin düz seslendirmesi yapılıyordu. Yani anlatım türünde bir seslendirme vardı. Ağız hareketlerine göre yapılan senkronize dublaj bilinmiyordu. Öyle ki 1970 yılında ‘999’u Çeviriniz’ adlı bir dizi gelmiş, biz bunu anlatım türünde seslendirmiştik.”²⁴²

Samurkaş’ın da belirttiği gibi televizyondaki ilk dublaj çalışmaları, tıpkı yerleştirilen ilk yabancı filmlerde olduğu gibi, anlatım türünde yapılmıştır. Dublaj yönetmeni Ülkü Şener’e göre bu dizi, oyuncu Yalın Tolga tarafından seslendirilmiştir:

“İlk seslendirmemiz, ‘999’u Çeviriniz’ diye bir diziydi. İşte onun dramatize bölümleri var, anlatım bölümleri var. Rahmetli Yalın Tolga hem bunun

²⁴⁰ Bkz. (24), ŞENER, 38

²⁴¹ Akşam Gazetesi, 1 Mayıs 1962

²⁴² “Sesini Duyduklarımız”, Sanat Olayı, Sayı: 37, 79

anlatımını yapıyordu hem de arada işte dramatize bölümündeki karakterleri biraz ses değiştirerek, oynayarak falan onları da hallediyordu. Tek kişi.”²⁴³

1970’li yıllardan itibaren ise TRT Ankara’da bir dublaj ekibiyle birlikte ilk eş zamanlı dublaj çalışmalarına girişmiş, böylece yabancı içerik dublajı televizyon gibi yeni bir araç vasıtasıyla seyirciye ulaşmaya başlamıştır.



²⁴³ Bahtiyar DEMİRCİ, 30. Yılında Seslendirme Belgeseli, TRT, 1 Ocak 1998

7. 1970-1980 DÖNEMİ

7.1 Televizyon Yayınlarının Başlaması ve Sinema

TRT'nin 1960'lı yılların sonunda başlattığı ulusal yayınlar, bu dönem boyunca televizyonun yavaş yavaş evlere girmesini sağlamıştır. Böyle bir ortamda sinema önceki dönemlerdeki popülerliğini kaybetmeye başlarken, televizyon halkın yeni eğlence aracı olmuştur.

1968 yılında Ankara'da ilk televizyon deneme yayını gerçekleştirilen TRT, 1971'de İzmir ve İstanbul'daki televizyon şebekelerini de kullanıma açmıştır.²⁴⁴ Böylece Türkiye'nin 3 büyük şehrine televizyon yayınları tıpkı sinema gösterimlerinde olduğu gibi Anadolu'dan önce ulaşmıştır. Kısa süre içerisinde Eskişehir, Edirne, Kırıkkale, Balıkesir, İzmit, Adapazarı, Aydın, Düzce, Zonguldak, Bolu, Erzurum, Adana, Hatay, Afyon gibi Anadolu'nun pek çok iline ulaşan televizyon yayınlarıyla birlikte televizyon cihazları da geniş bir kitleye hitap etmeye başlamıştır. Bu durum sinemalardaki seyirci sayısını ciddi oranda etkilemiştir. Dönemin önemli film ithalat şirketlerinden Batı Film'in sahibi Mehmet Erdoğan konuyla ilgili şunları söylemektedir:

*“Ankara’da (seyirci sayısında) yüzde 40 oranında bir düşme var. TV olmadığı geceler (pazartesi ve cuma) diğer gecelere göre daha bir kat dolu oluyor sinemalar. Ayrıca TV daha herkesin evine girmiş durumda da değil.”*²⁴⁵

Sinemalarda seyirci sayısındaki bu değişim Türk sinemasını da etkilemiş, 1960'lı yılların sonundan itibaren ekonomik sıkıntıya giren yerli sinemaya televizyon en büyük darbelerden birini vurmuştur. Film yapımcılarının televizyonun Türk sinemasına etkisi konusundaki fikirleri şöyledir:

²⁴⁴ Yorgo BOZ, “Tv ve Türk Sineması”, Çağdaş Sinema Dergisi, Sayı: 2, 70-71

²⁴⁵ “İki Film İthalcisi ile Konuşma”, Yedinci Sanat Dergisi, Sayı:4, 19

Murat Köseoğlu (Acar Film): *“Türk sinemasının büyük bir bunalım içerisinde olduğu muhakkak. Bugünkü kadar etkileyici bir bunalımın benzerini geçmiş yıllarda hatırlamıyorum. Bunların başlıca nedenlerinin başında televizyon geliyor.”*

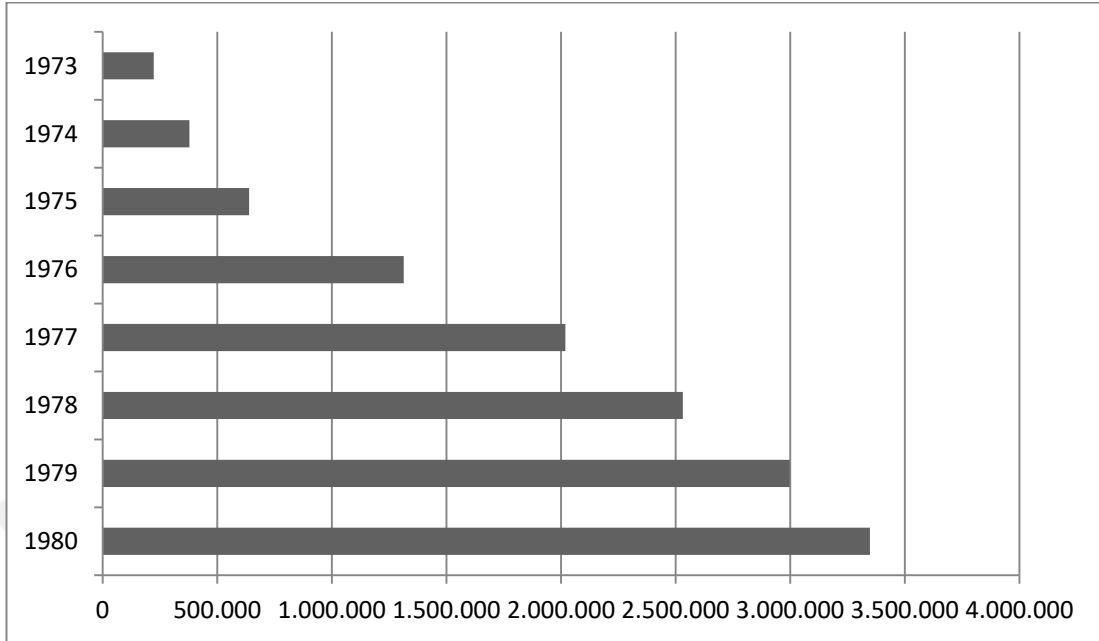
Hürrem Erman (Erman Film): *“Türk sinemasının büyük bir bunalım geçirdiği doğru... Televizyon sinemayı ciddi bir ölçüde sarsmaya başladı. TV yayın alanına giren bölgelerde yerli filmler hiç iş yapmıyor.”*

Hulki Saner (Saner Film): *“Televizyon tüm dünyada olduğu gibi bizde de sinema için ciddi bir tehlike halini almıştır. Bu durum da bunalımı yaratmaktadır.”²⁴⁶*

Seyirci ekonomik nedenlerle televizyonu sinemaya tercih etmektedir. Artan enflasyonla birlikte sinema biletlerinin ailelerin bütçelerini önemli bir şekilde etkilemesi, sadece cihaz için tek seferlik bir ücret gerektiren televizyonun bedava yayın sunması bu nedenlerin başında gelmektedir. 1970’li yıllarda sokaklarda yaşanan siyasi olayların da etkisiyle evine kapanmaya başlayan sinema seyircisi bu dönemin sonuna doğru sinema salonlarının büyük bir kısmını terk edip, televizyon izlemeye başlamıştır. Televizyon sahibi olanların sayısı 1973 yılından 1980 yılına kadar yaklaşık 15 kat artarak 3.348.138’e ulaşmıştır.²⁴⁷

²⁴⁶ Bkz. (244), BOZ, 63

²⁴⁷ Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, Türkiye İstatistik Yıllığı 1981 (100. Yıl Özel Sayısı), 296



Grafik 7. 1 1973-1980 Yılları Arasında Türkiye'deki Televizyon Sayısı (Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, Türkiye İstatistik Yıllığı 1981, 296)

Televizyona olan büyük ilgiye kuşkusuz bu dönemde TRT Genel Müdürlüğü yapan Musa Ögün ve İsmail Cem'in etkisi de bulunmaktadır. Musa Ögün döneminde (1971-1973) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivindeki pek çok yerli film televizyonda gösterilmiştir. Türk sinemasında çok önemli bir yere sahip olan İpekçi ailesinden gelen İsmail Cem'in dönemindeyse TRT kültürel açıdan en iyi zamanlarını yaşamıştır. Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi önemli yönetmenlerin televizyona film ve dizi çektiği bu dönemde, TRT her kesimden büyük bir izleyici sayısına ulaşmıştır.

1970'li yıllarda Türk sineması, kaybetmeye başladığı seyircisini masal ve komedi türünde çekilen yeni filmlerle kazanmaya çalışmıştır. Ertem Eğilmez bu dönemde aile temalı komedi filmlerinin en önde gelen yönetmenlerinden biridir.²⁴⁸

²⁴⁸ Eğilmez *Sev Kardeşim* (1972), *Tatlı Dillim* (1972), *Oh Olsun* (1973) gibi filmlerle duygusal komedi filmlerinin önemli örnekleri vermiş, 1970'li yılların ilk yarısında önemli bir seyirci kazanmıştır. *Köyden İndim Şehire* (1974), *Mavi Boncuk* (1974), *Salak Milyoner* (1974), *Süt Kardeşler* (1976), *Gülen Gözler* (1977) ve *Şabanoğlu Şaban* (1977) yönetmenin aile seyircine çektiği komedi filmlerinden bazılarıdır. Eğilmez *Canım Kardeşim* (1973) gibi toplumsal içeriğe sahip dram filmiyle sineması için farklı türde bir denemeye girişirken,

Ertem Göreç'in *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1971) filmiyle başlayan masal filmleri dönemi bir yıl içerisinde Natuk Baytan'ın *Alaeddin'in Lambası*, Muharrem Gürses'in *Altın Prenses Devler Ülkesinde*, Tunç Başaran'ın *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüya Ülkesinde*, Süreyya Duru'nun *Keloğlan* ve Ülkü Erakalın'ın *Mıstık* filmleriyle popülerlik kazanmıştır.

1960'lı yıllarda Türk filmlerinin hitap ettiği "aile seyircisi"nin bu dönemde sinema salonlarını terk etmesiyle yapımcılar farklı bir seyirci kitlesine film çekmeye başlamıştır. Çoğunluğunu sokaktaki lümpen erkeklerin oluşturduğu bu kitlenin beklentileri göz önünde bulundurularak çekilen kovboy filmlerinden bazıları şunlardır; *Kurşun Memed* (1971), *Batıdan Gelen Adam* (1971), *Ölmek Var Dönmek Yok* (1972). Bu dönemin yaygınlık kazanan film türlerinden biri de erotik komedilerdir. Bu filmler 1970'li yıllarda o kadar popüler olmuştur ki dönemin son yılında çekilen 195 yapımdan 131'ini oluşturmaktadır.²⁴⁹

Yılmaz Güney, 1970'li yıllarda Türk sinemasındaki içerik ve ekonomi konusundaki sorunlara rağmen kendi sinemasının *Umut* (1970), *Acı* (1971), *Arkadaş* (1974) gibi önemli örneklerini vermiştir. Sinemacılar kuşağının önemli yönetmenleri Lütfi Akad, Metin Erksan, Memduh Ün ve Halit Refiğ de bu dönemde dikkate değer filmler üretmişlerdir. Akad; göç sorununu ele alan *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesini, Erksan; bu dönem için sıra dışı sayılabilecek *Şeytan* (1974), *İntikam Meleği Kadın Hamlet'i* (1976), Ün *Toprak Ana* (1973) ve *Ağrı Dağı Efsanesi*'ni (1975) çekmiştir. Refiğ ise *Vurun Kahpeye* (1973) filmini tekrar sinemaya uyarlamıştır.

Hababam Sınıfı serisiyle de yıllarca seyredilen bir komedi filmini Türk sinemasına kazandırmıştır.

²⁴⁹ Bkz. (4), SCOGNAMILLO, 182

7.2 Yerli Film Dublajı

1970’li yıllarda erkek başrol oyuncu dublajında ilk akla gelen isim hala Hayri Esen’dir. Esen dönem süresince Ediz Hun, Ekrem Bora, İzzet Günay, Ayhan Işık, Kartal Tibet, Tarık Akan gibi pek çok ünlü oyuncuyu çeşitli filmlerde konuşmuştur.²⁵⁰

Jeyan Mahfi Ayrıl da yine en çok kadın başrol oyuncuyu konuşan dublaj sanatçılarındandır. Ayrıl, 1970’li yıllarda Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Meral Zeren, Fatma Girik, Emel Sayın, Müjde Ar, Hale Soygazi ve Necla Nazır’a ses vermiştir.²⁵¹ Türk sinemasında neredeyse bütün başrol oyuncularını konuşan Ayrıl, konuşma tarzıyla hem komedi hem de dram türündeki filmlerin en karakteristik özelliklerinden birini oluşturmaktadır.

Tarihi, aksiyon türünde çekilen Malkoçoğlu ve Battal Gazi filmlerinde Cüneyt Arkın’ı konuşarak, onun oyunculuğuna önemli bir katkıda bulunan Toron Karacaoğlu, bu dönem pek çok başrol oyuncuyu çeşitli filmlerde seslendirmiştir.²⁵² Karacaoğlu ayrıca dönemin yaygın türü arabesk filmlerinde Orhan Gencebay’a *Bir Teselli Ver*’de (1971), Ferdi Tayfur’a *Derbeder*’de (1977) ses vermiştir.

Sinemaya 1970’li yıllarda giren Tarık Akan’ı filmlerinde birçok dublaj sanatçısı konuşsa da, Akan en çok Pekcan Koşar’ın sesiyle benimsenmiştir. Tarık Akan’ı *Ah Nerede* (1975), *Ateş Böceği* (1975), *Hababam Sınıfı* (1975), *Hababam*

²⁵⁰ Hayri Esen, Ediz Hun’u *Gülizar* (1972), Ekrem Bora’yı *Sürtük* (1970), İzzet Günay’ı *Şoför Nebahat* (1970), Ayhan Işık’ı *Küçük Hanımın Şoförü* (1970), Kartal Tibet’i *Tarkan Gümüş Eyer* (1970), Tarık Akan’ı *Delisin* (1975) gibi filmlerde seslendirmiştir.

²⁵¹ Jeyan Mahfi Ayrıl, Türkan Şoray’ı *Ağlayan Melek* (1970), Hülya Koçyiğit’i *Sev Kardeşim* (1972), Filiz Akın’ı *Tatlı Dillim* (1972), Meral Zeren’i *Salako* (1974), Fatma Girik’i *Satın Alınan Koca* (1971), Emel Sayın’ı *Mavi Boncuk* (1974), Müjde Ar’ı *Batsın Bu Dünya* (1975), Hale Soygazi’yi *Bak Yeşil Yeşil* (1975), Necla Nazır’ı *Delisin* (1975) gibi filmlerde seslendirmiştir.

²⁵² Kadir İnanır; Bitirim Kardeşler (1973), Ekrem Bora; Ağlayan Melek (1970), Ediz Hun; Karateci Kız (1973), Tarık Akan; Yaz Bekarı (1974) filmlerinde Toron Karacaoğlu’nun sesiyle oynamışlardır.

Sınıfı Sınıfta Kaldı (1975), *Öyle Olsun* (1976) gibi filmlerde seslendiren Koşar, onun bu filmlerde canlandığı çapkın, yakışıklı erkek profilini sesiyle tamamlamıştır.²⁵³

1970'li yıllarda çekilen filmlerin sesine etki eden en önemli dublaj sanatçılarından biri de Abdurrahman Palay'dır. Önceki dönemlerde dublajını yaptığı Yılmaz Güney, Ediz Hun, Kartal Tibet ve Ayhan Işık'ın yanı sıra bu yıllarda Kadir İnanır, Cüneyt Arkın, Tarık Akan ve Orhan Gencebay'ı da pek çok filminde konuşan Palay'ın diyaloglara oyun ve tonlamayla kattığı yorum, bu oyuncuların seyirciyle daha yakın bir ilişki kurmasını sağlamıştır.²⁵⁴



Resim 7. 1 Dublaj Sanatçıları Abdurrahman Palay ve Sadettin Erbil, oyuncu Münir Özkul'la Yeni Ar Dublaj Stüdyosu'nda (*Sinema* 99,26 Nisan 1977, Sayı: 21)

1960'lı yıllarda Neriman Köksal başta olmak üzere birçok kadın başrol oyuncuya ses veren Nevin Akkaya, bu dönemde de önemli filmlerin dublajında

²⁵³ Pekcan Koşar ayrıca *Tatlı Dillim* (1972) filminde Suphi Tekniker'i, *Canım Kardeşim*'de (1973) Halit Akçatepe'yi, *Devlerin Aşkı*'nda (1976) Kadir İnanır'ı konuşmuştur.

²⁵⁴ Abdurrahman Palay; Yılmaz Güney'i *Arkadaş* (1974), Ediz Hun'u *Güllü Geliyor Güllü* (1973), Kartal Tibet'i *Güller ve Dikenler* (1970), Ayhan Işık'ı *Şerefimle Yaşarım* (1971), Cüneyt Arkın'ı *Küskün Çiçek* (1979), Kadir İnanır'ı *Dila Hanım* (1977), Tarık Akan'ı *Yeryüzünde Bir Melek* (1973), Orhan Gencebay'ı *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973) gibi filmlerde seslendirmiştir.

çalışmıştır. 1970’li yıllarda Akkaya’nın sesiyle en çok benimsenen oyuncuların biri Türkan Şoray’dır.²⁵⁵ Akkaya’nın konuştuğu diğer oyuncular; Neriman Köksal, Fatma Girik, Hale Soygazi, Nebahat Çehre, Semra Sar, Filiz Akın, Meral Zeren ve Müjde Ar’dır.

Dublaja bir önceki dönem başlayan Esen Günay, 1970’li yıllarda Salih Güney, Kadir İnanır²⁵⁶, Aytaç Arman, Ferdi Tayfur, Tarık Akan, Cüneyt Arkın, Bulut Aras gibi pek çok başrol oyuncuyu konuşmuştur.

Yerli film dublajının en önemli isimlerinden biri olan Sadettin Erbil, bu yıllarda hem başrol hem yardım oyuncu dublajı yapmıştır. Başrol seslendirmesinde Fikret Hakan, Tanju Gürsu, İzzet Günay, Cüneyt Arkın gibi oyuncuların konuşan Erbil, bu kategoride en çok Fikret Hakan ve Tanju Gürsu ile benimsenmiştir.²⁵⁷

Agah Hün ve Kemal Ergüvenç bu dönem yine filmlerdeki şefkatli, babacan yardımcı oyuncu kategorisinin değişmez sesleri olmaya devam etmiştir.²⁵⁸ Özellikle Hulusi Kentmen ve Kadir Savun, 1970’li yıllarda bu iki dublaj sanatçısının sesleriyle Türk sinemasının en çok sevilen karakterlerini canlandırmıştır. Kentmen ve Savun’un görüntüleri ve oyunculuklarıyla oluşturdukları baba, komiser, usta, öğretmen rolleri, Hün ve Ergüvenç’in sesleriyle tamamlanmıştır.

²⁵⁵ Türkan Şoray; *Kara Gözlüm* (1970), *Güllü* (1971), *Dönüş* (1972), *Gazi Kadın* (1973), *Güllü Geliyor Güllü* (1973), *Devlerin Aşkı* (1976), *Dila Hanım* (1977), *Sultan* (1978) gibi filmlerde Nevin Akkaya’nın sesiyle oynamıştır.

²⁵⁶ Esen Günay, sesinin bu dönem en çok benimsendiği Kadir İnanır’ı, *Kadifeden Kesesi* (1971), *Kara Gün* (1971), *Kopuk* (1972) gibi filmlerde seslendirmiştir.

²⁵⁷ Sadettin Erbil; Fikret Hakan’ı *Ayşecik Sana Tapıyorum* (1970), *Öldüren Şehir* (1971), Tanju Gürsu’yu *Ağlayan Melek* (1970), *Bülbül Yuvası* (1970) filmlerinde seslendirmiştir. Yardımcı oyuncu dublajında Erol Taş’ı *Jilet Kazım* (1971), *Arzu ile Kamber* (1972), Bilal İnci’yi *Tarkan Viking Kanı* (1971), *Battal Gazi’nin İntikamı* (1972) gibi filmlerde konuşan Erbil, komedi türündeki *Sakar Şakir* (1977) filminde de *Gardrop Fuat* rolünü oynayan Ünal Gürel’in dublajını yapmıştır.

²⁵⁸ Hün, *Beyaz Güller*’de (1970) Atıf Kaptan’ı, *Küçük Hanımefendi* (1970), *Yalancı Yarım* (1973) filmlerinde Hulusi Kentmen’i, *Kadifeden Kesesi*’nde (1971) Kadir Savun’u konuşmuştur. Ergüvenç ise *Kader Bağlayınca*’da (1970) Kadir Savun’u, *Sev Kardeşim* (1972), *Salak Milyoner* (1974) filmlerinde Hulusi Kentmen’i seslendirmiştir.

1970’li yıllarda komedi türünde yardımcı oyuncu dublajının en önemli dublaj sanatçıları Mücap Ofluoğlu, Rıza Tüzün ve Mümtaz Ener’dir. Ofluoğlu bu dönem de Öztürk Serengil’e *Hamsi Nuri* (1973), *Kolsuz Kahramanın Kolu* (1973) gibi filmlerde ses vermiş, *Kapıcılar Kralı’nda* (1977) apartman yöneticisi albayı canlandıran Bilge Zobu’nun dublajını yapmıştır. Rıza Tüzün’ün sesinin bu dönem en çok benimsendiği oyuncu Ali Şen’dir. Tüzün, 1960’lı yıllarda İç Anadolu ağzıyla konuşmaya başladığı Şen’i bu yıllarda çok izlenen komedi filmlerinde seslendirmiştir. Şen, *Salak Milyoner* (1974), *Süt Kardeşler* (1976), *Sakar Şakir* (1977) gibi filmlerde Rıza Tüzün’ün sesiyle oynamıştır. Bu dönem Mümtaz Ener’in sesiyle en çok bütünleşen oyuncu Sıtkı Akçatepe’dir. Ener, Akçatepe’yi *Hababam Sınıfı* serisinde Paşa Nuri, *Tosun Paşa*’da (1976) Seferoğulları’nın Reisi Sıtkı, *Şabanoğlu Şaban*’da (1977) Nazır Sıtkı Paşa rollerinde seslendirmiştir.

1970’li yıllarda çekilen filmlerin en belirgin özelliklerinden biri, uzun diyaloglar ve bu diyalogların söyleniş biçimidir. Senarist Bülent Oran, bu dönemde filmlerin diyaloglarının uzun olmasını seyircinin isteklerine bağlamaktadır:

“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.”²⁵⁹

Bülent Oran’ın deyimiyle bu dönemde filmleri “kulağıyla izleyen”²⁶⁰ sinema seyircisi, filmlerde ağdalı ve yumuşak bir Türkçe duymak istemektedir. Sinemaya elinde mendille ağlamak için giden seyirciyi konunun içeriği kadar dublaj sanatçılarının filmlerdeki konuşma biçimleri de etkilemektedir. Jeyan Mahfi Ayrıl, bu dönemin filmlerini konuşurken kullandıkları ses tonu ve oyunun yapımcı tarafından özellikle istendiğini belirtmektedir:

²⁵⁹ “Senaryo Yazarı Bülent Oran’la Bir Konuşma”, Yedinci Sanat Dergisi, Sayı: 3, 21

²⁶⁰ Bkz. (207), TÜRK, 219

“Bir şirket sahibi vardı; Dede Film’in sahibi Mahmut Dedehayı. Gelir dublaja, kapıdan girer; ‘Bacım ne olur ağla. Ağla ki ben güleyim.’ derdi. Çünkü biz ağladıkça film iş yapardı. Halk, film bittiğinde, dışarı çıktığında; ‘Kaç mendil ıslattın?’, ‘Ay ne güzel ağladık’ derdi. Bayılırlardı ağlamaya. Onun için biz ‘seni seviyorum’ derken bile ağlardık. Ağlamaklı konuşurduk, halk bunu çok severdi.”²⁶¹

Konuşmanın tonu kadar söyleniş biçimi de bu dönem çekilen filmlerin karakteristik özelliklerinden biridir. Dublaj sanatçılarının büyük bir kısmı Şehir Tiyatrosundan geldiği için konuştukları dil temiz ve düzgün bir İstanbul Türkçesidir. Filmlerdeki karakterlerin yaşadıkları yer, meslek ve kültürleri konuşma şekillerine çok fazla yansımamaktadır. Örneğin İstanbul Türkçesinde gelecek zaman kipiyle çekilen eylemlerin kısaltma biçimi, bu dönem filmlerinin tamamında görülmektedir. Karakterler, tipleşerek çok farklı bir özellik kazanmadığı sürece mesela “yapacağım” cümlesini “yapıcığım” şeklinde telaffuz etmektedir. Karakterlerin kişisel özellikleri ve eğitim durumları ne olursa olsun temiz bir Türkçeyle konuşmaları bu dönemde çekilen filmleri hem gerçeklikten uzaklaştırmakta hem de onları farklı bir dünyanın içerisine yerleştirmektedir. Karakterler tipleşip, memleket ve mesleklerinden ötürü filmdeki diğer kahramanlardan farklılaştığında kullandıkları dil de değişmeye başlamaktadır. Örneğin Ali Şen’in İç Anadolu tüccarı canlandırdığı filmlerde kullandığı dil İstanbul Türkçesi olamaz, bu filmlerde Ali Şen, bu tipe uygun olarak Rıza Tüzün tarafından başka bir ağızla seslendirilmektedir. Kültür farklılıklarından doğan anlaşmazlıkların komik bir şekilde ele alındığı *Güllü* (1971) filmi bu konuyla ilgili en iyi örneklerden biridir. Filmde Ediz Hun bir trafik kazası geçirmekte Güllü isimli (Türkan Şoray) bir Karadenizli kız tarafından kurtarılmaktadır. Karakterlerin kültür farklılıklarını da belirginleştirmek için iki farklı Türkçeyle konuştuğu bu filmde Karadeniz ağız taşralı, İstanbul ağız şehirli insanı temsil etmektedir. *Güllü*’de Türkan Şoray’ı konuşan Nevin Akkaya, Karadeniz ağız bilmediği için dublaj öncesinde ağız hakkında bilgi almıştır. Necip Sarıcı bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Nevin Akkaya lehçe yapmaz. Yani diyalekt yapmaz. ‘Ben Türkçeyi çok güzel konuşurum’ diyen bir insan. Ama Türkan Şoray filmde bir Karadeniz kızını oynuyor, köyünden çıkmış, hakkını arayan... Onda tabi diyalekt yapması

²⁶¹ Bkz. (175)

lazım. Bunun için de ilginç bir şey yaşandı. Zorladık Nevin Abla'yı ve Cemil Can Bıçakçı'yı çağırdık, bir Karadeniz çocuğu. O: 'Annemin şöyle bir lehçesi vardı' dedi. Nevin Abla da tabii bu çalışmalarını sevdi. Çok güzel bir Karadeniz tiplemesi çıktı. Nevin Akkaya çok zorlanmış ama."²⁶²

Nevin Akkaya'nın film için gösterdiği çaba ve Güllü karakterine kattığı yorum, diyalektin doğruluğunun önüne geçmiştir. Karakter iyi bir Karadeniz ağızyla konuşulmasa da seyirci tarafından tıpkı orta oyununda olduğu gibi bir Karadeniz tipi olarak kabul edilip benimsenmiş, *Güllü*'nün devam filmleri çekilmiştir. Türkan Şoray'ın İstanbul Türkçesiyle oynadığı dudak hareketlerinden belli olan, doğru bir ağızla konuşulmayan bir filmin bu kadar sıcak ve samimi bulunması, kuşkusuz yarattığı masal dünyasının dublajıyla uyumlu olmasından kaynaklanmaktadır.

Dublajda Türk sinemasının dilini etkileyen diğer unsur müziktir. 1950'li yıllardan itibaren özgün müzik çalışmalarının yapıldığı Türk sinemasında bu dönem besteleriyle ön plana çıkmış müzisyenlerin başında Metin Bükey gelmektedir. Bükey; *Son Hıçkırık* (1971), *Güllü Geliyor Güllü* (1973), *Hanende Melek* (1973) gibi pek çok filmin müziğini bestelemiştir. Ses teknisyeni Tuncer Aydınoglu, 1960'lı yıllardan 1970'lere kadar film müziği çalışmalarındaki değişimi şu şekilde açıklamaktadır:

"İlk başladığım zamanlar stüdyoda 78 devirli plaklar vardı. Müzikler bunlarla yapılıyordu. Tabii birbirine benziyordu bütün müzikler. Zaman zaman da canlı müzik yapılıyordu. Bunların içinde aklıma gelen; Nedim Otyam, Metin Bükey, Yalçın Tura, Ruhi Su ile çalıştım. Nedim Otyam büyük orkestra, büyük enstrümanlarla çalışırdı. Çok büyük senfonik orkestralar... Bunları yerleştirmek için stüdyolarımız çok ufaktı. Onun için platomuzda çekerdik. Yani filmi oraya ayrı bir projeksiyonla yansıtma yapar aynayla, biz mikrofonlarımızı oraya koyar, orkestrayı göremez, çalınan müziği hayali olarak kayıt yapardık. Bant yoktu. Kaydı da film üzerine yapardık. Film üzerinden konuşmaları da ayrı bir banda alıp yine filme basar, bunların üzerinden re recording yapardık. Sene 1961, birçok filmin fon müzikleri taş plaklarla yapılıyor. Seneler geçiyor, teknik ilerliyor. 1970 senelerinde

²⁶² Necip SARICI, *Dublaj Tarihi Belgeseli*, 4. Bölüm

manyetik filme geçiyoruz. Efekt, müzik, diyaloglar hepsi senkron çalışıyor. Üçünü ayrı ayrı kaydedip, film makinasıyla birlikte miksaj yapıyoruz.”²⁶³

Bu dönemde çoğu zaman filmlere plaklardan şarkılar ve müzikler eklenmektedir. Filmin ritmini tutturmak için bu yola başvurduklarını söyleyen ses mühendisi Necip Sarıcı şu açıklamayı yapmaktadır:

“Yılmaz Güney’in bir filminde Metin Bükey’le çalıştık. Biraz müzik yaptırırım ben. Bateria vesaire vurgulu bir film. Fatma Girik’le oynadığı güzel bir film. Mesela o filmin yarısında benim plaktan koyduğum müzikler var, yarısında da Metin Bükey’in yaptığı müzikler vardır. Umut filmine yine ben müzik koydum. Arif Erkin yaptı filmin müziklerini ama zayıf kalıyordu müzik. Aralara aykırı kalmayacak müzikler seçiyorduk böyle durumlarda.”²⁶⁴

Filmlerde şarkı söyleyen karakterlerin seslendirilmesi ise Türk sinemasının müzik ve dublaj konusunda oldukça ilginç bir yöntem izlemesine neden olmuştur. Film boyunca başrol oyuncularını bir dublaj sanatçısı tarafından konuşulurken şarkı söyledikleri zaman bir ses sanatçısı tarafından seslendirilmektedir. Bu dönemin, ünlü oyuncularına şarkılı sahnelerinde en çok ses veren sanatçılar Sevim Şengül ve Belkıs Özener’dir. Dublaja Metin Bükey vasıtasıyla Acar Film Stüdyosu’nda *Sinekli Bakkal* (1967) filmiyle başlayan Özener’in, ilk seslendirdiği oyuncu Türkan Şoray’dır.²⁶⁵ 1970’li yıllardaki bir röportajında; en kolay seslendirdiği oyuncunun Türkan Şoray olduğunu söyleyen Özener, aynı zamanda en zor deneyimini de bu oyuncunun bir filmini seslendirirken yaşadığını söylemektedir:

“Başrollerini Türkan Hanım, Cüneyt Arkın, Ekrem Bora’nın oynadıkları ‘Sürtük’ adlı bir film seslendiriliyor. Filmde 4-5 şarkı var. Filmi izlemişseniz bilirsiniz. Filmin bir yerinde Türkan Hanım şarkı söylerken birden sesi kısılır, şarkıyı bir süre de kısık sesle söyler. Sessiz çekim olduğu için orada kolay ama ben stüdyoda bunu nasıl yapacağım? Birden aklıma geldi. Filmi başa aldık. Tam sesin kısılması bölümüne gelince yanımdaki arkadaşta:

²⁶³ Necip SARICI, Dublaj Tarihi Belgeseli, 2. Bölüm

²⁶⁴ Necip Sarıcı ile 27 Nisan 2016’da yapılan görüşme.

²⁶⁵ Nuh BAĞCI, Seslendiriyorum Belgeseli, 2. Bölüm

'Boğsana beni!' dedim. Daha önce anlaşılmıştı zaten. O boğazımı hafifçe sıkmaya başladı, ben de bu bölümü öyle seslendirdim."²⁶⁶

Bazı filmlerin şarkılı sahnelerinin dublajı, ses sanatçısı tarafından stüdyoda seslendirme yöntemiyle yapılmamaktadır. Şarkıcıların plaklarından alınan şarkıların, filmde şarkı söyleyen oyuncunun görüntüsünün altına yerleştirilmesi yoluyla yapılan ikinci yöntem hem hızlı hem de masrafsızdır. Ses teknisyeni Necip Sarıcı, bu yolla bir filmde birden fazla plak kullandığını anlatmakta hatta bir oyuncuya üç farklı şarkıcının sesiyle şarkı söylediğini belirtmektedir:

*"Galiba Orhan Aksoy'un Akün filme çektiği Baraj filminde bana şarkı seç dediler. Türkan Şoray pavyon kadını, barda okuyor şarkıyı. Ben 3 ayrı plaktan ses koydum. Ajda Pekkan ve iki kişi daha... 45'lik. Üç ayrı şarkı okudu, üç ayrı sestem koydum. Komik değil mi? Tutmuş şarkılar varsa önce onların plağını alıp seçip koyuyorduk. Telif daha yoktu."*²⁶⁷

Bu tür şarkılı filmlerde ses değişimi konusunda yaşanan garip durumların seyirci tarafından yadırganmaması, dönemin filmlerinin yarattığı illüzyonun ne kadar kuvvetli olduğunu göstermektedir. Bu filmlerde bir oyuncunun konuşurken kullandığı sesle, şarkı söylerkenki sesi farklıdır. Hatta Necip Sarıcı'nın belirttiği gibi oyuncu, şarkılı sahnelerde birden fazla şarkıcının sesiyle farklı şarkılar söyleyebilmektedir. Arabesk şarkıcılarının oynadığı filmlerde ise şarkıların sayısı çok olduğu için müzik ve sesle ilgili tuhaflıklar daha fazladır. Örneğin *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973) filminde Orhan Gencebay bağlama çalarak şarkı söylemeye başladığında orkestra sesi çıkmaktadır. Tüm bu aksaklıklara rağmen Türk sineması 1970'li yıllarda güçlkle de olsa seyircisine ulaşmaya devam etmiştir. Bu dönemin sonuna doğru ekonomik sorunlar, televizyon ve siyasi olaylar nedeniyle kan kaybetmeye başlayan Türk sineması, 1980'li yıllara girerken "aile sineması" kimliğini de kaybetmiştir.

²⁶⁶ "Belkis Özener 300 Filmde, 1500 Şarkı Söylemiş", Milliyet Gazetesi, 25 Aralık 1977

²⁶⁷ Necip Sarıcı ile 27 Nisan 2016'da yapılan görüşme.

7.3 Yabancı Film Dublajı

1968 yılında yapılan ilk ulusal televizyon yayınının ardından TRT'nin yayın programının önemli bir kısmını dış kaynaklı yapımlar oluşturmaya başlamıştır. Dış kaynaklı yapımların, tüm yapım süresine oranı 1973 yılında yüzde 29,95 olmuş²⁶⁸, bu yapımların tüm yapımlara oranı ise 1974 yılında yüzde 37,87'e ulaşmıştır²⁶⁹.

1970'li yıllarda yayın akışında yabancı program, dizi ve filmlere geniş bir yer ayrılmasının nedeni ekonomiktir. Bu içeriklerin yerlilere nazaran daha ucuz olması, yayın hayatına yeni başlayan televizyonu başta yabancı diziler olmak üzere çok fazla yabancı içeriğe açık hale getirmiştir. Dönemin TRT Ankara Televizyon Müdürü Mahmut Tali Öngören, bu dönemde yapılan yayımlara şu şekilde değinmektedir:

*“Kalitesi oldukça iyi olan belgesellerin yanında müzik programları (eğlence ve klasik müzik programları) ve dizi programlar satın alıyorduk. Yayın politikamız dâhilinde, ABD ve İngiltere’de üç dört sene yayınlanmış olsa bile, bir diziyi en az altı ay yayınlıyor, böylece izleyicinin aynı diziyi çok fazla vakit geçirmelerini istemiyorduk.”*²⁷⁰

Yabancı dizi ve filmlerin yayın akışında önemli bir yer elde etmesiyle birlikte TRT'deki anlatım türündeki dublaj yerini senkron dublaja bırakmıştır. Ancak Ankara'da yayın yapan televizyon merkezi, İstanbul'daki dublaj stüdyolarından oldukça uzaktadır. Haftalık gösterilen yabancı dizilerin yayına yetişebilmesi konusunda bu uzaklığın sorun oluşturabileceği düşüncesiyle Ankara'da bir dublaj stüdyosu kurulması kararı alınmış ve 1972 yılında ilk senkron dublaj çalışmalarına başlanmıştır. Dublaj ekibini oluşturma ve yönetme göreviyse TRT çalışanı Birim Baysug'a verilmiştir. Ekibi, Ankara Devlet Tiyatrosu'ndaki oyuncuların yardımına başvurarak kurmaya çalışan Baysug'un bu konuyla ilgili ilk konuştuğu kişi, '999'u Çeviriniz' dizisini tek başına seslendiren oyuncu Yalın Tolga'dır. Ancak Tolga, bu işi kabul etmemiş, TRT'ye kendisinin yerine henüz liseye giden genç bir öğrencisini

²⁶⁸ Özden CANKAYA, *TRT Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: 1927-2000*, 130

²⁶⁹ A.g.k., 132

²⁷⁰ A.g.k., 128

göndermiştir. Böylelikle dublajı yapılan ilk dizi *Bedava Dünya Gezisi*'nin dublaj ekibine giren Sezai Aydın, diziyi nasıl seslendirdiklerini şöyle anlatmaktadır:

“Biz altı kişi dublaja başladık. Çünkü TRT televizyonu yeni, yönetmeliği falan yok. Yani dışarıda yaptırılan bir işe para neye göre ödenecek bununla ilgili bir tüzük yok daha. Onun için de altı kişiye para verebiliyor, yedinci kişi yok. Biz de ‘Bedava Dünya Gezisi’ diye Fransız yapımı bir diziyeye başladık. Yirmi ikişer dakikalık. Zaten iki tane erkek başrol var. Diğer 5 kişi şöyleydi; Ertan Ağabey (Ertan Savaşçı) ile ben tiyatrocuyuz, diğerleri de o yönetmenin arkadaşı. İşleri bu değil yani. Tiyatro değil. Türkçeleri düzgün bir karı koca vardı. Bir Ali Özoğuz, televizyonun ilk yıllarında ‘Büyük Stüdyoda’ diye bir eğlence programı vardı. Onun sunucusu idi Ali Ağabey. Çok entelektüel bir insandı. İşte Ertan Ağabey, ben, o bir de Göktay Alpman, Göktay’ın karısı, bir hanım arkadaş daha.²⁷¹ Biz altı kişi başladık ama filmdeki karakter sayısı altıdan fazla. İki tane zaten sürekli rol, erkek başrol var. Ali Ağabey ile ben kalan bütün erkekleri konuşuyoruz filmde, hepsini. Ses değiştiriyoruz güya falan da değiştirdiğimizi zannediyoruz. Aldık on üç bölümlük bir dizi, bitti.”²⁷²

İçlerinden sadece ikisinin tiyatro oyuncusu olduğu ekip, dublaja başladığı sırada bu işin ne olduğunu da tam olarak bilmemektedir. Aydın, bütün ekibin bu dizideki deneyimle dublaj işini öğrendiğini söylemektedir:

“Hiçbirimiz bilmiyorduk nedir dublaj. Yönetmen de bilmiyor. Yönetmen araştırmış bize de söylediği şey şuydu: ‘Adamlar konuşurken konuşun, sustukları zaman susun!’ Senkron dediğimiz olay. Biz de ona göre, adamın sesini duyduğumuzda konuşuyorduk. Ne yaptığımızın bilincinde değildik. Ama ekip olarak becerikliymişiz üstesinden geldik. İlk gittiğimde bana çocuk muamelesi yapan yönetmen, ki haklıydı, ikinci – üçüncü bölümü alırken: ‘Hata etmişim ben seni küçümseyerek. Keşke başrolü sana verseydim!’ dedi. İyi ki de vermemiş, benim için bir tecrübe oldu çünkü aynı anda birden fazla insanı konuşmak.”²⁷³

Ankara’daki dublaj tekniği, İstanbul’daki loop (parça) sisteminden farklıdır. Ankara’da film parçalara ayrılmaz, bir film bobini bütün olarak seslendirilir. Yani bobinin içindeki bütün sahneler perdede akar ve dublaj sanatçıları sırayla bu

²⁷¹ Filmin jeneriğinde seslendirenlerin isimleri şöyle yer almaktadır: Ertan Savaşçı, Göktay Alpman, Oya Çekiç, Ali Özoğuz, Sezai Aydın. (Kaynak: Seslendiriyorum Belgeseli, 3. Bölüm, 2016)

²⁷² Sezai Aydın’la 25 Mart 2016’da yapılan görüşme.

²⁷³ Agk.

sahneleri konuşur. TRT İstanbul Televizyonu Dublaj Eski Yönetmeni Tülay Samurkaş, TRT'nin işlerin büyümesi üzerine 1976 yılında İstanbul'daki stüdyolarında da yabancı film dublajı çalışmalarına başladığını, Hayri Esen'in ilk dublaj yönetmeni olduğu bu stüdyolarda loop sisteminin kullanıldığını söylemektedir. Ancak Samurkaş'ın belirttiğine göre ilerleyen yıllarda İstanbul Televizyonu da işin kolaylığı ve çabukluğunu göz önünde bulundurarak filmi bütün olarak seslendirme yöntemini seçmiştir.²⁷⁴

İki sistem arasında hız ve kolaylık açısından farklılıklar olsa da seslendirme film malzemesi üzerine yapıldığı için dublaj işi günümüze kıyasla zor ve yavaştır. Bant tekniği henüz kullanılmaya başlanmadığı için, tıpkı sinema filmi dublajında olduğu gibi televizyondaki dublaj da 35 ya da 16 mm pozitif film kopyalarına yapılmaktadır. O dönem TRT Ankara Stüdyosu'nda çalışan dublaj yönetmeni Ülkü Şener, televizyondaki dublajın tekniği hakkında bilgi vermektedir:

“Bir yanda projeksiyon makinesi, bir yanda perfore makinesi. Bunların senkronize halini sağlardık. Arada tabii kaymalar oluyor. İşte o zaman onu kesip biçerek denk düşürüp ondan sonra mixiyle uğraşırdık. Fakat çok uzun süren meşakkatli bir işti bu. 16 mm film makinesini alıyoruz yukarıda, 5-10 kişi tepesinde elinde tekstiyle konuşmaya çalışıyor. Filmin prova süresi diyelim 4-5 saat ise kayıt süresi de en az 3 saat! 16 mm projeksiyon makinası çok yavaş hareket ettiği için iş bu kadar uzun sürüyordu genelde. Zaman alıyordu yani. Diyelim ki bir buçuk saatlik bir konulu filmi o günlerde aşağı yukarı 1 tam iş gününde ancak kaydedebiliyorduk.”²⁷⁵

Bedava Dünya Gezisi ile başlayan Türkçe dublajlı yabancı diziler, *Shirley'in Dünyası*, *Görevimiz Tehlike*, *Uzay Yolu* ile devam etmiştir. 1970'li yılların sonlarına doğru *Komiser Colombo*, *Küçük Ev*, *Charlie'nin Melekleri* gibi dizilerle birlikte televizyon, halkın en çok ilgi gösterdiği eğlence araçlarından biri haline gelmiştir. Sezai Aydın, bu dönem tiyatro ve sinemanın sosyal hayattaki yerini yavaş yavaş almaya başlayan televizyon yayınları hakkında şunları söylemektedir:

²⁷⁴ Bkz. (242), 79

²⁷⁵ Bahtiyar DEMİRCİ, 30. Yılında Seslendirme, TRT, 1 Ocak 1998

“Ankara Televizyonu’nun salı akşamları yayınladığı sinema filmleri çok meşhurdu. Her Salı bir film yayınlanırdı. Bir de artık evlerde falan televizyon olunca insanlar dışarı çıkmamaya başladı. O yıllarda mesela Ankara’da 13 – 14 tane tiyatro vardı, devlet tiyatrosu haricinde. Bunların hepsi dolardı. Sonra seyircisizlikten dolmamaya başladı. Çünkü seyircinin evden çıkmadan, masraf etmeden izleyebileceği televizyonu var.”²⁷⁶

Bu dönem gösterime giren *Çağrı* (1976) filmi, televizyonun halkın eğlence anlayışı üzerindeki hâkimiyetine rağmen büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Başrol oyuncusu Anthony Quinn ve yönetmeni Mustafa Akkad’ın da katıldığı Sinema-Tv Enstitüsü’nde düzenlenen galayla gösterime giren²⁷⁷ filmin halk tarafından büyük ilgi görmesinin nedenlerinden biri de şüphesiz Türkçe dublajıdır. Dönemin önemli dublaj sanatçılarının yer aldığı bir kadroyla Türkçeleştirilen filmde, dublaj için rol dağılımı da yerli filmler gözetilerek yapılmıştır. Örneğin Hz. Hamza rolünü, yerli filmlerde müşfik, babacan karakterlerle benimsenen Agah Hün, anti kahramanlardan Ebu Süfyan’ı ise sesi kötü karakterlerle özdeşleşen Sadettin Erbil konuşmuştur. Filmin dublajında yer alan diğer sanatçılar ise; Rıza Tüzün, Alev Koral, Kamran Usluer, Levent Dönmez, Pekcan Koşar, Zafer Önen, Muhip Arcıman, Toron Karacaoğlu, Fuat İşhan, Esen Günay ve Tarık Gürcan’dır. Tıpkı yerli filmlerde olduğu gibi yalın bir İstanbul Türkçesiyle konuşulan filme halkın günlük yaşamında kullandığı kelimeler de eklenmiştir. Filmin dublajının tek olumsuz tarafı, miksajıdır. Bu dönemde enternasyonal (uluslararası) bant denilen miksajlanmış müzik, ortam sesi, efektin ayrı bir ses kuşağı, konuşmanın ayrı bir ses kuşağı olarak kaydedildiği bantlar henüz Türkiye’ye getirilememektedir. Dolayısıyla filmin sesi (müzik, efekt ve konuşma) miksajlanmış tek bir kuşak şeklindedir. Filmlerin Türkçe dublajı yapılırken konuşma sırasında altta olan müzik, efekt ve ortam sesi de kesilmekte daha sonra başka bir kopyadan tekrar eklenmektedir. Bu da filmin ses kuşağına zarar vermektedir. *Çağrı* filminde de konuşmalar sırasında müzik ve ortam sesi kısılmakta, filmin sesinde bu değişiklikler fark edilmektedir. Türkiye’de dublajda miksajla ilgili bu tür sorunlar sonraki yıllarda teknik imkânların gelişmesiyle çözülmüştür.

²⁷⁶ Sezai Aydın’la 25 Mart 2016’da yapılan görüşme.

²⁷⁷ “Anthony Quinn Bugün İstanbul’a Geliyor”, Milliyet Gazetesi, 16 Ekim 1979

8. 1980-1990 DÖNEMİ

8.1 Videokaset Dönemi ve Sinema

1980’li yıllar, dışarıya açılmaya çalışan Türkiye’nin büyük değişimler geçirdiği zamanlardır. O yıllara kadar kendi yağında kavrulan ülke, bu sıralarda dünyaya hâkim olan küreselleşme rüzgârının da etkisiyle yeni bir döneme girmiştir. Önceki 10 yıl içerisinde aile seyircisini televizyona kaptıran Türk sineması, bu dönemde sinema salonlarına gelmeye başlayan yeni seyirci kitleleriyle ayakta kalmaya çalışmıştır. 1980’li yıllarda Türk sinemasında üretilen filmler arasında arabesk ve seks türü öne çıkmaktadır. Bu yılların ünlü şarkıcı-türküçülerinin başrollerinde oynadığı arabesk filmler 1980’lerde furyaya dönüşmüş, sinemayı kontrol etmeye başlamıştır. Türkiye’nin geçirdiği dönüşümden bağımsız olmayan bu durumu sinema yazarı Burçak Evren şu şekilde ifade etmektedir:

“Dünya sinemasında olduğu gibi ülkemiz sinemasında da bazı türler, toplumun oluşumundaki ve gelişimindeki olguların yansımalarına kaynaklık ederler. Şarkıcı-türküçü daha da yaygın olan adıyla arabesk türdeki filmlerin de ortaya çıkışı toplumumuzdaki çarpıklıkların sinemadaki yansımından başka bir şey değildir. Düzensiz bir kentleşmenin getirdiği bu farklılık sinemada arabesk türünü doğurmuş, giderek bu olguyu da aşarak ‘ortada dolaşan kişilere’ seslenen bir arabesk kültürünü yaratmıştır. Arabesk filmlerin varlığı yalnızca sinemamızla ilgili bir sorun değil, daha da ötede toplumumuzun geçirmekte olduğu yapı ile ilgili bir sorundur. Bu türün sona ermesi de ancak toplumun yapısındaki temel sorunların, çarpıklıkların sona ermesiyle mümkündür.”²⁷⁸

Dönemin ilk yıllarında üreilmeye başlanan video filmler ise finansman konusunda sıkıntı yaşayan sinemaya büyük darbelerden birini vurmuştur. 1970’li yıllardan itibaren televizyonun etkisiyle evine kapanan seyirciyi hedefleyen video işletmecileri, kısa bir süre içerisinde ülkenin büyük bir kısmına yayılmış, sinema sektörünü de etki altına almaya başlamıştır. Sinema uzun süren bir video hâkimiyetine girerken bazı sinemacılar meslekten uzaklaşmış bazılarıysa bu yeni

²⁷⁸ Burçak Evren, Film Market, Sayı: 3, 22

ortama ayak uydurmaya çalışıp video film yapım-dağıtım şirketi açmışlardır. Video film şirketlerinin bir kısmı video formatına uygun uzun metrajlı film, konser, defile ve tanıtım içeriklerinin üretilmesini sağlamakta, kulüp şeklinde kurulan diğerleri ise sinemalarda daha önce gösterilip telesine edilen filmlerin video formatında satışını yapmaktadır. O dönem *Ulusal Video* isimli bir şirket kurarak bu işe atılan yapımcı Türker İnanoğlu, şirketinin her hafta Türkçe sözlü yabancı film, Türk filmi, orijinal ya da altyazılı yabancı film, çocuk filmi ya da belgesel, yerli ve yabancı müzik şovları türündeki videokasetleri üyelerine ulaştırdığını söylemektedir.²⁷⁹

Video filmler sadece yerli pazara hitap etmemektedir. Özellikle Almanya’da yaşayan Türk vatandaşları, video formatında satılan yerli filmlerin en büyük müşteri kitlesini oluşturmaktadır. Yerli video filmlere gösterilen bu ilgi, bu formata uygun yeni filmlerin üretilmesini sağlamıştır. Özellikle arabesk türde üretilen video filmler hem ülkenin geneline yayılmış video kulüpler vasıtasıyla Türk halkına hem de yurt dışındaki gurbetçilere ulaştırılmıştır. 1983 yılında çıkan bir gazete haberinde Türkiye’de ortalama 1 milyon video cihazının olduğu belirtilirken, videokaset satışı ve kiralaması yapan video kulüplerinin sayısının 1000’i bulduğu ifade edilmektedir.²⁸⁰ İzleyiciler genelde abone oldukları video kulüplerinden kiralama yoluyla film kasetlerine erişmektedir. Ancak kahvehane, birahane gibi kamuya açık alanlar da video film gösterimlerinin en çok yapıldığı yerler haline gelmiştir. Bir kısmı izinsiz yapılan bu gösterimler, sinemanın sosyal yaşamdaki yerini tamamen ele geçirmeye başlamıştır. 1980 yılında 941 olan ülke genelindeki sinema salonu sayısı 1990’da 354’e düşmüştür.²⁸¹ Sinemanın video karşısındaki teslimiyeti zaten maddi açıdan sıkıntı içindeki Türk sinemasını da ciddi bir şekilde etkilemiştir. Yerli film üretiminin azaldığı bu dönemde, sinemalardaki film dağıtım sistemi değişmiş ve yabancı film seyircisi yerli film seyircisinin önüne geçmeye başlamıştır. 1980’de 38.553.202 olan yerli film seyircisi 1990’da 5.668.705’e düşmüştür.²⁸² 1980-1990 yılları arasındaki 10 yıllık süre içerisinde videonun hâkimiyetinden ötürü yabancı

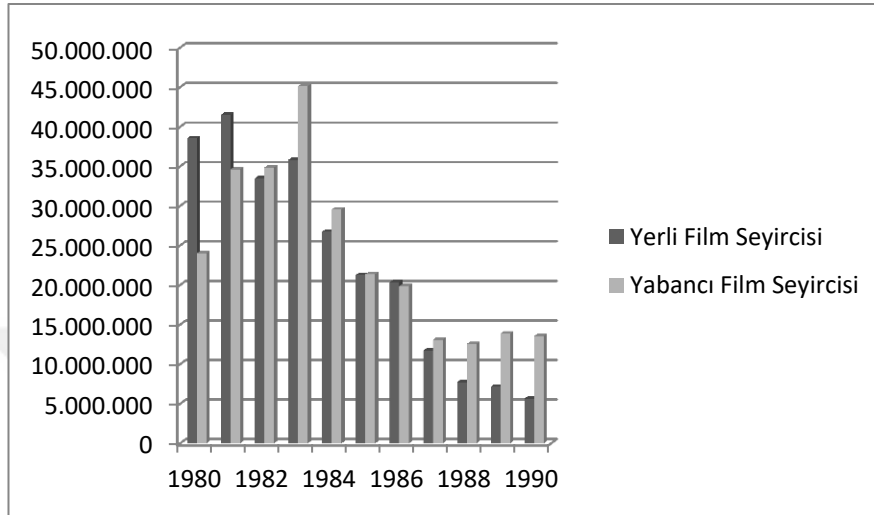
²⁷⁹ “Türker İnanoğlu’na Sorular”, Film Market Dergisi, Sayı: 7, 15

²⁸⁰ Cumhuriyet Gazetesi, 12 Ağustos 1983

²⁸¹ İstatistik Göstergeler 1923-2002, TC. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 79

²⁸² İstatistik Göstergeler 1923-2012, Türkiye İstatistik Kurumu, 82

film seyircisinde de azalma görülmüştür. Ancak bu azalma yerli filmdeki kadar büyük değildir.



Grafik 8. 1 1980-1990 Yılları Arasındaki Yerli ve Yabancı Film Seyircisi (İstatistik Göstergeler 1923-2012, Türkiye İstatistik Kurumu, 82)

Seyirci sayısındaki bu büyük azalma, Türk sinemasında üretilen filmlerin niteliğini de etkilemiştir. Sinemacılar kuşağının bazı yönetmenleri bu dönem hiç film çekmezken, bir kısmı da çektikleri sınırlı sayıdaki filmlerinde toplumsal sorunların bireylerde yaşattığı sorunları işlemeye çalışmıştır.

8.2 1980'li Yıllarda Dublaj

1980'li yıllarda; Türkan Şoray, Kadir İnanır, Müjde Ar, Hülya Koçyiğit gibi Türk sinemasının ünlü oyuncularını oynadıkları bazı filmlerde kendilerini konuşarak sesleri ilk kez kullanmaya başlamışlardır. Yerli film dublajında çalışan konuşmacılar ise bu dönem, önceki yıllarda benimsedikleri bazı oyuncularını konuşmaya devam etmişlerdir. Örneğin Cüneyt Arkın, bu yıllarda oynadığı filmlerde hala Toron Karacaoğlu tarafından seslendirilmekte, Nevin Akkaya ise Neriman Köksal'ın sesi olmaya devam etmektedir. Jeyan Mahfi Ayrıl, Abdurrahman Palay, Esen Günay gibi sanatçılar ise daha çok sinemaya yeni girmiş ünlülere ses vermeye başlamıştır. Ayrıl;

Banu Alkan, Ahu Tuğba, Hülya Avşar gibi isimleri, Abdurrahman Palay ve Esen Günay ise arabesk şarkıcıları konuşmaktadır. Bu dönem Palay'ın sesi Müslüm Gürses ile, Günay'ın sesi ise Ferdi Tayfur'la benimsenmeye başlanmıştır. Önceki yıllardakinin aksine toplumsal gerçekçi filmlerde oynamaya başlayan Tarık Akan'ı Kamuran Usluer seslendirmektedir. Usluer 1980'lerde hem Fikret Hakan'ın hem de Tarık Akan'ın sesi olmuştur. 1980'li yılların başında sinema filmi dublajı konusunda stüdyolarda teknik olarak bir değişim söz konusu değildir. Mesleğe bu dönemde başlayan dublaj sanatçısı Aydoğan Temel, 1980'leri şu şekilde açıklamaktadır:

“Ben ilk başladığım zaman mesela 1 tane ses bandı vardı. 1 ses bandı vardı demenin anlamı şu; ben dublajımı yaparken yanımda efektör arkadaşım efekti yapmak zorundaydı. Onu kaydedebileceğimiz ikinci bir ses bandı, yani kanal yoktu. Filmin bir fon müziği var. O fon müziği de, o teknisyenin arkasında plaklar vardı, pikap vardı. Kayıt başladığı an o da plağı koyardı. Müzik de aynı anda kaydedilirdi. Yani müzik, efekt, ses... Hepsi aynı anda kaydedilirdi. Çünkü 2. Bant yoktu, öyle bir teknoloji yoktu. Öyle olunca da haliyle herkesin aynı anda, hatasız bu işi yapması gerekiyordu. Birinden biri eksik bir şey yapsa düzeltme lüksünüz de yok.”²⁸³

Dublajda efekt, müzik, konuşma ve ortam sesini içeren kaydın hala tek banda aynı anda yapılması bu dönemin teknik açıdan en büyük sorunlarından biridir. Ses teknisyeni Erkan Esenboğa da 1984 yılındaki bir röportajında bu soruna değinmekte, yerli filmlere özgün müzik yapılamamasının dublajdaki kaliteyi düşürdüğünü de konuşmasına eklemektedir:

“Dünya sinemasında bizde olduğu gibi müzik, konuşma ve efekt aynı anda yapılmıyor. Efekt için uzun bir çalışma, diyaloglar için uzun bir çalışma yapılıyor. Müzik konusuna gelince zaten her filme özgün müzik yapılıyor. Bunların üçü ayrı ayrı senkron yapılarak, miksaj yapılıyor. Böyle yapılan Türk filmleri de yok değil, fakat çok az. Yine çok az Türk filmine özgün müzik yapılıyor. Bence görüntüdeki duyguların kulağa da hitap edebilmesi için dünya sinemasındaki gibi her filme özgün müzik yapılması gerekir. Halbuki bizde, bir başka duygu ve görüntü için yapılmış çeşitli yabancı filmlerin özgün müzikleri kullanılmaktadır. Bu da filmin müzik bütünlüğünü bozmaktadır. ... Bu şartlar altında Türkiye’de bir seslendirme stüdyosunda olması gereken en önemli şey, büyük bir yabancı film müziği ve efekt arşivi.

²⁸³ Aydoğan Temel’le 13 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme

*En önemlisi de dünya sinemasını iyi takip edip çıkan plakların en kısa sürede temini.*²⁸⁴

Bu dönemde yerli ve yabancı film dublajını en çok etkileyen unsurlardan biri kuşkusuz video filmlerdir. Videokasetin dublaja getirdiği teknik ve ekonomik kolaylıklar dublaj sektörünü de etkilemiş, 1980'lere kadar belirli stüdyolarda, belirli dublaj sanatçıları tarafından yapılan dublaj, video film şirketlerinin açılmasıyla birlikte kısa süre içerisinde çok fazla stüdyo ve insanın çalıştığı bir iş kolu haline gelmiştir. Dublajdaki bu değişim, stüdyolara hem teknik açıdan daha geniş imkânlar tanımış hem de dublaj için ayrılan iş sürelerini kısaltmıştır.

Dublaj alanındaki bu teknik değişim, filmlere nitelik açısından çok fazla bir şey kazandırmamıştır. Aksine tekniğin kolaylaşması ve maliyetin düşmesi, sektördeki video film talebiyle birlikte çok fazla stüdyonun açılmasına neden olmuştur. Önemli bir kısmı dublaj için gerekli koşulları sağlamayan bu stüdyolar, bu iş alanındaki bozulmayı tetiklemiştir. 1980'li yıllarda video film dublajında çalışan dublaj sanatçısı İskender Bağcılar, konuyla ilgili anlattığı bir anısında işin çalışma şeklini açıklamaktadır:

*“Tarık Tibet diye bir ağabeyimiz vardı. Akşamları Hint filmlerine Türkçe dublaj yapıyoruz. Bu filmler Almanya'ya gidiyor sonra kasete basılıp oradaki gurbetçilere satılıyor. Fakat Hint filmi biliyorsunuz üç buçuk saat sürer. İki saati müziktir, bir ya da bir buçuk saati laftır. Fakat bizim elimizde senaryo yok. Dört film yapacağız, senaryo diye bir şey yok. Sadece bizim elimize ulaştırılmış, Raja, Vija, Duja gibi karakterlerin isimleri var. Kız, kadın, polis, erkek bilmem ne gibi. Verdiler bizim elimize bu bilgileri, biz dublajı yaptık yaptık, konuştuk baştan sona kadar. Bir tanesini konuşurken: ‘Sevgilim, sevgilim!’ diye inledim. Sonra kız döndü: ‘Oo my father!’ dedi, kızın orada lafını değiştirmek zorunda kaldık. Yani kızın birden bire babası oldu sevgilisi. Olacak iş mi bu? Böyle şeyler yaşıyorduk. Yani hiçbir şeyimiz yoktu. Bir gazeteyle hem mektup efekti yapıyorduk, bir tane kaşıkla onu yapıyorduk bunu yapıyorduk aynı anda. Bir saatte bir film alıyorduk. Tekst yok, diyalogları tamamen uyduruyoruz. Sahne ne anlatıyor bakıyoruz. Daha sonra aklımıza ne gelirse doğaçlama devam ediyoruz.”*²⁸⁵

²⁸⁴ “Erkan Esenboğa ile Bir Söyleşi”, Film Market Dergisi, Sayı: 25, 7

²⁸⁵ İskender Bağcılar'la 11 Şubat 2016'da yapılan görüşme.

Video film stüdyolarının ve video tekniğinin yaygınlaşması televizyondaki yapımları da etkilemiştir. Yerli dizilerinde video tekniğini kullanmayı düşünen TRT, *Kaynanalar* ve *Kuruntu Ailesi* dizilerini video formatında çekirmiştir.²⁸⁶ Video tekniği, film malzemesinde olduğu gibi yıkama ve baskı işlemleri gerektirmediği ve daha kısa sürede, daha ucuz çekim imkânı sunduğu için tercih edilmektedir.

TRT'nin 1980'li yıllarda gösterdiği pek çok yerli ve yabancı dizi, dublaj sayesinde ülke genelinde büyük bir ilgiyle karşılanmış, dizilerdeki karakterler tıpkı sinema filmlerinde olduğu gibi onları konuşan dublaj sanatçılarının sesleriyle bütünleşmeye başlamıştır. İlk yayınından itibaren dizilere önem veren TRT'nin 1984 yılında yayınladığı dış kaynaklı yapımlar arasında yabancı dizilerin oranı yüzde 10,4'tür.²⁸⁷ Bu oranla diğer dış kaynaklı yapımlar arasında önde giden yabancı dizilerin en ünlüleri *Küçük Ev*, *Mavi Ay*, *Cosby Ailesi*, *Şahin Tepesi* ve *Dallas*'tır. *Küçük Ev*'de Selma Yeşilbağ *Nancy*, Mümtaz Sevinç *Charles Ingalls* karakteriyle, *Mavi Ay*'da Alev Sezer Bruce Willis'in oynadığı *David Addison Jr*, Tülay Bursa *Maddie* karakteriyle, *Cosby Ailesi*'nde Sezai Aydın Bill Cosby'nin oynadığı *Dr. Huxtable*, Tülay Bursa *Clair Huxtable* karakteriyle, *Şahin Tepesi*'nde Kazım Akşar *Lorenzo Lamas* karakteriyle, *Dallas*'ta ise Oytun Şanal *JR* karakteriyle benimsenmiştir. Oytun Şanal, yayımlandığı dönem büyük bir ilgiyle takip edilen *Dallas* dizisinin başarısını hem dublaja hem de 1980'li yıllarda televizyonun halkın hayatında kapladığı yere bağlamaktadır. Şanal, JR rolünü nasıl konuştuğunu ise şu şekilde ifade etmektedir:

“Tülay Samurkaş bana bu rolü seslendirip seslendirmeyeceğimi sordu. Üç, dört bölüm izlettirdi. Ben de: ‘Büyük bir zevkle çalışırım’ dedim. ‘Yalnız burada JR’in bir gülmesi var ve sessiz. Sen onu sessiz mi bırakırsın yoksa seslendirir misin? Bir düşün.’ Dedi. Ve ses aradım. Bu adamın gülümsemesi sessiz bir sırıtma ama acayip bir sırıtma. Ben bunu sesle doldurayım dedim. Nasıldır bu adamın sesi? Kuru, tahta gibi. Onun üzerine kendim bir gülümseme buldum. Bayağı da tuttu. Dallas’ın bu kadar çok sevilmesinde dublajın etkisi var. Ama en önemli etki eve getirilen sinema olayıdır. Yani artık insanlar film seyretmek için sinema kuyruklarına ya da sinema gişelerine gitmeyip evlerinde oturup rahat koltuklarında izleme imkânı

²⁸⁶ “Minareci Videola Tv Stüdyoları”, Video Haber Dergisi, Sayı: 18, 68

²⁸⁷ Bkz. (268), ÇANKAYA, 231

bulduklarında bu sanki bir sevinç dalgası gibi bütün ülkeyi çok kısa bir sürede sarıverdi.”²⁸⁸

TRT’nin diğer sevilen dizisi *Cosby Ailesi*, Sezai Aydın’ın çevirideki eksikliği tamamlamak için kattığı yorumuyla orijinalinden farklı bir diziye dönüşmüştür. Aydın, *Cosby Ailesi*’nin dublajı için şunları söylemektedir:

“‘Günaydın Türkiye’ isimli sabah programında yayınlanacakmış ‘Cosby Ailesi’. Fakat filmde önce metinleri, senaryo geldi. Çevirmen arkadaş iyi bir çevirmendir ama senaryodan çevirdi. Aslında film gelince filmde takip edilerek çevrilir. Ama arkadaşın öyle bir şansını olmadı. Hemen kayda girdik, yayına girecek çünkü film. Prova yapma şansımız da yok tabii. Özel bir stüdyoda alınıyordu. O zamanlar filmle yapıyorduk seslendirmeyi. Videolar gelince, video seslendirme stüdyosu olmadığı için özel stüdyoları kiraliyordu TRT, orada yapılıyordu. Prova yapma şansımız da yok. Cümleler kısa kalıyor, kontrol edemediği için çevirmen. Şimdi biz yazma tabiri ederiz; kısa kalınca diyaloglar bir iki kelime daha ilave ediyorsun. Ama adam başrol bütün film boyunca her şeye ayrı bir kelime cümle bulacaksın vesaire. 3 – 4 sayfa almıştık. ‘Dönelim başa. Ben başka bir şey yapayım. Sündüreyim lafları. Yaya yaya, yaya yaya konuşayım!’ dedim. Anca öyle senkron tutturulur. ‘Tamam’ dediler, öyle aldık. Oldu, tuhaf geldi bunlara. Özellikle ‘Günaydın Türkiye’ nin yapımcısı geldi: ‘Ne yaptın Sezai? Rezil etmişsin! Ben çok beğendim o diziyi. Bu sabah programında yayınlayacaktım. Ne olur düzelt onu!’ dedi. ‘Valla Kahraman’ dedim, ‘5 bölüm aldık. Beşinci bölümden sonra ancak düzeltirim düzeltereksek. Şimdi mümkün değil, o beş bölüm öyle yayınlanacak!’ 3. gün de aynı kurumdayız. ‘Gelsene!’ dedi, gittim. Bir numara çevirdi. ‘Annem’ dedi, ‘Bill Cosby gibi konuşsana!’ Dedim: ‘Hani beğenmiyordun bunu? Düzelt diyordun?’ Ve Cosby ailesi benim kattığım yorumla bu şekilde benimsendi.”²⁸⁹

TRT’de yabancı dizi ve filmlerin dublajı kadar yerli yapımların dublajı da önemlidir. 1980’li yıllarda halk tarafından ilgiyle karşılanan yerli diziler, dublajları sayesinde büyük bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Bu dönem gösterilen en ünlü yerli diziler; *Üç İstanbul* (1984), *Küçük Ağa* (1984), *Bugünün Saraylısı* (1985), *Perihan Abla* (1986), *Uzaylı Zekiye* (1987), *Bizimkiler*’dir (1989). *Küçük Ağa* bu diziler arasında dublaj açısından farklı bir öneme sahiptir. Dizide *Çolak Salih* rolünü canlandıran Fikret Hakan, Rüştü Asyalı tarafından konuşulmuştur. *Çolak Salih* yan

²⁸⁸ Nuh BAĞCI, Seslendiriyorum Belgeseli, 3. Bölüm, TRT, 2016

²⁸⁹ Sezai Aydın’la 25 Mart 2016 tarihinde yapılan görüşme.

karakter olmasına rağmen Asyalı'nın yaptığı dublaj ve Fikret Hakan'ın oyunculuğu sayesinde dizide en çok sevilen kişi olmuştur. Sezai Aydın bu durum hakkında şunları söylemektedir:

“‘Küçük Ağa’ diye bir dizi vardı TRT’de yıllar önce. Orada Küçük Ağa’yı başrol olarak Çetin Tekindor oynuyordu. Fikret Hakan da Çolak Salih diye bir karakteri canlandırıyordu. Fikret Hakan’ı Rüştü Asyalı konuştuğu için dizinin dublajı Ankara’da yapıldı. Rüştü Asyalı Ankara’da yaşıyordu çünkü. Rüştü konuştu fakat Fikret Hakan sinemayı bilen, kamera önünde nasıl oynanacağını, nasıl ışık alınacağını bilen bir adam. Ezberlemiş artık bu tür şeyleri. O oyunculuk ve Rüştü’nün seslendirmesiyle Küçük Ağa dizisi ikinci bölümden sonra Çolak Salih dizisi oldu. Fikret Hakan’ın dizisi gibi oldu yani. Fikret Hakan ikinci baharını yaşamaya başladı o diziden sonra. Film teklifleri gelmeye başladı. Bir dublaj her şeyi değiştiriyor.”²⁹⁰

Dublajın da katkısıyla halkın günlük hayatının önemli parçalarından biri haline gelen televizyonun, 30 Haziran 1984’te renkli yayımları başlatılmış, 6 Ekim 1986’daysa ikinci kanalı açılmıştır. Bu dönemin diğer önemli gelişmesiye Amerikan film şirketlerinin Türkiye’deki video piyasasına girmeye başlamalarıdır. Bu şirketlerin Türkiye’ye gelmelerinin en önemli nedenlerinden biri video ile ilgili yasal bir düzenlemenin yapılmasıdır. Video şirketlerinin en büyük problemi olan korsan videoculuğun önüne geçmek ve haksız kazancı önlemek için 23 Ocak 1986’da çıkarılan “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” piyasa şartlarını ciddi anlamda düzeltmiştir. 1987 yılında ise Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu’nda yapılan değişiklikle yabancı şirketlerin Türkiye’de aracısız olarak işletme kurmalarına izin verilmiş, böylece Warner Bros, UIP gibi şirketlerin filmleri Türkiye’de daha hızlı bir şekilde gösterime sunma şansına erişmiştir. Yabancı şirketler dağıtım ağlarıyla birlikte kısa süre içerisinde Türkiye’deki sinema salonlarının büyük bir kısmına hâkim olmaya başlamışlardır. Sinema salonlarında yapılan değişikliklerle ise eski, bakımsız salonlar yenilenmiş, ancak büyük salonlar bölünerek küçük sinema salonlarına dönüştürülmüştür. Şartlardan ötürü bir süredir değişim geçiren sinema kültürü böylece 1990’lı yıllara girerken en büyük darbelerden birini almıştır. Caddeye açılan büyük sinema salonlarında, fuayesi, koltukları, yer göstericisiyle bir

²⁹⁰ Sezai Aydın’la 25 Mart 2016 tarihinde yapılan görüşme.

kültür haline gelen sinema, bu yıllardan itibaren cep salonlarına hapsolmaya başlamıştır. Güçlü yabancı şirketlerin salonlar üzerindeki bu hâkimiyeti, yerli sinemacıların iş yapma gücünü de sınırlamıştır. Ekonomik ve teknik açıdan zor şartlarda üretilen Türk filmleri, yüksek bütçeyle, zamanının en iyi teknik imkânlarıyla çekilip Türkçe dublajlı olarak gösterilen yabancı filmlerle yarışmaktadır. Bu haksız rekabeti düzeltmek için Kırşehir Milletvekili Gökhan Maraş, 22 Eylül 1989 tarihinde TBMM'ne bir yasa teklifi sunmuştur. Teklifte, yabancı filmlerin Türkçe dublajlı olarak gösterilmesinin yasaklanmasına dair bir madde de vardır. Sinema seyircisinin yabancı filmlere ilgisinin engellenmeye çalışıldığı bu madde hakkında Gökhan Maraş şu açıklamayı yapmıştır:

“Yabancı filmlerin olduğu gibi absorbe edilmesini istiyoruz. Dublaj olmadığı zaman yabancı filmlerle yerli filmler eşit olarak vatandaşın karşısına çıkacaktır.”²⁹¹

Yasa teklifine başta Amerika Birleşik Devletleri Ticaret Bakanlığı olmak üzere pek çok yerden tepki gelmiştir. Tepkilerin odaklandığı nokta yabancı filmlere uygulanacak dublaj yasağıdır. Dublaj, yabancı filmlerin izlenirliği üzerinde o kadar etkilidir ki yabancı film şirketlerinin gelirlerinin azalacağını düşünen ABD Ticaret Bakanlığı temsilcisi Carla Hills, teklife engel olmak için Devlet Bakanı Güneş Taner'e bu durumu bizzat bildirmiştir. Yasa teklifini hazırlayan Gökhan Maraş, bir sonraki açıklamasında teklifteki dublajla ilgili maddeyi yumuşatmak zorunda kaldıklarını ifade etmektedir:

“Teklifteki bu maddeyi daha yumuşak hale getirmek zorunda kaldık. Biz Türk sinemasına karşı yabancı filmlere fren koyma amaçlı böyle bir düzenlemeyi öngörmüştük. ... Dublajsız filmler bin lira, dublajı yapılanlara iki bin lira, Türk filmlerine de 600 lira bandrol ücreti koyarak ekonomik caydırıcılık yolunu benimseyebiliriz.”²⁹²

²⁹¹ Milliyet Gazetesi, 11 Aralık 1989

²⁹² Cumhuriyet Gazetesi, 14 Aralık 1989

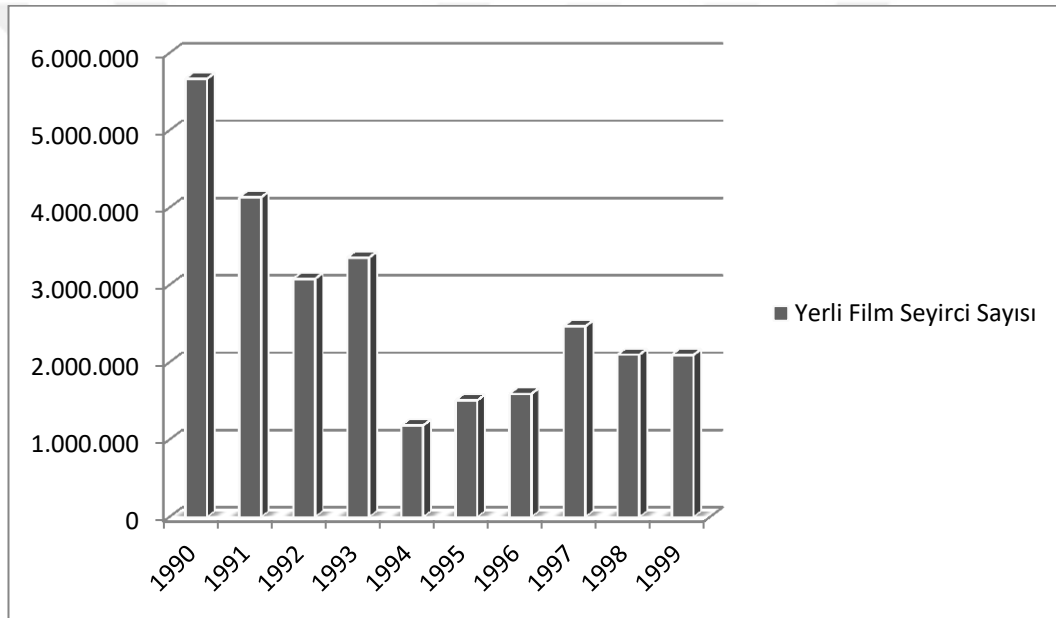
Tasarı ne yazık ki bu tepkilerden ötürü yasalaşmamış, Türk sineması 1990'lı yıllara bütün sinema salonlarına yayılan Amerikan filmlerinin baskısı altında girmiştir.



9. 1990-2000 DÖNEMİ

9.1 Özel Kanalların Açılması ve Sinema Ortamı

1990'lı yılların başında gerçekleşen ekonomik kriz, zorlukla film çeken ve seyirci toplayan Türk sinemasını etkilemiştir. 1994 yılında yerli film seyircisi 1.185.408'e düşerek son 16 yılın en düşük seviyesine gerilemiştir.



Grafik 9. 1 1990-1999 Yılları Arasındaki Yerli Film Seyirci Sayısı (İstatistik Göstergeler 1993-2012, Türkiye İstatistik Kurumu, 82)

Yerli film seyircisindeki bu düşük seyir, 1997 yılına kadar devam etmiştir. 1996 yılının Aralık ayında gösterime giren *Eşkıya* filmi, ilk 38 günün sonunda 509.472 kişi tarafından izlenmiştir.²⁹³ 57 hafta boyunca gösterimde kalan film, toplamda 2.571.133 kişiye ulaşarak bir rekor kırmıştır.²⁹⁴ *Eşkıya*'nın gösterdiği bu başarı, seyircisiyle uzun zamandır yeterli etkileşim kuramayan Türk Sineması için umut olmuştur. Dramatik çatışması, gerçek hayattan karakterleri, iyi bir kurgusu olan

²⁹³ Asiye KORKMAZ, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 83

²⁹⁴ <https://boxofficeturkiye.com/film/eskiya-2012096?filmop=hafta> (Erişim: 19.8.2017)

bir yerli filmin seyircisine ulaşabildiği tekrar görülmüştür. Eşkîya'nın başarısı aynı zamanda sinemalara hâkim olan Amerikan filmlerinin iyi bir yerli filmin karşısında pek şansları olmadığını kanıtlamıştır. Yerli film seyircisi her ne kadar uzun bir zamandır sinema salonlarından uzakta olsa da nitelikli bir yerli film gösterildiğinde sinemaya gidip bu yerli filmi yabancı filmlere tercih etmektedir. Bu durum, Türk sinemasındaki sorunun dağıtım sisteminden ziyade filmlerin içeriğiyle alakalı olduğunu göstermektedir. Örneğin bu dönemde finansman bulunmadığı için aldıkları çeşitli desteklerle çekilen filmler Eşkîya'nın başarısını yakalayamamıştır. 1990'lı yıllarda sinemaya giren yeni yönetmenler çektikleri filmlerle belirli bir sinema seyircisinin ilgisini kazansa ve yurtdışında pek çok festivalde çeşitli ödüller alsa da geniş bir izleyiciye ulaşamamıştır. 1990'lı yıllarda yerli filmlerin önemli bir kısmı, Kültür Bakanlığı, Eurimages gibi kurumlardan alınan fonlar, sponsor desteği ya da televizyon kanallarının ayırdığı ödeneklerle çekilmiştir. Kültür Bakanlığı ve Eurimages gibi fonlardan aldıkları desteklerle film üreten sinemacıların büyük bir kısmı, bireysel konuları işlemeyi tercih etmiş, bu filmler de yerli sinema seyircisinin ilgisini çekmemiştir. Televizyon kanalları başlangıçta yerli filmlere maddi destek sağlamışsa da bu filmlerin izlenme oranlarının düşüklüğünden ötürü bu durumdan vazgeçmiştir. Eski Türk filmleri, kanalların desteğiyle çekilen filmlerden daha fazla izlenmektedir. Bu dönem televizyon kanallarında filmleri en çok izlenen oyuncu kuşkusuz Kemal Sunal'dır. Yazar Attila İlhan, Sunal'ın filmlerin izlenmesini şu şekilde yorumlamaktadır:

“Bazı aktörler çeşitli zamanlarda, çeşitli milletlerin sembolü olmuştur... Fransa'da Fernandel, İtalya'da Toto gibi... Fernandel, Fransızların üstünde bıkmadıkları bir komikti. Kemal'in filmlerinde de Türk halkıyla özdeşleşme oldu. Halk çocuğu, aptal ama kurnaz gibi. Ellili yıllarla seksenli yıllar arasında yaşamış orta sınıfın alt gelir kesimlerinden gelen gönlü geniş insanlar anlatılıyor genellikle filmlerde. Müthiş ilgi görüyor tabii ve bu bizim sinemacılara bir uyarıdır.”²⁹⁵

Eski Türk filmlerindeki benzer bir dramaturjiyle belirli bir çevrede geçen yerli diziler de yeni Türk filmlerinden daha fazla izlenmiştir. Televizyon, 1970'li ve

²⁹⁵ Nebil ÖZGENTÜRK, “Kemal Sunal Vakası”, Star Dergisi, Sayı: 163, 13

80’li yıllarda yayınladığı dizi ve filmlerle üstünlük sağladığı sinemaya, 1990’lı yıllarda açılan özel kanallarla önemli bir darbe daha vurmuştur. Devlet denetiminden uzakta, özel teşebbüsle açılan özel kanalların rekabete dayalı yayın anlayışı daha fazla içeriğin ortaya çıkmasına neden olmuş, seyircinin seçenekleri artmıştır.

9.2 1990’lı Yıllarda Dublaj

1980’li yıllarda sinemaya karşı giderek üstünlük kazanan devlet televizyonu ve video, 1990’lara girerken özel televizyon kanalları nedeniyle aynı tehlikeyi kendisi yaşamaktadır. Henüz özel televizyonların yayınlarını denetleyen bir kurum olmadığı için ilk kurulan özel kanal Star’ın TRT karşısında yabancı içerikler konusunda daha fazla seçeneği olmuştur. TRT’nin sakıncalı bulduğu için yayınlamadığı ya da yayından kaldırdığı pek çok dizi Star ekranlarında gösterilmiştir. 1992 yılından itibaren TRT ve Star arasındaki rekabete yeni özel kanallar eklenmiştir. Özel kanalların çoğalmasıyla²⁹⁶, televizyonlarda yayınlanan yabancı dizi ve filmlerin sayısını artması; dublaj yapacak stüdyo ve çalışanlara ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur. Kısa süre içerisinde meslekle alakası olmayan birçok konuşmacı, yönetmen ve çevirmen yeni açılan stüdyolar vesilesiyle dublaj işine adım atmıştır. Böylece dublajın zamana karşı bir yarış şeklinde yapıldığı bir döneme girilmiştir. Aydoğan Temel, dublaj sanatçısı Kamuran Usluer’in bu dönemle birlikte yaşanan değişimi: “Artık seslendirme yapıyoruz, sözlendirme yapmıyoruz. Sadece ses veriyoruz” diyerek özetlediğini söylemekte, bu sözü şu şekilde açıklamaktadır:

“Kamuran Ağabey’in orada aslında söylemeye çalıştığı o ironik şey; artık insanlar giriyorlar stüdyodan içeri, okuyorlar lafları. Yani onun oyunu, duygusu, içindeki o titreşim, tamperaman dediğimiz o iç enerji ya da buna benzer oyunculukla ilgili her şey yok oldu gitti. Neden? Çünkü 1990 yılında özel kanallar açıldı. Eskiden bu işi yapan insan sayısı 200’dü. Özel kanallar açılınca yetmedi 200 kişi. Çok kanal var çünkü. Bir sürü kanal var ve 24 saat yayına geçildi. O zamanlar yerli yapım da yok. Eskiden 1 tane yerli dizi ya vardı ya yoktu. Kanalın tamamı yabancı film ve dizilerden oluştuğu için (bu

²⁹⁶1 Mart 1992’de Show Tv, 4 Ekim 1992’de Kanal 6, 9 Ekim 1992’de HBB, 1 Kasım 1992’de Flash Tv, 23 Nisan 1993’te TGRT, 23 Ekim 1993’te ATV, 1 Aralık 1993’te CINE5, 13 Aralık 1993’te Kanal D yayınlarına başlamıştır.

stüdyo programlarını ve haberleri saymazsak) kanalın neredeyse yüzde 90'ı dublajdı. O tempoya ve işe yetişmek için 200 kişi yetmedi. Yetmeyince ne oldu? Bu işe pencereden çok insan girdi. Yani simitçi, poğaçacı, garson, bu işe meraklı insanlar, reklamcı, mühendis bile var aramızda. Konuşma becerisi vardır, yapabilir düşüncesiyle radyocu çok girdi. Bir sürü öyle oyunculuk altyapısı olmayan insan girdi mesleğin içine. Öyle olunca ne oldu? O tempoda artık prova da kalktı. Çünkü vakit yok. Bugün aldığımız film, akşam yayınlanıyor. Öyle bir tempoyla çalışıyor, akşam 6'da filmin dublajını bitiriyoruz, 8'de televizyonda oynuyor o film. Öyle bir hızda iş yapıyoruz. O kadar hızlı iş yaparken haliyle birçok şey göz ardı ediliyor. Mesela oyun kalmıyor, insanlar okuyup geçiyorlar. Haliyle Kamuran Ağabey'in söylediği şey; evet artık sadece seslendirme yapıyoruz çünkü sadece ses veriyoruz. Oyun yok, vurgular gitmiş. Duygu, heyecan... Oyunculuğa dair olması gereken birçok bileşen yok yaptığımız işin içinde.”²⁹⁷

Dublaj sanatçısı Sungun Babacan değişmeye başlayan dublaj mesleğindeki hızı ve özensizliği, bir özel kanal için dublaj yaparken yaşadığı bir olayla örnelemektedir:

“İşin öyle bir temposu var ki, bu abartılı bir örnek ama doğru bir örnek, Sanayi Mahallesi'nde o zamanlar bir stüdyo var, o zamanlar da HBB diye bir kanal var. Sonradan kapandı, kayboldu, gitti. Onların yeri de Saran Stüdyoları'nın bir sokak aşağısında bir yerde. Genelde biz pazar günleri çalışmayız. Pazar gününe kayıt koydular. O zamanlar U-matic'le çalışıyoruz ve toplu giriyoruz kayıtlara. 'Pazar günü nereden çıktı bu?' dedim, 'Çok acil bir film Sungun' dediler. 'İyi, peki' dedim. Toplandık filmde kaç kişi varsa, 30 kişi falandı sanırım. Gittik, oturduk. 60 sayfalık tarihi bir film. Hiç unutmuyorum ağır da bir film. 30. sayfaya geldik: 'Bir ara verelim' dedim. Ara verdik, kahvemizi içtik. Tekrar girdik, devam ettik, bitti film. Sonra bir çayımızı, kahvemizi içtik. Yapacak bir işim yok eve döndüm. Televizyonu açtım kanalları değiştiriyorum. Bir baktım o seslendirdiğimiz film. Yarım saat önce kahve içiyordum ben o filmi seslendirirken. Bir an böyle korku filmi seyrederek gibi oldum. Ama o film, biraz önce konuştuğum film. Ertesi gün gittim, 'Ne oldu?' dedim. 'Biz bu filmi atlamışız, unutmuşuz. Kanaldan telefon geldi bu filmi teslim etmediniz diye. Biz de onlara hiç belli etmeden girdik. Siz girdiniz, size de bir şey söylemedik telaşlanmayın diye.' Kasetler genelde 60 dakikalık falan olur. 'Siz birinci kaseti bitirdiniz. Biz onun kayıt sonrası işlemlerini yaptık.' Montaj, miks denir ona. 'Ve motorlu kuryeyle onu yayına teslim ettik. Film yayına girdiği sırada siz burada ikinci kasetin kaydındaydınız.' Ve oradan birinci kaset bitmeden biz ikinci kaseti bitirmişiz.

²⁹⁷ Aydoğan Temel'le 13 Nisan 2016'da yapılan görüşme.

Kayıt sonrası işlemlerini halledip göndermişler ve film aksamadan yayınlandı.”²⁹⁸

Dublajın, başrol konuşmacısı, yardımcı rol konuşmacısı, yönetmeni, teknisyeni, çevirmeniyle ekip işi olduğunu, ekibin bir halkasındaki bozukluğun işin niteliğini ciddi bir şekilde etkileyebildiğini belirten Babacan, 1990’lı yıllardan itibaren Ankara’daki dublaj sanatçılarının gelmesiyle İstanbul’un bu işin merkezi olmaya başladığını söylemektedir. Ancak dublaj yapan stüdyoların çoğalması, rekabeti de arttırmış, işi daha ucuza getirmeye çalışan kanal ve stüdyolar niteliğin düşmesine neden olmuştur:

*“İşin temposu anormal artınca, arz talep dengeleri anormal biçimde oynayınca iş biraz daha ucuza mal edilmeye çalışıldı. Çünkü iş artınca kanallara seslendirme yapan taşeron şirketlerin sayısı arttı. Sayısı artınca bunlar arasındaki rekabet arttı. Kanallar bunun farkına vardı.: ‘A firması 1000 liraya yapıyor, sen 800’e yaparsan sana vereyim!’ demeye başladılar. 800 liraya tamam deyip o işi yapmaya başlayan şirket, maliyeti düşürmek için bazı şeylerden vazgeçmek zorunda kaldı. ‘Evet, bu filmde Sylvester Stallone var ama Sezai Aydın’ı çağırمام çünkü o pahalı bir adam! Onun yerine başka birini çağırayım.’ demeye başladı. İşte seslendirme sırasında seslendirme yönetmenlerini elimine etti. ‘Seslendirme yönetmenine gerek yok. Sanatçı kendi sorumluluğunu bilir ve halleder. İşin teknik kısmına da yani senkron kısmına, atladı çatladı kısmına da sesçi bakar, dolayısıyla seslendirme yönetmenine para vermemize gerek kalmaz ve maliyeti biraz daha düşürürüz’ deyip yönetmenlik müessesesini kaldırdılar. Çeviriyi de ucuza mal etmek için iyi ve usta çevirmenlere çeviri vermektense bu işi daha ucuza yapacak filolojide okuyan çocuklara ya da sadece İngilizce bildiği için bu işi yapabileceğini düşünen kişilere çeviri vermeye başladılar. Dolayısıyla onlar senkron dan bihaber çevirmenlerdi. Onlardan kötü çeviriler gelmeye başladı. Bir yandan kötü çeviri bir yandan stüdyoda bu işi yapmaya layık olmayan birtakım insanlar, yine arz talep dengesinden ötürü, işlerin kalitesi süratle düşmeye başladı.”*²⁹⁹

Dublajı en çok etkileyen unsurlardan biri olan çeviri, ilk dublaj çalışmalarından itibaren birkaç dil bilen entelektüeller tarafından yapılmıştır. Böylece hem Türkçe’deki deyim, atasözleri, sözcüklerin kullanım biçimlerine hâkim olan hem de yabancı dili neredeyse anadili kadar iyi konuşabilen bu insanlar,

²⁹⁸ Sungun Babacan’la 6 Nisan 2016’da yapılan görüşme.

²⁹⁹ A.g.k.

filmlerin seyirciye daha iyi aktarılmasını sağlamıştır. Ancak 90'lı yıllardaki yoğun iş akışı nedeniyle çeviri işi ustalardan acemi kişilere geçince dublajın kalitesi düşmüştür. Aydoğan Temel bu süreci şu şekilde ifade etmektedir:

“Bu özel kanallar açılana kadarki süreçte aslında dublajda bir de profesyonel çevirmenler vardı. Sayfa başına, kelime başına para kazanırlardı. Kazançlı bir meslekti, güzel de bir işti. İşte o profesyonel çevirmenler bu tür şeylere çok dikkat ederlerdi. Çok iyi yaparlardı bu çevirileri. 1990'lı yıllarda bu özel kanallar açılıp bir sürü iş olunca, hem de işin kazancı çok küçük rakamlara düşünce, o zaman ne oldu? Bu çevirmenler ellerini, ayaklarını çektiler işten. Çekince ne oldu? Çevirmene ihtiyaç var. Bu sefer sadece İngilizce bilen, ne bileyim kolej mezunu ya da yabancı dil okuyan genç insanların eline düştü çeviri. Onlar da birebir çeviri yapmaya başladılar. Bilinçli bir hareket değildi yaptıkları, duyduklarını çevirdiler. Çevirmenlik yabancı dil bilmek değil, önce kendi dilini bilmektir. O profesyonel çevirmenleri kaybettik aslında. Yani oradaki dönüşümün sebebi, özellikle bir kişinin: 'Bundan sonra böyle olacak!' demesi değil. Sonradan gelen çevirmenlerin bilgisizliği. O kendi kendine olan bir dönüşüm yani. Kimse onlara: 'Bundan sonra ne duyuyorsanız onu çevireceksiniz!' demedi.”

Çevirinin dublajın bel kemiği olduğunu söyleyen Temel, kanal ve stüdyo arasındaki ticari anlaşmanın işin maliyetini düşürdüğünü, çeviri işinin daha az paraya çalışan tecrübesiz kişilere verildiğini söylemektedir. Temel, dil ve kültür konusunda yeterliliği olmayan kişilerin yaptıkları çevirinin dublaja etkisini şu şekilde anlatmaktadır:

“Mesela 'naber' iki hecedir, adam 'nasıl gidiyor' diye çevirmiş onu. 'Nasıl gidiyor' 5 hece. 'Naber' yazabilirdi oraya. Duymuş ya 'Whats going on?' Türkçesi; 'Nasıl gidiyor'. Kim kime nasıl gidiyor diye sormuyor tabi orada. Nasıl gidiyor diye çevirmemeli. Aslında bu, kendi diline hâkim olup filmin konusunu bozmadan dile en kolay sözü oraya yazmak. Ve o zaman ağza bir şeyleri oturtmak bizim için de çok daha kolay. Biz mesela çeviri metninde yazıldığında 'selam'ı kullanmayız, hemen onu 'merhaba' diye değiştiririz. Selam diye bir şey yoktur. Selam ne? Selam başlı başına bir isimdir. Selam, selamdır yani. Asker selamı, şu bu. Onun dışında bir ek fiille kullanılır; 'selam vermek' olur. Başlı başına selam vermek, selam olamaz. Dolayısıyla orada merhaba demek... Hatta ve hatta daha Türkçe mantıkla düşünürsek bizim aslında merhaba yerine kullandığımız çok fazla sözcük var: 'Nasıl, naber?' Biz gerçekten karşımızdakinin nasıl olduğunu sormuyoruz ki 'naber'”

dediğimizde. Merhaba diyoruz aslında. Onun gibi çevirmen zekâsıyla halledilebilecek şeyler var. Ama çevirmende o zekâ olmalı.”³⁰⁰

Sungun Babacan da çevirinin dil bilen insanlardan amatörlere verilmesinin dublaj mesleğinin niteliğini ve ciddiyetini önemli bir şekilde etkilediğini söylemekte, yaşadığı bir olaydan bahsederek bu durumun ne kadar vahim olduğunu anlatmaktadır:

“Bir gün bir film konuşuyorum benim adam bara girdi, barmene: ‘Seninle İskoçya’ya gidip kayalıklarda viski içelim mi?’ dedi. ‘Ben barmene neden böyle bir şey diyorum acaba?’ dedim. ‘Scotch on the Rocks’³⁰¹ diye geçiyor filmde. Eğer bir çevirmen bunu ‘İskoçya’ya gidip kayalıklarda viski içelim mi?’ diye çeviriyorsa ne yazdığının, onu nasıl anladığının ve nasıl Türkçe’ye çevirdiğinin pek farkında değil demektir. Bir kere önce sen: ‘Ben ne diyorum?’ ya da ‘ben ne yazıyorum?’ diyeceksin.”³⁰²

Köşe yazarı Erdoğan Tokmakçioğlu’yla yazar Feyza Hepçilingirler’in yazıları da 1990’lı yıllarda dublajdaki çeviri hatalarıyla ilgili önemli örnekler içermektedir. Tokmakçioğlu 1992 yılında Milliyet gazetesindeki köşesinde; “*coacasion*” kelimesinin bir filmde beyaz ırk anlamında kullanılmasına rağmen dublajında “*Kafkasyalı*” olarak çevrildiğini söylemekte, bu yanlışın şu tür bir diyaloga neden olduğunu aktarmaktadır: “*Cinayetten sonra kaçan iki Zenci, bir Kafkasyalı aranmaktadır!*” Hâlbuki filmde kastedilen iki siyahi, bir beyazın arandığıdır. Çevirmen hem Kafkasyalı hem beyaz anlamına gelen *coacasion* kelimesini yanlış çevirmiştir. Tokmakçioğlu benzer bir yanlışın başka filmde “*Georgian*” kelimesiyle yapıldığını anlatmaktadır. Çevirmen hem Gürcü hem de Georgialı (Amerika’da bir eyalet) anlamına gelen bu kelimeyi filmin anlamına dikkat etmeden Georgialı diye çevirmiş, filmdeki diyalog şuna dönüşmüştür: “*Seni tanıştırayım: Moskova’dan İvan, bu Kazak İlya, bu da Georgialı Svarnadze!*” Erdoğan Tokmakçioğlu’na göre diyalogda kastedilen Svarnadze’nin Georgialı değil, Gürcü olduğudur. Tokmakçioğlu’nun yabancı dizi ve film dublajlarında bulduğu diğer yanlışlar şunlardır:

³⁰⁰ Aydoğan Temel’le 13 Nisan 2016’da yapılan görüşme.

³⁰¹ Viskinin buzla servis edilmesi.

³⁰² Sungun Babacan’la 6 Nisan 2016’da yapılan görüşme.

“Ciddi olamazsın!”, “İzninizle!”, “İşte buna içilir!”, “Saat 10 gibi gel”, “Aman Tanrım!”, “Hey sen! Baksana!”, “Şok oldum!”, “Üzgünüm!”, “Merhaba bebek, nereye takılıyorsun?”, “Seninle gurur duyuyorum!”, ““Bir içki içmeye ne dersin!”, “Bu gece benimle çıkar mısın?”, “Selam!”³⁰³

Feyza Hepçilingirler ise *Türkçe “off” ve Dedim: “Ah!”* kitaplarında, bu konuya detaylıca değinmiştir. Hepçilingirler, 90’lı yıllarda yayınlanan yabancı dizi ve filmlerin dublajlarında gördüğü yanlışlıkları şu şekilde listelemiştir: geçişli eylemlerde nesne eksikliği, anlamı karşılamayan kelime kullanımı, eksik özneli cümle, onaylama ya da onaylamama bildiren cümlelerin yanlış kullanımı, Türkçe’de olmayan sözcük ve cümle kullanımı, yanlış kelime kullanımı, uzatılmış ve anlamı yitirmiş cümleler, gereksiz yardımcı eylem kullanımı. *“Nasıl hissediyorsun?”* sorusu ve bu soruya verilen *“İyi hissediyorum”* cevabı her ne kadar artık dilimize yerleşmeye başlasa da yanlış kullanımlara bir örnektir. Geçişli eylem olan hissetmek, nesne olmadan kullanılamaz. Hissetmek fiiliyle kurulan *“Sana karşı hisleri olduğunu mu söyledi”* soru cümlesi de kastedilen “hoşlanma, ilgi duyma” anlamını karşılamamaktadır. Hepçilingirler; herkesin herkese karşı çeşitli hisleri olduğu için bu cümlede his kelimesinin sadece hoşlanma anlamını değil birden fazla duyguyu içerdiğini söylemektedir. *“Seni bugün görmeyi hiç tahmin etmediğimi bilmelisin”* cümlesi ise tahmin etmemek fiilinin yanlış kullanımına bir örnektir. Cümlede söylenmeye çalışılan *“Seni bugün göreceğimi ummuyordum”*dur. Belirli bir öznesi olmadığı için tek başına çok anlamsız duran *“Kahretsin”* cümlesi dublaj Türkçesi denildiğinde ilk akla gelenlerdendir. İngilizce’de onaylama ve onaylamama bildiren cümlelerin söylenişi, Türkçe’den farklıdır. O yüzden *“Sonsuza kadar böyle sürmeyecek”* cümlesi *“Evet, sürecek.”* değil, *“Hayır, sürecek”* şeklinde cevaplanmalıdır. İngilizcedeki “No” kelimesinden türetilen “yo”, “sir” kelimesinden türetilen “bayım”, “you know” cümlesinden türetilen “bilirsin”, Türkçe’de kullanılan kelime ve cümleler değildir. Şey kelimesi eşya kelimesinin tekili olup Türkçe’de (hakaret, aşağılama, küçümseme maksadı dışında) insanla ilgili olarak kullanılamaz. Yani *Sen benim hayatımdaki en önemli şeysin”* dublaj dilinde kullanılan yanlış bir cümledir. İngilizcede “why don’t...” kalıbıyla kullanılan istek cümlelerinin hiçbir

³⁰³ Erdoğan TOKMAKÇIOĞLU, *“Tv ya da Dublaj Türkçesi”*, Milliyet Gazetesi, 11 Ekim 1992

değişiklik yapılmadan çevrilmesi, Türkçe'ye hiç gereği olmadığı halde yeni bir cümle kalıbı kazandırmıştır. “*Neden dışarı çıkıp biraz hava almıyoruz?*” her ne kadar Türkçe'de bir soru cümlesi olarak bilinse de yabancı dizi ve film dublajlarında “Hadi biraz dışarı çıkıp hava alalım” anlamında kullanılmaktadır. “*Yalnız olmak için çok tatlısın*” da İngilizceden dümdüz çevrilmiş cümlelerden biridir. İçerdiği anlam: “yalnız olamayacak kadar tatlısın”dır. Türkçe'de hata yapan birinin af dilemek için kullandığı “Özür dilerim” cümlesinin yerine dublajda, İngilizcedeki “*Sorry*” ya da “*I'm sorry*” cümlelerinden türetilen “üzgünüm” cümlesi kullanılmaktadır. Ama üzgün olmak bir hissi ifade ettiği gibi özürle herhangi bir ilgisi yoktur.³⁰⁴ Gereksiz bir şekilde uzatılan cümleler, bu dönemde yayınlanan pembe dizilerin dublajlarının en bilindik özelliklerindedir. Dizide: “*Yarın akşam onunla yemeğe çıkacağım*” şeklinde açık bir ifadeyle kurulmuş bir cümleye: “*Yoksa sen şimdi bana yarın akşam onunla yemeğe çıkacağını mi söylemeye çalışıyorsun?*” şeklinde cevap verilebilmektedir. Oysa gayet açık bir ifade içeren ilk cümlede, kişi söylemeye çalışmamış, söylemiştir. Aslında Türkçe'de olmayan “*Kendine iyi bak!*”, “*Görüşürüz!*”, “*Saat kaç gibi orada olursun?*”, “*Aman tanrım!*” gibi cümleler, bir metni İngilizceden kelime kelime çevirmenin en kötü örnekleridir. “olmak, yapmak” gibi yardımcı eylemler dublaj vasıtasıyla dile zorla sokulmuştur. “Yapıyor olmak”, “anlamış olmak”, “giriş yapmak” gibi cümleler Türkçe'de karşılığı olmadığı gibi kötü bir anlatıma da neden olmaktadır. “*Beni dinlemiş olsaydın bu durumu daha iyi anlamış olurdun*” cümlesinin Türkçesi “beni dinleseydin bu sorunu daha iyi anlardın” cümlesidir.³⁰⁵

Erek³⁰⁶ dili ve kültürü nerdeyse tamamen göz ardı eden bu çevirilerin, kaynak kültüre uygun bir iş ortaya çıkardıkları da söylenemez. Çeviriler, hatalardan ötürü o kadar kötü bir durumdadır ki kaynak dildeki metnin olduğu gibi aktarıldığı çeviri

³⁰⁴ Feyza HEPCİLİNGİRLER, Türkçe “Off”, 141- 142-143-144-145-148-149

³⁰⁵ Feyza HEPCİLİNGİRLER, Dedim: “Ah!”, 83-88

³⁰⁶ Erek: Gerçekleştirmek için tasarlanan ve erişmek istenilen şey, amaç, gaye, maksat, hedef
Kaynak:
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59a5434b05beb6.66990287 Erişim: 23.8.2017

türlerine de benzememektedir. Bu çevirilerde dilde karşılığı olmayan kelimelerin kullanılmasıyla seyirci filmin gerçekliğinden uzaklaşmıştır.

Dublajın ilk döneminde ise İpek Film Stüdyosu'nda Nazım Hikmet, Ferdi Tayfur, İ. Galip Arcan gibi Türkiye'nin önemli entelektüelleri tarafından yapılmaya başlanan film çevirilerinin çok fazla yerel unsur taşıdığı görülmektedir. Espri, deyim gibi kültüre ait öğelerin Türkçe'deki ve Türk kültüründeki karşılıkları bulunup kullanılmış, böylece seyircinin filme ilgi duyması sağlanmıştır. Örneğin 16 Nisan 1942'de gösterime giren *Lorel Hardi Mektep'te* filminin bir sahnesinde Lorel ve Hardi'ye okul arkadaşları tarafından bir şaka yapılmış, ikili kendi odaları diye rektörün odasına yerleştirilmiştir. Lorel, duvarda asılı duran rektörün resmini göstererek Hardi'ye sorar:

Lorel: *Hey Oli!*

Hardi: *Nedir?*

Lorel: *Şu duvarda resmi olan ihtiyar akbaba kimdir acaba?*

Hardi: *Herhalde bizden evvel bu odayı işgal eden bebeğin biri olicek!*

Lorel: *Çok enayi bi surat.*

Hardi: *Hayvanat bahçesinden başka bi yerde böyle bi surat gördün mü hiç?*

Lorel: *Gördüm.*

Hardi: *Nerde?*

Lorel: *Mezbahada!*

İkiliyi aynı zamanda seslendiren Ferdi Tayfur'un yaptığı bu çeviri, hem sahnedeki olayı, konuşulanları, esprileri eksiksiz bir şekilde aktarmakta hem de Türkçe karşılıklarıyla onları daha anlaşılır kılmaktadır. Necdet Mahfi Ayrıl'ın dublajını yaptığı *Toto Cezayir Batakhanesinde* filminde de espri ve atasözleriyle ilgili benzer bir örnek verilebilir. Filmde Toto, polisler tarafından yakalanmıştır. Kelepçelenirken şu konuşmaları duyarız:

–Ee gülme komşuna gelir başına demişler.

–Öyle mi? Ama senin için gülme zamanı geçti artık. Hadi yürü bakalım!

Toto, yanındaki kadına:

–Beş dakika sonra buradayım.

–Eski çamlar bardak oldu! Hadi yürü bakalım!

Dublaj sanatçısı Mazlum Kiper, kelime kelime düz çevirinin dublajda doğru sonuçlar vermediğini söylemektedir. Kiper’e göre kelime kelime çeviri çeviri ister yabancı bir dilden Türkçe’ye, isterse Türkçe’den yabancı dile yapılsın, anlamda önemli derecede kayba neden olmaktadır:

“Çeviriler Türkçeye adapte edilmeden motamot İngilizce sözcüklerin çevirisi şeklinde yapılıyor. Yani o da doğru. Çünkü kelimelerin karşılığı o. Ama biz Türkçe’de onu o şekilde kullanmıyoruz. Mesela bizim esprimizdi 30 senedir yaptığımız: ‘Morning morning where are you going?’ Yani ‘Sabah sabah nereye gidiyorsun?’ Bunu yaparsan; İngiliz hiçbir şey anlamaz bundan. Böyle bir şey yok çünkü İngilizcede. Tamam, ‘morning’ var, ‘where are you going’ de var. Ama böyle bir tabir yok. Bunun gibi. Bunu tersine çevir; İngilizcede var olan bir sürü şey var, onları motamot Türkçeye çevirdiğin zaman bir şey anlamıyor kimse. Çünkü Türkçe’de onun belli bir söylenişi var.”³⁰⁷

Aydoğan Temel ise 90’lı yıllardan sonra yapılan dublaj çevirisini doğru aktarım konusunda eleştirirken deyim, atasözü, espri gibi öğelerin erek dildeki karşılıklarını kullanmanın ne kadar önemli olduğuna değinmektedir:

“Bir çeviriyi, çevrildiği dile tekrar çevirdiğinizde bambaşka bir şey ortaya çıkabilir. Şunu unutmayalım; yaptığımız şey Türkçeleştirmek. Türkçeleştirmenin bir anlamı da şu; Türk halkına bir şey sunarken onun anlayacağı dilden bunu söylemek. Yani adam: ‘Kedi köpek gibi yağmur yağıyordu’ diyor, biz de bunu ‘Bardaktan boşalırcasına’ diye çeviriyoruz. Çünkü onlar deyimsele sözcükler. Bardaktan boşalırcasınayı tekrar İngilizceye çevirdiğinde bu sefer glass vesaire başka sözcükler girecek. Bu sefer İngiliz: ‘Ne diyor bu?’ diyebilir sana. Ya da İngilizce konuşan herhangi bir ülkenin insanı: ‘Ne demek istiyor bu?’ diyebilir. Çünkü öyle deyimler var. Ama biz şöyle çevirmenler de gördük, mesela ‘Mayday’ diye bir şey vardır. Uluslararası yardım çağrısıdır telsiz konuşmalarında. Bunu Mayıs günü diye çeviren adam biliyorum ben. Benim önüme metnin ‘Mayıs günü! Mayıs günü!’ diye geldiğini biliyorum. Yani bir de öyle çevirmen de var. ‘Sen mavi ay çıktığı zaman geliyorsun’ diyor. ‘Once in a blue moon’ İngilizcede bir deyim bu. Bizdeki karşılığı; ‘kırk yılda bir geliyorsun’ Bizdeki karşılığını İngilizceye çevirsen bambaşka bir şey çıkacak. Ama çeviri de böyle bir şey. Hitap ettiği halkın anlaması lazım. Yaptığımız için Türkçe olduğunu

³⁰⁷ Mazlum Kiper’le 5 Şubat 2016’da yapılan görüşme.

unutmamamız lazım. Aksi takdirde espriyi geçiremeyiz. Karl Lagerfeld diye bir adam var mesela. Çok büyük gözlükler takıyor devamlı. Yüzü kadar gözlükleri var. Böyle bir esprisi var, enteresan bir adam. Bir filmde onunla ilgili bir espri geçse: ‘Karl gibi gözlük takmışsın’ dense, Türk halkı nereden anlayacak onu? Yani o oranın magazini. O zaman burada öyle gözlük takan birini bulmak gerekiyor ki o espriyi halka geçirebilelim. O yüzden bu anlamda çeviri çok önemli. Çevirmenlerin hakikaten iyi takip etmesi gerekiyor yaşadığı ülkeyi. Bir de bu deyimler çok çok önemli. Yani biz: ‘Aç ayı oynamaz’ deriz ama, sen onu Almancaya o şekilde çevirirsen Alman güler sana.”³⁰⁸

Temel, Sezai Aydın’ın Ayı Yogi ve Taş Devri isimli çizgi filmlerde dublajın ilk yıllarında yapılan çevirilerdekine benzer yerlileştirmeleri yaptığını belirtmektedir. Aydın, Ayı Yogi, elindeki iğne iplikle kıyafetini dikerken ona “Makaram sarı bağlar” türküsünü, Fred Çakmaktaş’a ise düş alırken: “Beni köyümün yağmurlarında yıkasınlar” şarkısını söyletmiştir. Sezai Aydın, bu gibi örneklerin filmi seyirci için daha sıcak bir hale getirdiğini anlatmaktadır:

“Taş Devri’nde o şarkıyı söyleme nedenim daha sıcak olması ve yakışması. Benim bu çizgi filmlerde yaptığımı zamanında Ferdi Tayfur yapmış mesela. Tabi seyirci yabancı filmde kendinden bir şey duyduğu zaman daha çok hoşuna gidiyor. Hani atasözü gibi bilindik sözler vardır ya. Mesela bir Amerikan filminde: ‘Sen benden çok mu iyisin?’ diyalogunun yerine: ‘Tencere dibin kara, seninki benden kara!’ demek. Bunu seyirci duyduğu zaman daha sıcak oluyor o film. Onun için de ben hepsinde değil ama taşıyabilecek filmlerde yapmayı severim.”³⁰⁹

Çizgi filmlerdeki uyarlamalardan birini de Sungun Babacan yapmıştır. Duffy Duck’ı konuşurken onun kelimeleri söyleyiş biçiminden hareketle yeni bir karakter yaratan Babacan, bu sayede çocukların çok sevdiği bir çizgi film kahramanı ortaya çıkarmıştır:

“Ben Duffy Duck adındaki kara ördeği konuşuyordum. Duffy Duck konuşurken: ‘kihhs’ diye bir ses çıkarıyordu. Yani ‘Nakişşınız?’ diyor mesela. Ama filmde s’leri konuşurken tükürük saçarak konuşur. Yani çok belirgin orada s olduğu. E onu Türkçe’de oturtmak mümkün değil. Yani koca filmde her s’ sine s nasıl denk getireceksin? Başka bir yorum katarak bunu

³⁰⁸ Aydoğan Temel’le 13 Nisan 2016’da yapılan görüşme.

³⁰⁹ Sezai Aydın’la 25 Mart 2016 tarihinde yapılan görüşme.

diğer karakterlerden ayırayım dedim. Onu Kasımpaşa bitirimi gibi aldım. Çocuklar da çok beğeniyor, çok eğleniyor. Onlardan iyi tepkiler almaya başlayınca ben iyice abartmaya başladım. İyice bir kabadayı oldu çıktı başımıza. Yurtdışından da zaman zaman filmleri denetliyorlar. Walt Disney'den yorum geliyor. Bir yorum gelmiş, yazıyor mesela: 'Domuzcuk: Piggy, biraz daha kekeler ve biraz daha kesik kesik konuşursa daha iyi olacak', 'işte bilmem ne biraz daha pes konuşursa daha iyi olacak', 'Varyemez: Naci Taşdöğen, mükemmel konuşuyor, çok iyi, bozmasın', 'Duffy Duck: Sungun Babacan, bu adama dikkat edin!' Suyunu çıkardığımızı fark etmişler 'bu adama dikkat edin' yazmışlar."³¹⁰

Sezai Aydın'ın ve Sungun Babacan'ın çizgi filmlerde kullanabildiği bu yerlileştirme, hem filmlere sıcaklık katmış hem de çevirideki Türkçeleştirme biçimi filmde geçen esprinin daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Bu çizgi filmlerin orijinalinde kullanılan şarkı ve espriler değiştirilmeden çevrildiklerinde seyircide aynı etkiyi oluşturmaları mümkün değildir. Aydoğan Temel, özetle burada yapılan işin seyirciye “espriyi satmak” olduğunu söylemekte, doğru Türkçeleştirmenin bu olduğunu ifade etmektedir:

“Mesela; 'Hey, man! Dostum! Adamum!' gibi kötü dublaj Türkçesiyle dilimize geçirilmeye çalışılan sözler aslında bizde yoksa, onlarda da 'Of yavrum benim!' yok. Onu oraya yerleştirip Türkçeleştirmek gerek, çünkü dublaj biraz da yaptığımız işi Türkçeleştirmek, Türk seyircisine o espriyi satabilmek. Çünkü o bir komediye, onun seyirciyi güldürme gibi bir hedefi var. O zaman onları güldürmek için de doğru kelimeleri seçmek zorundayız. Doğru espriyi, doğru mizahi yakalamak zorundayız.”³¹¹

Yabancı film çevirisindeki sorunlardan biri de küfür ve argoların aktarımıyla ilgilidir. İlk olarak TRT'de başlayan denetim, içlerinde küfür de olan bazı kelimeleri sakıncalı bulduğu için çeviride bunlara alternatif yeni kelimeler üretilmiştir. 1990'ların başında özel kanalların denetimden uzak olduğu dönemde dublaj bu açıdan nispeten daha özgür bir ortamda yapılmıştır. Aydoğan Temel, bu yıllarda orijinaline uygun çok fazla dublaj yaptıklarını söylemektedir. Ancak Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun (RTÜK) televizyon yayımlarını denetlemesiyle birlikte küfür ve argo içeren kelimeler çeviride yok edilmeye başlanmıştır. Denetimle birlikte

³¹⁰ Sungun Babacan'la 6 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³¹¹ Aydoğan Temel'le 13 Nisan 2016'da yapılan görüşme.

yabancı dildeki küfür içeren kelimelerin karşılığı “canın cehenneme”, “lanet olsun”, “lanet olası” gibi kalıplarla verilmiştir. Günlük dilde karşılığı olmayan bu kelimeler, filmde kullanılan argo ya da küfrün yerini tam olarak tutmadığı gibi seyirciyi de filme yabancılaştırmaktadır.

RTÜK dışında bir de muhafazakâr kanallar dublajda sansür uygulamaktadır. Sayısı artan özel televizyon kanallarının izleyicilerine uygun yayın politikaları geliştirmesiyle ortaya çıkan muhafazakâr kanallar, yabancı film ve dizi dublajlarında bazı değişiklikler istemektedir. Genelde içki, sigara gibi “kötü örnek oluşturabilecek” maddelere ve “Türk aile yapısına uygun olmayan” durumlara yapılan bu sansür dizi ve filmleri komik duruma düşürmektedir. Aydoğan Temel, bu kanallarda uygulanan sansür hakkında şunu söylemektedir:

“Eskiden, özel kanallar ilk açıldığında ilk muhafazakâr kanal TGRT’ydi. Bütün kanallarda dil çok daha özgür kullanılırken TGRT’nin dublaj metinleri bizzat TGRT’de bir sansür kurulundan geçerek gelirdi bize. Bir Özbek dizisi konuşuyoruz. Özbek dizisinin anlattığı da bir din büyüğünün hikâyesi. Aslında tam onların görüşüne hizmet eden bir şey. Fakat bir şeyler o kadar düşüncesizce yapılmış ki, denetleyen mesela şarap sözcüğünü görmüş, üzerine çizip süt yazmış. Ama ondan sonra cümleyi okumamış. Oyuncu diyor ki: ‘Ben 30 yaşına kadar süt içmedim!’ E ne zaman içtin? Ya da mesela Yurttaş Kane diye bir film var. Artık kült olmuş bir filmdir. Alma sen o filmi. Çünkü filmin bir yerinde Orson Welles başarı kazanınca, elinde kocaman bir şampanya şişesini sallayıp: ‘Hadi bunun şerefine şampanya içelim!’ diyor. Şampanyanın üzerini çizmiş gazoz yazmış. ‘Hadi bunun şerefine gazoz içelim!’ Sen alma o zaman, bu filmi yayınlama. Çünkü biz o şampanya şişesini görürken onun gazoz olduğuna bizi inandırmaya çalışmak çok komik bir duruma düşürüyor. Bakın bir western filmi var. Bu filmin dublajı yapıldı, bizzat da şahitlerindim. Üç adam bardan içeri giriyorlar. Birinci diyor ki: ‘Bana bir viski ver!’, ikinci diyor ki: ‘Bana da bir viski ver!’ Barmen üçüncü adama diyor ki: ‘Sana da bir viski vereyim mi?’ Üçüncü adam: ‘Bana da bir viski ver’ diyor. Orijinal diyalog bu. Viski ‘bir şey’ olarak değiştirilmiş. Şimdi şöyle bir diyalog oluyor; birinci adam: ‘Barmen bana bir şey ver!’, ikinci adam: ‘Barmen bana da bir şey ver!’ Barmen üçüncü adama diyor ki: ‘Sana da bir şey vereyim mi?’ O da diyor ki: ‘Bana da bir şey ver!’ Aynen böyle dublajı yapıldı bunun. Viski dememek için: ‘Sana da bir şey vereyim mi?’ diye bir cümle kullanıldı. O da kaba bir laf! O ‘bir şey’ her şey olabilir. Hayır bir de bardayız. Barmenin arkasında viski şişeleri var, önünde bardak

var. Az sonra adam bardaklara zaten viski koyuyor. Alma o zaman bu filmi sen! Yayınlama o zaman sen bu filmi."³¹²

Muhafazakâr kanalların sansürlediği kelimelerden bazıları da dini kelimelerdir. Kanallarda küfür ve argo içeren kelimeler belirli şablonlarla karşılık bulurken, Allah gibi dini kelimeler ise Tanrı diye çevrilmektedir. Bu şekilde dublajda yapay bir dünya oluşturan kanallar, seyircinin içerikle kurduğu bağı ciddi bir şekilde etkilemektedir. Dublaj sanatçısı İskender Bağcılar'ın bu konuyla ilgili düşünceleri şunlardır:

"Mesela adam küfür ediyor, biz o küfürü 'Lanet olsun' yapıyoruz. 'Allah kahretsin' diyemiyorsun. Çünkü onlar tanrı diyor, biz Allah diyoruz. 'Tanrı kahretsin' demez Türkler, 'Allah kahretsin' deriz. 'Lanet olsun' da deriz ama 'kahretsin' i kullanmıyoruz. 'Lanet olsun' diye çevirebiliyoruz, 'Kahrolsun' da demiyoruz, 'Lanet olasıca' diyoruz. Ama o orijinal olduğu için. Türk filmlerinde: 'Hay Allah kahretsin' le 'Lanet olsun' birbirine yakın şeyler zaten. Onları söyleyebiliyorsun. 'Canınız cehenneme' yi 'Cehennemine dibine gidin' diye değiştirebilirsin. Onların o küfürlerini 'Canın cehenneme' diye çeviriyoruz. Adam küfür ediyor, 'Fuck you' diyor. Bunu söyleyemezsiniz ki. Ama bazı yerli filmlerde küfür içeren kelimeler geçiyor. Öyle bir film, onu içeren bir film çekilmiş. O yüzden atılmıyor. Kimse de bir şey diyemiyor. Seyircinin öyle hoşuna gidiyor."³¹³

İskender Bağcılar'ın değindiği gibi yabancı film dublajında tercih edilmeyen küfür ve argo içeren kelimeler, yerli dizi ve filmlerde kullanılmaktadır. Zaten kendi dilinde bu tip kelimeleri kullanan seyirci, ona bir başkası tarafından aktarıldığını bildiği yabancı film ve dizilerde benzer kelimeleri duyduğunda farklı tepkiler gösterebilmektedir. Aslında bu durum Türkiye'nin toplumsal yapısıyla da ilgilidir. Örneğin pek çok ülkede günlük hayatta, film ve dizilerde açıkça kullanılan argo deyim ve küfürler, Türkiye'de ancak belirli ortamlarda, tartışma ve kavgalarda kullanılmaktadır. Günlük hayattaki pratiği zaten sınırlı olan bu kelimelerin yabancı bir içerikte kullanılması kuşkusuz seyircinin filme tepki duymasına neden olacaktır. Bu yüzden belirli bir çevrede belirli karakterlerle geçen filmler dışında Türk sinemasında küfür çok fazla görülmez. Eski Türk filmlerinde sansürün de etkisiyle

³¹² Aydoğan Temel'le 13 Nisan 2016'da yapılan görüşme.

³¹³ İskender Bağcılar'la 11 Şubat 2016'da yapılan görüşme.

küfür kullanmamak için argo kelimelere başvurulmaktadır. Önceki dönemlerde yapılan yabancı film dublajı çalışmalarında da küfürlü kelimeler yerine tıpkı eski Türk filmlerinde olduğu gibi argo kelimeler kullanılmaktadır. Bu durum seyircinin filmi daha iyi anlamasını sağlamaktadır. Ancak yine de yabancı filmde geçen küfürlü kelimelerin tam karşılığının seyirciye iletilmediği söylenemez. Yabancı dildeki küfür, seyirciye Türkçe olarak tamamen iletilse bunu seyircinin kabul etmesi de yukarıda sayılan sebeplerden ötürü pek mümkün gözükmemektedir. Dublaj sanatçısı Uğur Taşdemir, küfrün tam olarak aktarılmasını denediklerini söylemektedir:

“Bunu birebir çevirdiğimiz takdirde, belli bir adet, gelenek göreneğimiz var. Belli bir ahlak anlayışımız var. Haliyle bizim toplum için çok da uygun değil. Çoluk çocuk seyrediyor. Hep birlikte seyrediliyor. Haliyle böyle bir koruma altına alınmış. Onu denedik biz. ‘Acaba’ dedik, ‘küfürlü yapsak nasıl olur?’ Biz bile rahatsız olduk. Yani hakikaten Türkçe’nin o tınısı yakışmıyor. Ya da alışkın değiliz. Alışık olmadığımız için yadırgamış olabiliriz.”³¹⁴

Küfürlü kelimelerin, seyircinin yadırgayacağı düşüncesiyle yabancı film ve dizilerde gerçek anlamlarıyla kullanılmaması belki anlaşılabilir bir durumdur. Ancak çeviri sırasında orijinal metne yapılan her müdahale filmde anlam değişikliklerine neden olmaktadır. *Trainspotting* (1996) filminin Türkçe dublajı buna örnek gösterilebilir. İskoçya’nın başkenti Edinburgh’daki uyuşturucu bağımlısı bir arkadaş grubunun hayatı hakkında çekilen filmde geçen küfür ve uygunsuz kelimeler, çeviri sırasında değişikliğe uğramıştır. Hasta çocuk, Renton, Begbie, Spud isimli bu dörtlü, uyuşturucu satışıyla kazandıkları yüklü miktardaki paradan paylarına düşenle ne yapacaklarını konuşmaktadır. Filmde hasta çocuk, Spud’a kafasında bir plan olup olmadığını sorar. Bu sahnenin altyazı ve dublaj çevirilerindeki farklar aşağıda belirtilmiştir:

³¹⁴ Uğur Taşdemir’le 11 Ocak 2016’da yapılan görüşme.

	ALTYAZI	DUBLAJ
Spud:	Bilmiyorum, dostum. Anneme bir şeyler alacağım. Ve biraz kaliteli amfetamin. Bikarbonat değil. Bir kız bulup onu dışarı çıkaracak ve ona iyi davranacağım.	Hayır, Mark. Son model bir şey almayı düşünüyorum. Çok, çok hızlı bir şey. Mesela yeni bir motor. Gail'i de alıp arkasına attım mı tamam işte!
Begbie:	Ve onu düdükleyecek misin?	O salağı alıp ne yapacaksın?
Spud:	Hayır, dostum. Gerçek aşk, gerçek aşk! Ama bu akşam Yahudi bir prensesle ateşli bir seks de hiç fena olmaz.	Hayır, gerçek aşk, gerçek aşk! Onunla sevişmek çok keyifli. O tam bir Yahudi prensesi çocuklar, inanın!
Begbie:	Seni çatlak!	Saçmalama!
Spud:	Veya Katolik!	Ben Katoliğim ama olsun.
Begbie:	Boşuna uğraşma. İçkileri tazeleyin.	Yahudilerle uğraşılmaz, kendine adam gibi birini bul! Ben içki alacağım!

Tablo 9. 1 Trainspotting Filminin Altyazı ve Dublaj Çevirilerindeki Farklar

Filmin dublajı 1990'lı yıllarda, altyazısı ise 2010'lı yıllarda dvd kopyası için yapılmıştır. Altyazı, herhangi bir kültürel doku katılmadan düz bir çeviriyle oluşturulmuş, bütün diyaloglar kelime kelime Türkçe'ye dönüştürülmüştür. Her ne kadar film hakkında doğru bilgi verse de bu çeviri erek kültüre eksiksiz bir şekilde iletmeyi amaçlamayan düz bir çeviridir. Dublaj çevirisinde ise, diyalogların kelime kelime çevrilmek yerine amaca göre dönüştürüldüğü görülmektedir. 1990'lı yıllarda dublajda yapılan diğer düz çevirilerin aksine, bu filmde orijinal metne dokunulmuş, diyaloglar, hikâye hatta karakterler değiştirilerek yeni bir anlama ulaşılmıştır. Bu durum da daha önce bahsedildiği gibi çevirinin Türkiye'deki dublaj çalışmalarında ancak çok özel durumlarda değişiklik gösterdiğine örnektir. Dönem içerisinde yapılan diğer dublaj çalışmalarındaki kelime kelime çeviri, filmin gerçek anlamını seyirciye aktarmayı amaçlamadığı gibi, bu çevirinin nedeni de filmin

yerleştirilmesi değil sakıncalı içeriğin sansürüdür. Filmin genelindeki diğer diyaloglarda kelime kelime çevirinin getirdiği hatalar göze çarparken, içerik değişikliği sadece küfür gibi uygunsuz kelimeler ve anlamlar içeren sahnelerde yapılmıştır. Dublaj çevirisinde diyaloglar dönüştürülürken yapılan hatalar ise filmin anlamında önemli derecede değişikliklere neden olmuştur. Örneğin Spud’ın iyi uyuşturucu almak ve bir kız bulmakla ilgili planı son model bir motor alıp arkasına Gail isimli karakteri atmaya dönüşmüştür. Bir sonraki replikte Yahudi bir kızla birlikte olmak isteyebileceğini söylemesine rağmen, Türkçe dublajlı versiyonunda Gail’in Yahudi prensesi olduğunu iddia etmektedir. Hâlbuki film İskoçya’da geçmektedir ve Gail karakterinin Yahudi olduğuna film boyunca hiç değinilmemiştir. Aksine Spud’ın Gail’in evine gittiği sahnede Gail’in ailesi sıradan bir İskoç ailesi olarak gösterilmektedir. Spud, ikinci repliğinde Katolik biriyle de sevişebileceğini söylemektedir. Ancak Türkçe dublajlı versiyonundaki çeviri: “Ben katoliğim ama olsun”dur. Küfürlü ve uygunsuz kelimelerin yetersiz bir çeviriyle değiştirildiği bu Türkçeleştirme işlemi orijinalinden çok farklı bir sahne ortaya çıkarmıştır.

Argo ve küfür yerine kullanılan dilde olmayan kelimeler ve çeviri sırasında yapılan hataların ortaya çıkardığı “dublaj Türkçesi” hem dili hem de kültürü etkilemektedir. Yabancı film dublajları aracılığıyla televizyondan gündelik hayata giren pek çok kelime ne yazık ki artık dilimizin bir parçası olmuştur. Dile yerleşen bu sözcüklerden etkilenmeye özellikle çocuk ve gençler çok yatkındır. Dublajı görünmez bir silah olarak nitelendiren Sungun Babacan, bir dönem bir çeviri hatasının çocuklarının diline nasıl yerleştiğini anlatmaktadır:

“Dublaj çok görünmez ve çok tehlikeli bir silahtır. Seslendirmeyi ben; Türkiye’de 100 çocuktan 60’ının hayatının 100 kelimeyle geçtiği ve onun doğru Türkçe duyma şansının bir tek ben olduğumu hiç unutmadan, o sorumlulukla yaparım. Dolayısıyla kötü dublajın insanları kötü etkileyeceğinden adım gibi eminim. Bir çizgi film vardı. Orada bir çekirge vardı. Çekirgeyi rahmetli Zekai Müftüoğlu konuşurdu. Tekste ‘über’ diye bir laf var. Zekai Ağabey sürekli ‘ü – ber!’ diyor. Bir süre sonra onu çekirgenin zıplamasına denk getirmeye başladı: ‘Ü – ber! Ü – ber! Ü – ber!’ Sokakta bütün çocuklar: ‘Ü – ber! Ü – ber! Ü – ber!’ diye oynamaya başladılar. Über’in ne olduğunu da kimse bilmiyor. Tekste sanatçılara yardımcı olması için parantezler vardır; ‘Ağlar’ der mesela. Sen bilirsin o parantezden adam

ağlayacak diye. Yani seslendirme sanatçısına yardımcı olacak parantezler açılır böyle. ‘GD’ der mesela, o ‘görüntü dışı’ demektir. Yani konuşan adam görüntüde yok anlamında. ‘G’ der; görüntü demektir. ‘F’ der, filtre demektir. Sesin mekanik gelmesi gibi. ‘Über’ de Almanca üst demekmiş. Yani bir seslendirme sanatçısı konuşurken diğeri onun sözünü kesip konuşmaya başlarsa o üst demek. Almanca ‘üst’ü çevirmen bilmeden ‘über’ diye yazmış, bütün çocuklar sokakta ‘Über’ diye oynamaya başladı. Yani bu kadar tehlikeli bir silahtır. O yüzden kötü dublaj etkiler.”³¹⁵

Dublaj Türkçesi, 1990’lı yıllarda yaygınlaşan özel televizyon yayınlarıyla birlikte sadece bu kanallarda yayınlanan dizi ve filmleri izleyenlerin anlayabildiği bir alt kültür diline dönüşmüştür. Çocukların ve gençlerin günlük hayatta kullandıkları dile de yavaş yavaş girmeye başlayan bu Türkçe, bir süre sonra yeni yetişen kuşağı tamamen etki altına almıştır. Öyle ki 1980-1999 yılları arasında doğan kuşağı tanımlamak için kullanılan “y nesli”, duygularını ifade ederken bile bu yapay dili kullanmaktadır. Sezai Aydın, televizyonda izlediği bir görüntünün ardından bu dilin gençleri ne kadar vahim bir şekilde etkilediğini gördüğünü ifade etmektedir:

“Dublaj Türkçesi dediğimiz bir şey oluştu. Ben televizyonda bir haberi seyrederken çok üzülmiştim. Ben de konuşarak buna aracı olmuş oldum tabi. Bir şehit cenazesi, polis cenazesi. Cenaze arabasında şehit gidiyor. Oğlu, 14 – 15 yaşlarında bir çocuk, ağlıyor ve söylediği şey şuydu: ‘Onu bana geri verebilir misiniz?’ Bu Dublaj Türkçesidir. İnsanın duygusunu böyle bir cümleyle açıklaması o an için mümkün değildir mesela. İşte Dublaj Türkçe’siyle konuşuyor çocuk. O zaman mesela üzülüm.”³¹⁶

1990’lı yıllardan itibaren bu dille yetişen çocuklar, daha sonra dublaj çevirmenliği işine girdiklerinde, yaşadıkları dünyada konuştukları Türkçe’yi doğru kabul ederek çevirilerde kullanmaya başlamışlardır. Uzun bir süredir dublaj yönetmenliği yapan Tülay Bekret, çevirinin yeni jenerasyonla birlikte sürekli değiştiğini söylemekte, yönetmen olarak kendilerinin kötü çevrilmiş kelime ve cümlelere müdahale ettiklerini belirtmektedir:

“ Ben bu işi yaklaşık yirmi yıldır yapıyorum. Bu dönem içinde çevirmenler kuşak kuşak çok değişti. Bunun da nedeni içinde yaşadığımız koşullar,

³¹⁵ Sungun Babacan’la 6 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³¹⁶ Sezai Aydın’la 25 Mart 2016 tarihinde yapılan görüşme.

eğitimler, yabancı dilin giderek Türkçe'ye daha fazla girmesi, bir takım yeni geliştirilen deyimler... Çevirmenlerin yaş ortalaması düştü sanırım, daha genç bir nesil şu an çeviri yapıyor. Onların dille ilişkisi eskilere göre çok farklı. Daha farklı bir Türkçe kullanıyorlar. Burada zaman zaman bazı sıkıntılar yaşayabiliyoruz. Çünkü biz herhangi bir şeye dublaj yaptığımız zaman, televizyondan milyonlarca insan bunu izleyebiliyor. Ve bizim kullanım, söyleyiş biçimimiz, vurgumuz, tonumuz her şey kulağında öyle kalıyor, yerleşiyor. Yanlış bir şey söylediğimiz zaman, o dil yanlış olarak gelişiyor. Mesela bazı dizilerdeki kötü söyleyiş biçimleri günümüzdeki gençlerin diline çok sindi, hâkim oldu. Biz dublaj yapanlar olarak buna dikkat etmek zorundayız. Halkın kulağına ve diline yanlış yerleşmemesine özen göstermeliyiz. Biz seslendirme yönetmenleri olarak çevirideki dille ilgili bazı hataları seslendirme sırasında düzeltiyoruz. Bir de çok İngilizce ifade tarzları gelişti bir yandan da. 'Geliyor olmak', 'yapıyor olmak', telefonla yapılan aramalarda mesela 'geri aramak' gibi bir takım İngilizce dilinin yapısına ait özellikler, Türkçe'ye oturmaya başladı. Ben bunları yakaladıkça düzeltiyorum. Çünkü benim kulağıma Türkçe gelmiyor, kimsenin kulağına da böyle yerleşmesini istemiyorum. Düşük cümleleri de düzeltiyoruz. Eski dilden bir kelime olup bugünün Türkçesinin içine yerleşince oturmayan kelimeler varsa onları düzeltiyoruz, temizliyoruz. Dublaj yönetmeninin en önemli görevlerinden biri; dilin doğru kullanılması, ifadenin doğru olmasıdır."³¹⁷

Dublajı etkileyen tek unsur dil değildir. Özetle dublajın orijinal sesle uygun olması için dikkat edilen kurallar olarak tanımlayabileceğimiz eşleşme, dublajın niteliğini önemli şekilde değiştirmektedir. Önceki dönemlerde yapılan dublaj çalışmalarında eşleşmeye tıpkı dil konusunda olduğu gibi özenle yaklaşıldığı görülse de 1990'lı yıllardan itibaren bu özen kaybolmuştur. Dublajdaki eşleşmeyi bu dönemde çalışmış dublaj sanatçılarının verdikleri örneklerle incelemek, bu konudaki değişimin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

³¹⁷ Tülay Bekret'le 26 Ocak 2016'da yapılan görüşme.

9.3 1990 Yıllarda Yapılan Dublajlarda Eşleşme

Eşleşme; dudak, hece, zaman, oyun ve karakter eşleşmesi olarak beş başlıktan oluşmakta, seyircinin dublaj illüzyonuna daha kolay kapılmasını sağlamaktadır. Yabancı bir filmin, izleyen kişiye “*Türkçe konuşuyormuş gibi*” gelebilmesi için dublaj sırasında bu beş başlığa tek tek dikkat edilmektedir.

a) Dudak Eşleşmesi:

Filmin orijinal dilinde söylenen kelime ya da kurulan cümlenin son hecesinin açık / kapalı olma durumuna göre yapılan eşleşme türüdür. Örneğin sesli harfle biten bir hece açık olduğu için çeviride bu hecenin karşılığı olarak cümle yine sesli harfle bitirmeye çalışılır. Eğer hece sessiz harfle bitiyorsa kapalıdır, erek dildeki karşılığı ona uygun şekilde sessiz bir harf bulunarak söylenir. Sungun Babacan, dudak eşleşmesinin dublajda çok önemli bir kural olduğunu, çevirmenlik yaparken bu konuya ayrıca önem verdiğini söylemektedir:

“Dudak eşleşmesi önemli senkron için. Oynayan oyuncunun söylediği kelimenin sesli harfle mi sessiz harfle mi bittiğine dikkat etmek zorunda kalıyorsun. Mesela ben çevirmen olduğum dönemden hatırlıyorum Noel Baba kılığında girmiş sarhoş bir adam vardı bir filmde, elinde çan sürekli: ‘Happ – py – New – Year!’ diye dolaşıyordu. Buraya nasıl ‘Mut – lu – yıl – lar!’ dersin? O kadar yakın ki dudağı ve 10 kere üst üste ‘Happ – py – New – Year!’ diyor. Mesela ben onu ‘Yepp – yeni – bir – yıl!’ diye çevirmiştım. O tür şeylere dikkat etmek gerekiyor. Özellikle mesela Susam Sokağı’nın seslendirmesi sırasında bu tür şeylere çok dikkat ederdik, ağız oturtmaya. Susam Sokağı’nın çevirmeni de bendim. Bir de tabi ağız açılıp kapanması dışında mesela bir şarkı söylemen gerekiyorsa prozodiye de dikkat etmen gerekiyor. Prozodi hatası yapmaman gerekiyor. Kermit şimdi şarkı söylüyor: ‘Row, row, row your boat!’ Hadi çevir bakalım. Çevirmeni de bendim. O yüzden Kermit’in bir şarkısını bitirene kadar bir şişe viski içtiğim günleri hatırlarım. Mesela onu : ‘Çek, çek, kürekleri!’ diye çevirmiştım.”³¹⁸

³¹⁸ Sungun Babacan’la 6 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

b) Hece Eşleşmesi:

Dublaj çevirisinin, orijinal diyalogdaki hece sayısına göre yapılması işlemidir. Örneğin 10 heceyle söylenen bir cümledeki karşılığı 10 hecedir. Bu hece sayısının altındaki ya da üzerindeki çeviriler senkronu bozmakta, cümlelerin filmdeki oyuncunun ağzına tam olarak oturmasını engellemektedir. Sungun Babacan hece eşleşmesini şu şekilde anlatmaktadır:

“Hece eşleşmesi de seslendirmede senkron için önemli kurallardan biri. Bir çevirmenin görevi; ‘‘What’s – your – name?’’e (vats-yor-neym) ‘A – dın – ne?’ demektir. Bir dublaj sanatçısının görevi de filmde seslendirdiği adamın hece ritmini yakalamaktır. ‘What’s your name’i tempolu mu söyler, ağır mı söyler, heceleyerek mi söyler onu oturtmak da seslendirme sanatçısının görevidir. Ama bir çevirmenin görevi üç aşağı beş yukarı, yani iki hece fazla olur, iki hece eksik olur; yani 29 hecelik bir İngilizce cümledeki karşılığı mutlaka 29 hece Türkçe kelime olacak diye bir şey yok. 27 hece olur, 31 hece olur, 32 hece olur... ‘I’ve – ne – ver – felt – bet – ter – in – my – life’ 9 hece. Bunun karşılığı: ‘Ha – ya – tım – da – ken – di – mi – hiç – bu – ka – dar – i – yi – his – set – me – miş – tim’ 18 hece. Tam iki katı! ‘I’ve never felt better in my life’in tam Türkçe karşılığı ‘Hayatımda kendimi hiç bu kadar iyi hissetmemiştim’ Ama buradan kelime atman gerekiyor. Ne atarsın? ‘Hayatımda’yı atarsın, ‘kendimi hiç bu kadar iyi hissetmemiştim’ yine uzun geldi. ‘kendimi’yi atarsın: ‘Hiç bu kadar iyi hissetmemiştim!’ Yine uzun! Tempo yaparsın. Yani ‘Hiç bu kadar iyi hissetmemiştim’i oraya sığdırmak zorundasındır artık. Çünkü işin kuralı sanatçı olarak metin üzerinde her türlü düzeltmeyi yapmaya, metinle her şekilde oynamaya hakkın var. Ama bir şartla; anlamı bozmadan, cümlelerin yapısını düşürmeden yapabilirsin bunu. Eğer ‘hiç bu kadar iyi hissetmemiştim’den daha fazla o cümleden taviz veremiyorsan, konuşan adamın hece ritminin üzerine çıkarak yani tempo yaparak onu oraya sığdırırsın. Yani kimi zaman kelime atarız, kimi zaman kelime atmamız da yetmez tempo yaparız. Ama bir şekilde senkronu tuttururuz.”³¹⁹

Sungun Babacan’ın dediği gibi çevirmen ve dublaj sanatçısının hece sayısını oturtabilmek için cümleyle oynama imkânı vardır. Ancak hece sayısı için yapılan değişiklik filmin orijinalindeki anlamın kaybolmasına neden oluyorsa, bu başarılı bir dublaj değildir. “Hayatımda kendimi hiç bu kadar iyi hissetmemiştim” cümlesi hece sayısı yüzünden “hiç bu kadar iyi hissetmemiştim” gibi Türkçe’ye uymayan ve

³¹⁹ A.g.k.

anlamı karşılamayan bir cümleye dönüşebilmektedir. Bu tür durumlarda eğer diyalog görüntü dışında, yani seyircinin oyuncunun dudaklarını görmediği bir yerde geçiyorsa çevirmen hece eşleşmesi için dikkat etmesi gerekmediğinden uzun bir cümle yazabilir. Ancak oyuncunun dudakları görüntüdeyse çevirmen ve dublaj sanatçısının çok fazla yapabileceği bir şey yoktur. Hece eşleşmesiyle ilgili sorunlar dillerin birbirinden farklı sözdizimi kurallarına sahip olmasından ve bir durumu farklı kelime sayılarıyla ifade etmelerinden kaynaklanmaktadır. Aydoğan Temel ise bu sorunlardan bağımsız olarak çevirmenlerin bir kısmının hece sayısına dikkat etmediğini, bu yüzden dublaj sanatçısının bir diyalogu söylerken hızını arttırmak ya da yavaşlatmak zorunda kaldığını söylemektedir:

“Filmi çevirirken (çevirmenlerin) hece sayısının eşleşmesine de çok dikkat ettiklerini sanmıyorum. Adam mesela filmde sakın sakın konuşurken, metne bakıyoruz; bir sürü kelime var. Pata pata konuşmak zorunda kalıyoruz. Bazen çevirmen çok laf yazar. O cümleyi anlatabilmek için çok laf yazar. O metin üzerinde değişiklik yapma şansımız var. Kısa gelirse laf ekliyoruz konuyu bozmadan. Uzun gelirse yine konuyu bozmayacak şekilde bazı kelimeleri çıkarıyoruz.”³²⁰

c) Zaman Eşleşmesi:

Çevrilen cümlelerdeki hece sayısının filmin orijinalinde geçen diyalogdaki hece sayısına uymaması durumunda uygulanmaktadır. Çevrilen dildeki hece sayısı, orijinalinden fazlaysa konuşma hızlanır buna dublaj mesleğinde “toplama” denilmektedir. Eğer çevrilen cümle orijinalinden kısaysa “yayma” denilen yöntemle uzatılarak söylenir. Sungun Babacan senkronun en önemli kurallarından biri olarak tanımladığı zaman eşleşmesini şu şekilde açıklamaktadır:

“Çevirmen dikkat etmek zorundadır senkrona özellikle. Çevirmen ‘What’s – your – name’e ‘a – dın – ne?’ diyorsa o kendi sorumluluğunu yerine getirmiştir. Adam çok değişik bir tempoda konuşuyor olabilir. Yani ‘Oh my god!’ demiyordur da: (Oh ve my’i uzatarak) ‘Oh – my god!’ diyordur. Ama onun karşılığında çevirmen 3 ya da 4 hecelik bir şey yazar, onun görevi bitmiştir. Onu o hece ritmine göre oturtmak seslendirme sanatçısının

³²⁰ Aydoğan Temel ile 13 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

görevidir. Buna yaymak deriz. Eğer yavaş konuşmamız gerekiyorsa hece ritmimizi düşürmeye yaymak tabir edilir. Bazen öyle cümleler vardır ki o cümlelerden bir kelime atmaya kıyamazsınız cümlelerin yapısını çok bozacağınız için. Öyle durumlarda da tempo yaparız. Yani 'What's – your – name' 'a – dın – ne?' dedik ya tempo yapmak demek seslendirdiğin adamın konuşma temposunun üzerine çıkarak konuşmak demektir. Yani onun 16 hece söylediği süreye 23 hece sığdırmak demektir. Bazen tempo yaparak senkron meselesini hallederiz. Bazen de aradan kelime atarak ya da kısa kaldıysa yayarak ya da kelime ekleyerek hallederiz. Ama senkron halledilmesi gereken bir şeydir. Bir de oyuncunun eslerine, duraklarına dikkat etmek var bunun için de. Bir cümle içinde konuşurken durup laf düşünüp, laf arayıp bir cümleyi ikiye bölüp üçe bölüp söylüyorsa bunlara es denir, sen de stüdyoda o esleri vermek zorundasın. O sustuğu anda susacaksın, konuştuğu anda konuşacaksın. İyi seslendirme sanatçısı o esleri o kadar güzel ve yumuşak geçişlerle yedirir ki seni rahatsız etmez. Kötü bir seslendirme sanatçısı o esleri çok daha keskin, katı verdiği için konuşması çok kesik kesik gibi olur ve seni rahatsız eder.³²¹”

Zaman eşleşmesinin en büyük sorunlarından biri, yabancı dildeki metindeki daha fazla ya da daha az kelimeyi oyuncunun dudağına senkron bir şekilde söylemektir. Bu eşleşme uygun bir şekilde yapılmadığıdaysa seyircinin filme ilgili kaybolmaktadır. Sungun Babacan'ın alıntıda belirttiği konuşmaya es verme durumu da ancak iyi bir dublaj sanatçısı tarafından yapıldığında dublajdaki doğal konuşma akışını bozmamaktadır. Örneğin dublajı kötü yapılmış yabancı filmlerde en çok görülen şey; karakterin karşılıklı bir konuşma sırasında henüz hiçbir şey olmamışken hızlı bir şekilde konuşmaya başlaması, daha sonra es verip durması ya da birden yavaşlamasıdır. Gerçek hayatta bir karşılığı olmayan ve filmdeki orijinal sese uymayan bu konuşma şekli, 90'lı yıllardan itibaren yapılan kötü dublajlı filmlerin çoğundaki belirgin özelliktir. İyi yapılmış dublajlarda ise zaman eşleşmesi göze ve kulağa rahatsız edici gelmemektedir. Mesela Sezai Aydın'ın *Cosby* dizisinin dublajı sırasında çeviri metni eksik olduğu için kelimeleri uzatması seyirci tarafından yadırganmamıştır. *Cosby* dizisi o kadar çok sevilmiştir ki Aydın, bir yerli dizideki³²² karakteri de benzer şekilde konuşmuştur.

³²¹ Sungun Babacan'la 6 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³²² Evdekiler dizisi (1995)

d) Karakter Eşleşmesi:

Filmin karakterlerinin dublajının içinde buldukları ortam, kültür ve kimliklerine göre yapılması, bu karakteri dublajda konuşacak olan dublaj sanatçısının ise filmdeki oyuncunun sesine uygun bir şekilde seçilmesidir. İçerikteki karakter eşleşmesi en çok farklı bir dil ya da aksan söz konusu olduğunda yapılmaktadır. Örneğin bir ülkenin farklı yerlerinde yaşayan ya da farklı etnik, sosyal yapıya sahip karakterlerin dublajı yapılırken, aralarındaki farkı açığa çıkartmak için çevirmenin ve dublaj sanatçısının konuşmasını değiştirmesi gerekmektedir. Sungun Babacan, bir filmi Türkçe'ye çevirirken karakter eşleşmesini şu şekilde yaptığını söylemektedir:

“Airplane diye bir filmi çevirdim. Orada, uçakta iki zenci vardı ve bu zenciler Harlem İngilizcesiyle konuşuyordu. Espirili bir filmdi. Filmde kadın bir hostese: ‘Bu adamlar ne diyor’ diye soruyordu. Şimdi burada çevirmen olarak benim görevim; o adamları öyle bir Türkçe konuşturacağım ki yanındaki kadın: ‘Bunlar ne diyor?’ diye sorduğu zaman anlamlı olsun. Tabi bunu TRT’nin denetim kuralları çerçevesinde yapmak zorundayım. O yüzden kullanabileceğim kadar, denetimden geçebilecek kadar argo kullanarak, cümlelerin yapısını olduğu kadar bozarak, bugün Türkçe’de gençlerin özellikle sosyal medyada popüler olarak kullandıkları tabirleri kullanarak anlaşılması güç cümleler kurdum. İşte bu alt kültürün çeviriye, dolayısıyla seslendirmeye bir yansımasıydı. Eğer seslendirme sırasında mutlaka altı çizilecek bir şeyse, özellikle vurgulanması gereken bir şeyse, çevirmen ve seslendirme sanatçısı mutlaka farklı bir şeyler yapmak zorundadır iyi bir seslendirmeden bahsediyorsak. Ama bir şeyi vurgulamıyorsa, yani diyelim bir komiser Harlem’de basketbol oynayan çocukları sorguya çekiyorsa ama onlarla gayet güzel anlaşıyorsa, komiser düzgün konuştuğu halde onlar her ne kadar argo cevaplar veriyor olurlarsa olsunlar eğer bunun seyirciye geçmesi için geçerli bir neden yoksa biz Türkçeyi bozmayı gerekli görmeyiz.”³²³

Aydoğan Temel ise bölgesel konuşma farkları ve aksanın dublajdaki en zor konulardan biri olduğunu ifade etmektedir. Temel, dublajını yaptığı filmlerde ülke ve bölgesel farklılıkların altını çizmek için şu yöntemleri uyguladığını açıklamaktadır:

“Bizim orijinal dildeki aksan ve bölgesel farkları Türkçe’de ayırma şansımız yok. Ayırma şansımız olmadığı için de aksanla ilgili bir sözcük

³²³ Sungun Babacan ile 6 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

gördüğümüzde, bir cümle gördüğümüzde biz genelde bunu dublajda değiştirmeye çalışırız. Onun yerine filmin konusunu bozmayacak bambaşka bir şey kullanırız. Aksan sözcüğünü kullanmayız da, 'Sen biraz farklı konuşuyorsun' deriz. Öyle bir şeyler uydururuz oraya. Çünkü aksan dediğimizde; Karadeniz'de konuşulan bir şive, İç Anadolu'da konuşulan bir şive var, Ege şivesi var, Doğu var, Güneydoğu var. Hepsinin değişen konuşma biçimleri var. Oradaki şeyler de buna benzer hikâyeler. Mesela Türkiye için düşünürsen Karadeniz şivesiyle konuşan birine bunu hemen söyleyebilirsin: 'Sen Karadenizli misin?' diye. Ama karşılıklı ikimiz de İstanbul Türkçesiyle konuşurken birimizin diğerine: 'Sen Güneyli misin?' demesi çok saçma oluyor. Çünkü aynı şekilde konuşuyoruz. Burada ayırabileceğimiz şeyler sadece şunlar; mesela ben bunu Peter Sellers'ın Pembe Panter'inde çok yaparım. O orada İngilizce konuşmaya çalışan bir Fransız müfettiştir. Dolayısıyla ben onu Türkçe konuşmaya çalışan bir Fransız gibi konuşuyorum. Aksanlı konuşuyorum. Şu an Kurtlar Vadisi'nde Raskoln diye bir karakter konuşuyorum ben. Adam Rus. 'Bir Rus, Türkçe konuşsaydı nasıl konuşurdu'yu yapabiliyorum. Bazen sinema filmlerinde de olabiliyor. Geçen yine Kenneth Branagh'ın oynadığı bir filmde, Rus oynamış Kenneth Branagh, İngilizcesini o aksanla konuşuyor. O 'Bir Rus, İngilizceyi nasıl konuşurdu'yu konuşuyor, ben de 'Bir Rus, Türkçeyi nasıl konuşurdu'ya çeviriyorum onu. Biraz aksanlı konuşuyorum, biraz onların tıktırlı bir konuşması vardır, öyle konuşuyorum. Öyle bir şey yakalamaya çalışıyorum. Böylece izleyen seyirci için o illüzyonu yaratıyorum: 'A o adam farklı bir ülkeden' Ama Güneyli – Kuzeyli gibi çok ince çizgileri bizim dublajda ayırma şansımız yok. Belirgin şeyleri ayırabiliriz. Yani şunu demek istiyorum; Amerikalının da köylüsü var. Ama Amerikalının köylüsünü konuşurken: 'Gardaş, napiyon? Hıyarları topladın mı?' diyemeyiz yani. Olmaz o, o olmaz. Yani orada yapabileceğimiz fazla bir şey yok. Bunun için adamın kulağımıza gelen seste bize çok belirgin bir bozukluk vermesi lazım. Dublajda bölgesel farkları açığa çıkarmak için kullanılan 'Adamım' gibi kelimelerin ise kaldırılması taraftarıyım. Motamot çeviri o. Adam orada 'Man'i duyuyor. Bunun Türkçe'deki karşılığı ne olabilir diye düşünüyor, 'Adamım' diye çeviriyor. Ama ben kimseye bugüne kadar 'Adamım' demedim, kimse bana bugüne kadar 'adamım' demedi. Bence o çeviriyi yapan arkadaşlar da kullanmadı. O yüzden bunların atılıp: 'Kardeşim, arkadaşım' gibi Türk seyircisine daha doğru gelebilecek kelimelere dönüştürülmesi lazım. Kesinlikle onun dilinde daha çok argo olabilir çevrilirken. Bazen mesela r'leri basarak konuştuğumuz filmler var. Biraz daha r'leri basıp, biraz daha mahalle çocuğu gibi. Mesela bizde r'leri kullanmak kuraldır. 'Geliyo musun? Gidiyo musun?' demeyiz biz, 'Geliyor musun? Gidiyor musun?' deriz. Ama şöyle söyleyeyim; Kızgın Boğa diye bir filmi vardır Robert De Niro'nun, bir boksörü oynar. Siyah beyaz çekilmiştir. Onun kardeşini Joe Pesci oynar. Ben Joe Pesci'yi konuştum. Bunlar sokak kavgalarından gelmiş, sokak çocukları. Ben mesela orada Joe Pesci'yi konuşurken: 'Ne diyorsun sen ya? Ben senin karına ne bakıcam ya?' böyle konuştum adamı. Yakıştı. Çünkü adam öyle

oynamış zaten. Bazı şeyler dilin grameri adına kuraldır. Ama sen bir karaktere onu istediğin gibi uyarlayabilirsin.”³²⁴

Orijinal filmdeki karakterleri hangi dublaj sanatçısının konuşacağı meselesi ise karakterlerin yaşı söz konusu olduğunda çok önemlidir. *Benjamin Button*’ın *Tuhaf Hikayesi* (2008) filminde Benjamin Button karakterini her yaşında konuşan Sungun Babacan, bu filmin tek bir karakterin yaşa göre değişimini konu aldığı ve oyuncu değişmediği için bir istisna olduğunu, bir dublaj sanatçısının her yaştaki karakteri konuşmaması gerektiğini söylemektedir. Kendi yaş grubundan farklı birinin seslendirilmesi konusunda teklif geldiğinde buna olumlu bakmadığını ve doğru bulmadığını, dublaj yönetmeni olarak da tercih etmediğini belirtmektedir:

“Ben seslendirme yönetmenliği yaptığım dönemde, rol dağıtımını da yaptığım için flashback (geriye dönüş) sahnelerinde aynı karakterin yaş değişiminin seslendirilmesine şöyle dikkat ederdim; oyuncu değişmediği sürece aynı ses konuşur. Eğer oyuncu değişiyorsa başka bir ses konuşur. Mesela benim seslendirme yönetmenliğini yaptığım, benim için en önemli filmlerden biri ‘Son İmparator’ dur. Orada Son İmparator’un 4 yaşındaki halinden 70 – 80 yaşındaki haline kadar her dönemi vardır. Mesela; 4 yaş için bir ses, ondan sonra 14 ile 18 için bir ses, sonraki yaşlar için başka bir ses kullanılmıştır... Hatta hiç unutmuyorum 4 yaşındaki halini kızım konuşmuştu benim. Yaptığı ilk ve son seslendirmedir. Çünkü hiç bu işlerle ilgili değildir, o zamanlar 5 – 6 yaşındaydı, o konuştu. 9 – 10 yaşındaki halini Sezai Aydın’ın oğlu Arda Aydın’a konuşturdum. İlk dublajını ben yaptırıp ona. 18 yaşındaki halini Toprak Sergen’e konuşturdum. Ondaki sonraki 40 yaşındaki halini Lemi Bilgin’e konuşturdum. Lemi ile de bitirdim. Yani oyuncu değiştikçe ses değişir. Ama oyuncu değişmedikçe o nasıl beceriyorsa seslendirme sanatçısı da bir şekilde becerecektir. Yani aynı adamı aynı adam konuşur. Bu bahsettiğim filmdeki seslendirmecilerin hepsi birbirinin kaydını dinlediler seslendirmeden önce ama benim talimatlarımla seslendirdiler. Mesela Toprak’a: ‘Toprak şurayı şöyle al. Sesini ekonomik kullan. 18 ile başladın 40 yaşa kadar gideceksin, ona göre! Daha genç al! 25 yaşına geldin, biraz daha şöyle al!’ gibi ona yardımcı olabilecek direktifleri de yönetmen olarak ben verdim.”³²⁵

Ancak Babacan, ekonomi ve zamanla ilgili nedenlerden ötürü çocuk oyuncularını konuşmaları için özellikle orta yaşlı kadın dublaj sanatçılarının tercih

³²⁴ Aydoğan Temel ile 13 Nisan 2016’da yapılan görüşme.

³²⁵ Sungun Babacan ile 6 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

edildiğini açıklamaktadır. Her ne kadar dublajda stüdyo ve yönetmene kolaylık sağlasa da bu durum, filmin gerçekliğini olumsuz açıdan etkilemektedir:

“Belli bir yaş grubundaki bir seslendirme sanatçısının kendisinden çok farklı bir yaş grubundaki bir oyuncuyu seslendirmesi doğru bir şey değil. 50 yaşında bir kadının stüdyoya girip dudaklarını büzüp: ‘At topu, at topu!’ demesi bana hiç inandırıcı gelmediği gibi çok da itici geliyor. Ben mesela bir cast ajansının piyasaya dağıtacağı demo cd’nin seslendirme yönetmenliğini yaptım. O demo cd’nin içinde yer alacak olan 50 sanatçıyla çalıştım. Bazıları bana gelip: ‘Sungun ben bir de çocuk seslendirmeci olarak sesimi bırakmak istiyorum.’ diyordu, izin vermemiştim. ‘Başka bir yerde çocuk konuş, benim cd’de olmaz!’ diyerek izin vermemiştim. Çocuğu çocuk konuşmalı. Ama ne yazık ki çocuğu çocuk konuştuğu zaman kayıt sırasında çocukla çok uğraşmak zorunda kalıyorsun. Bir işi saate karşı yarışarak bitirmek zorundaysan 50 yaşında bir kadının o işi yarım saatte bitirmesini çocuğun 3 saatte bitirmesine tercih ediyorsun içine sinmeyerek. Bu işin temposu gereği onu o şekilde almak zorundasın.”³²⁶

e) Oyun Eşleşmesi:

Oyuncunun canlandırdığı karaktere bağlı olarak jest, mimik, ağız hareketleri, içinde bulunduğu ruh hali ve fiziksel çevre gibi etmenlerle şekillenen oyununun dublajdaki karşılığının üretilmesidir. Dublaj sanatçısı, konuştuğu oyuncunun film boyunca verdiği oyunu, sesine iyi yansıtmak zorundadır. Sezai Aydın oyun eşleşmesinin iyi olabilmesi için uyulması gereken ilk kuralın empati olduğunu söylemektedir:

“Ben herkesin uyması gereken kuralın empati yapmak olduğunu söylerim. Öncelikle bunu isterim. Çünkü perdedeki oyuncuya, konuştuğun kişiye motive olduğun zaman, onun her türlü şeyi seni yönlendirir. Mimikleri, jestleri her türlü yönlendirir seni. Adam ağzının şeklini değiştiriyorsa, sen de konuşurken değiştirirsen ağzın o şeklinden ötürü çıkabilecek bir ses çıkar. Mesela kimsenin yapmadığı, benim yaptığım onun için de iyi olan şey şu; insan ağzı kapalıyken, dudakları kapalıyken konuşmaya ilk başladığında, ağzını açtığında bir ses çıkar belli belirsiz. Bu ses, mikrofondaki belirginleşir.”

³²⁶ A.g.k.

*Cümleye öyle başladığın zaman Türkçe konuşuyor gibi gelir o adam. Çünkü sen konuşurken nasıl nida çıkıyorsa, onları yakaladığın zaman tamamdır.*³²⁷

Filmin orijinal dilindeki tonlama ve vurguların yapı ve kurallarından ötürü çevrilen dilden farklı olması, dublajda oyunla ilgili çeşitli değişikliklere neden olabilmektedir. Mazlum Kiper, bu tip sorunların işi zorlaştırdığını belirtmektedir:

*“Mesela İngilizcede bazı şeyler önce söyleniyor, adam da ona göre oynamış. Türkçe’de onlar sonra söyleniyor. Adamın yüksek oynadığı şeylerde sen normal gidiyorsun, adamın normal gittiği şeylerde sen yüksek oynuyorsun. Çünkü Türkçesi öyle. İşte bunların ayarlanabilmesi işi biraz zorlaştırıyor. Her zaman olmuyor ama çeşitli dillerdeki oyun tarzları dile göre farklı olduğu için onları Türkçe seslendirmek bayağı zor oluyor.”*³²⁸

Oyun eşleşmesiyle ilgili dublajda en sık yapılan yanlışlardan biri dublaj sanatçısının hiçbir filmde kendi ses tonunu çok fazla değiştirmeye çalışmaması ve filmdeki oyuncunun oyununu önemsememesidir. Dublaj sanatçısı Zeynep Özden Ayyıldız, bu durumun zaman eşleşmesi için yapılan hatalarla birlikte dublajın en önemli yanlışlardan biri olduğunu söylemektedir. Özden’e göre iyi bir dublajın kuralı ise şunlardır:

*“Yapılması gereken bence, rolü en doğal haliyle, Türkçeye dikkat ederek, oyuncunun tavrına ve rolün gerektirdiği şekle uygun olarak oynayıp konuşmaktır. Ama tabii sesimizin tonu konuşma sırasında değişir. İnsan sinirlenince de, üzülünce de sesinin tonu değişir. Değişik ruh halleri ve o karakterin mizacı bizi sesimizi değiştirmek zorunda bırakır.”*³²⁹

Aydoğan Temel bazı dublaj sanatçılarının seslerini değiştirmeyip her oyuncuyu aynı şekilde konuşmalarını, onların tek sesli olmalarına bağlamaktadır. Dublajda sesini oyuncunun oyununa göre değiştirmenin önemini vurgulayan Temel, bunu başarılı dublaj sanatçılarından verdiği örneklerle açıklamaktadır:

³²⁷ Sezai Aydın’la 25 Mart 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³²⁸ Mazlum Kiper ile 5 Şubat 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³²⁹ Zeynep Özden Ayyıldız’la 8 Mart 2016’da yapılan görüşme.

“Bazı insanlar tek seslidir. Kendine bir jön ses takınmıştır ve o senin hiç değişmesini, çatlamasını, bükülmesini istemez. Hep öyle pırıl pırıl, güzel güzel konuşur, jön konuşmayı tercih ederler. Seslerini eğip bükemezler. Ya da böyle bir yetenekleri yoktur. Çoğunlukla aynı insanları seslendirirken duyuyoruz onları. Çünkü tek sesler, tek tipler, oynayamıyorlar, değiştiremiyorlar, değişik kalıplara giremiyorlar. Yani konuştukları her karakteri kendi seslerine benzetiyorlar. Hâlbuki bambaşka bir şey oynamış adam. İşimiz ona benzemeye çalışmak. Ben her zaman söylerim; en iyi dublaj en iyi taklittir. Yani taklitten kastım, ses taklidi değil. Önemli olan o oyunun, o tavrın taklididir. Dolayısıyla onu yapmaya çalışmamak, kendi konuştuğun şekilde karaktere yön vermek, oynamış karakteri bozmak demek aslında. Benim böyle bir yeteneğim var. Yani ben sesimi eğip bükebiliyorum. Ben 20 yaşından 100 yaşına kadar her yaştaki insana uygun sesi çıkarma hünerine sahip oldum. Ama bunu yıllar önce fark edip böyle yapmam gerektiğini düşünerek yaptım. Dedim ya ilk başladığım zamanlar stüdyoya girerek öğrenirdim bu işi diye. Stüdyoya girdiğim zaman içeride kimin olduğu da önemliydi. Mesela ne zaman Kamuran Usluer stüdyodan içeri girse, hemen girerdim. Çünkü bu işi nasıl yaptığını seyretmek isterdim. Köksal Engür mesela o dönem idolümdü benim. Çok enteresan bir yeteneği Köksal Engür. Ne zaman stüdyodan içeri girse ben de girerdim. Çok genç yaşta kaybettik, Osman Görgeç vardı. O da çok enteresandı. O da ne zaman içeri girse ben de girerdim. O insanlar konuştukları karaktere bürünürlerdiler. Bazıları konuştukları karakteri kendi seslerine benzetirler. Bu bence iyi bir dublaj değildir. İyi dublaj, kendi sesini geri plana atarak konuştuğun karaktere bürünmektir, konuştuğun rolün içine girmektir. Onlarda bu hüner vardı. Kamuran Ağabey’e derdin ki mesela; şimdi konuşacağın rol üçkâğıtçı. O güzel sesli adamdan öyle bir ses çıkardı, inanamazdın. Birden öyle bir adam olurdu ve o ses gerçekten seni inandırırdu. Evet bu bir üçkâğıtçının sesi, derdin. İnanılmaz bir hünerdi.”³³⁰

Sungun Babacan ise bazı dublaj sanatçılarının kendi seslerini sevdikleri için oyuncuya ya da karaktere göre değiştirmediklerini hatta bazen sesleriyle filmdeki oyuncunun üzerine çıkmaya çalıştıklarını söylemektedir. Bu durum filmdeki oyuncunun oyunundan tamamen bağımsız bir oyun ortaya çıkarırken seyircide de bu insanların her karakter ya da oyuncuyu aynı konuştuğu izlenimini uyandırmaktadır:

“Stüdyoya girdiği zaman ne okuduğunu anlamadan sadece okuyan adamlar onlar. Kendilerine güzel bir ses yakıştırıp, mikrofonun karşısına geçip, kafasını kaldırıp filmde ne olup bittiğine bile bakmadan sadece elindeki metni okuyan adamlar. Onlar seyirciye de monoton, tek düze geliyorlar. Seslerini de seviyorlar. Hâlbuki en tehlikeli şeydir sesini sevmek. Çünkü eğer ‘Benim sesim böyle çok güzel çıkıyor. Ben böyle konuşacağım!’ dersen ve böyle

³³⁰ Aydoğan Temel ile 13 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

konuştuğun adamın başrol oynadığı filmde, filmin 70. dakikasında baraj patlarsa 'İmdat!' diye bağıramazsın. Çünkü o şekilde üst perdeden konuşursan 'imdat' diye bağıramazsın. Ya da 'imdat!' dersin sesini incelterek. O yüzden bırakman lazım kendini."³³¹

Dublaj, yabancı dildeki bir filmin yerli bir uyarlaması, aktarımı olduğu için bu aktarım sırasında filmin içeriğiyle ilgili bazı değişikliklerin olması ya da dublaj sanatçısının filme kendi yorumunu katması yanlış değildir. Seyirciye ulaşmak ve doğru bir aktarımda bulunmak için yapılan bu değişiklik ve yorumlar filme de güzel bir doku katmaktadır. Ancak filmde dublaj sanatçısının oyuncunun oyununu önemsemeyip, sesiyle bu oyunun üzerine çıkması dublaj için oldukça kötü sonuçlara neden olmaktadır. Dublaj sanatçısı Gülen Karaman, durumla ilgili görüşünü şu şekilde belirtmektedir:

*"Bazı arkadaşlarım, filmde oynayan oyuncunun yeteri kadar iyi oynamadığını düşünüp sesiyle onun duygusunun üstüne çıkmaya çalışır. Yani duygusuyla onu bir yere taşımaya çalışır, bunu asla kötü niyetle yapmaz ama doğru değildir. Ağzını minicik açan bir adama bağıra bağıra dublaj yaparsanız olmaz. Görüntüyle ses birbirini kabul etmez. Yani yanlış dediğim şey o. İnsanların ağız açıklıkları, gözündeki – yüzündeki ifade, beden dili... Bütün bunlar konuşma sesinin yüksekliğiyle, duygusuyla o konularda bize kılavuzdur. Tabi bir de kulağımızda oyunu var bunun, elimizde de laflar var. Amerika'yı yeniden keşfetmeye gerek yok. Yaptığını en doğru şekilde taklit etmek bizim zaten görevimiz."*³³²

Dublaj sanatçısı Murat Şen'e göre, iyi bir dublaj, konuşmacının sesiyle oynamayı becerebilmesiyle gerçekleşmektedir. O yüzden dublaj sanatçısı, doğru nefes almayı ve sesini değiştirebilmeyi bilmek zorundadır:

"Her şey nefes almamızla ilgilidir. Aldığımız nefesi nasıl bir şiddetle, ne kadar kuvvetle ya da ne kadar baskılayarak dışarı verdiğiniz, nefesinizi ne kadar kontrol ettiğiniz, ses tellerinizin çalışmasını belirler. Ses telleri öyle keman teli gibi şeyler değildir, iki tane kastır. Bu iki kası hareket ettirdiğimiz zaman ses çıkar. En basit haliyle bu mekanizma böyle işliyor. Ses tellerimizin nasıl işlemesini istiyorsak, konuşurken ona göre bir çaba sarfetmemiz gerekiyor. Yani en ilkel bir örnek olarak; bağırmanız gerekiyorsa çok daha

³³¹ Sungun Babacan ile 6 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³³² Gülen Karaman ile 10 Mart 2016'da yapılan görüşme.

güçlü bir şekilde yüklenmemiz gerekir. Bağırarak ve fısıldamak arasındaki bir yelpazede herhangi bir tonda konuşmak için ne kadar güçlü bir nefes kullanmamız gerektiğini bilmemiz gerekir. Bunu da düşünerek yapmayız aslında. Bu, bedenin öğrendiği, otomatik olarak gerçekleştirdiği bir şeydir. Pek çok oyunculuk egzersizi bu başarıyı insana kazandırır, teknik bir beceridir. Yani sesimizle oynamayı becerebilmemiz gerekli dublaj yapabilmek için. En temelde bu gerekli. Sesimizle nasıl oynarız? Sesimizle nefesimizi kontrol ederek oynarız, duygularımızı kontrol ederek oynarız. Çünkü neşelendiğimizde bu sesimize yansır, kızdığımızda sesimize yansır, gergin olduğumuzda ya da rahat olduğumuzda sesimize yansır. Yani bu (dublaj) en temelde ses, nefes, diksiyon eğitimi gerektiren bir iştir.”³³³

Dublaj sanatçısının hem nefesini hem sesini kullanarak, filmdeki oyuncunun oyununa benzer bir oyunla ortaya çıkardığı bu işlem için en iyi örneklerden biri Sezai Aydın'ın *Rambo* filmindeki dublajıdır. Aydın, bu filmin dublajını yaparken oyuncunun oyununu verebilmek için sesinin kısıldığını söylemektedir:

“Rambo'nun finalinde bir sahne vardır. Komutanıyla kalır hani. 'Vietnam'a gittik, Amerikan halkı şöyle yaptı' falan diye. Filmin en sonunda da bir diyalog vardır. Ben yönetmene: 'Önce sondaki o kısa diyalogu alalım sonra bu sahneyi alalım' dedim. 'Neden?' dedi. 'Ya orada adam bağırıyor' dedim. 'ben de bağıracağım, sesim kısılacak. Orayı da kısık sesle almayalım' dedim. Ve girdik kayda, gerçekten de komutanıyla olan o konuşma sahnesinde benim sesim kısıldı. Kendimi bu kadar vermem gerekiyor muydu bilmiyorum. Ama o an hiçbir şey yapmasam o zaman ben de bu işe ihanet etmiş gibi olurum.”³³⁴

Türkiye'de 1995 yılında gösterime giren *Pulp Fiction* (Ucuz Roman, 1994), oyun eşleşmesi konusunu incelemek için en uygun filmlerden biridir. Filmin sinema kopyası, televizyon yayını ve dvd için çeşitli zamanlarda yapılmış iki Türkçe dublajlı versiyonu vardır. Bu iki versiyon arasında da içerik uyarlaması ve eşleşme açısından çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. John Travolta'nın oynadığı Vincent Vega karakterine iki Türkçeleştirmede de Sungun Babacan ses vermekte, Samuel L. Jackson'ın oynadığı Jules Winnfield karakterini ise bir filmde Fatih Özacun konuşmaktadır. Fatih Özacun'un konuştuğu versiyonda filmin hem içerik uyarlaması hem de eşleşmesi diğer versiyona göre daha iyi yapılmıştır. Özacun, Jules karakterini, Samuel L. Jackson'ın oyunculuğuna paralel bir oyunla konuşmakta,

³³³ Murat Şen ile 3 Mart 2016'da yapılan görüşme.

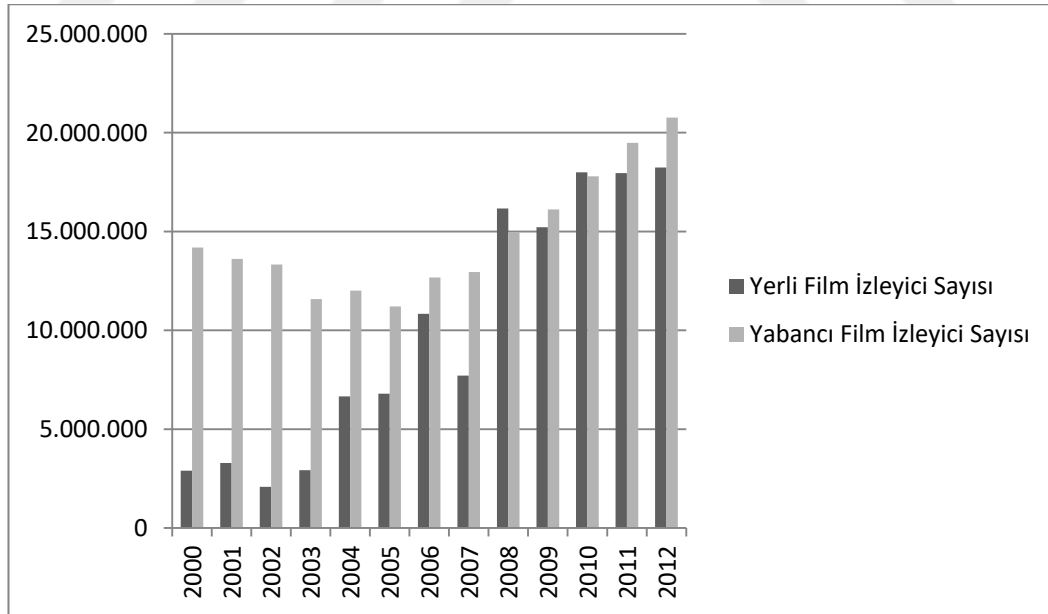
³³⁴ Sezai Aydın ile 25 Mart 2016 tarihinde yapılan görüşme.

Jules'ın filmdeki bütün nüanslarını sesiyle yansıtmaktadır. Diğer versiyondaki Jules karakteri ise, Jackson'ın oyunundan biraz farklı konuşturulmuştur. Ozacun'un Jules karakterinin konuşma şekli, jestleri, mimikleri ve sahnede geçen olayları göz önünde bulundurarak yaptığı dublaj, iyi bir oyun eşleşmesidir. Hatta Özacun'un uyarlama sırasında konuşmasına kattığı bazı yorumlarla filmin Türkçe dublajlı versiyonunun orijinalinin bile ötesine geçtiği söylenebilir. Ancak bu dublajı başarılı kılan tek unsur, dublaj sanatçılarının konuşma şekli değildir. Filmin içerik uyarlaması o kadar iyi yapılmıştır ki bazı sahnelerde karakterlerin söylediği tiratlar, seyircide orijinalinden daha güçlü bir etki bırakmaktadır. Vincent ve Jules'un, patronları Marsellus Wallace'u dolandıran Brett ve arkadaşlarının evini bastıkları sahne bunun en iyi örneklerinden biridir. Jules, Brett'i öldürmeden önce ona İncil'den bir bölüm okur. Ozacun'un konuştuğu versiyonda bu bölüme Zekeriya 25:17 denirken, diğer dublajda Ezekeil 25'e 17 diye geçer. Jules, filmin orijinalinde bu bölümü: *"And you will know my name is the lord, when i lay my vengeance upon thee!"* cümlesiyle bitirir. Filmin dublajlı versiyonlarından birinde son cümle: *"Ve senden intikam almaya geldiğimde adımın tanrı olduğunu anlayacaksın!"* şeklinde çevrilmiştir. Fatih Ozacun ise Jules'un son cümlesini şu şekilde söyler: *"Ve intikamımı üzerlerine saldığında kim olduğumu anlayacaklar; ben Rabbim!"* bu belki filmin orijinalindeki söze tamamen uygun bir çeviri değildir. Ama Samuel L. Jackson'ın bu sözleri söyleme şekli, mimikleri ve oyunculuğuyla tamamen örtüşmektedir. Jackson'ın Brett'i öldürmeden önce alıntısını "upon thee" gibi etkileyici olmayan bir kelimeyle bitirmesi filmin orijinalinde Türkçe versiyonundaki etkiyi yapmamaktadır. Türkçe dublajlı halinde "ben Rabbim" gibi hem filmin akışına, hem oyuncunun oyununa, hem de sahnenin içeriğine birebir uyum sağlayan bir kelime ise sahnenin gücünü daha çok arttırmaktadır. Bu da başarılı bir dublajın iyi bir çeviri, dublaj yönetmeni, dublaj sanatçısı ve eşleşmeyle ne kadar ilişkili olduğunu göstermektedir.

10. 2000'DEN BUGÜNE

10.1 2000'li Yıllar Sonrası Sinema

2000'li yıllarda Türk sineması, seyirci sayısını arttırmaya devam etmiş, 2006'dan itibaren yerli film izleyenlerin sayısı on milyonu geçmiştir. Yabancı film seyircisinde de buna paralel bir artış görülmektedir. Sinema seyirci sayısının artmasında, sinema salonlarının çoğalmasının da etkisi vardır.³³⁵ Teknolojik değişimlerle birlikte 1990'lı yıllardan itibaren büyük sinema salonları yenilenmeye ve bölünmeye başlamış, açılan yeni sinema salonlarıysa daha küçük yapılar halinde, alışveriş merkezlerinin içerisine yerleştirilmiştir. 2000'li yıllarla birlikte bu sinema salonlarının müşterileri de değişmiş, sinema daha çok çocuk ve gençlere hitap eden bir eğlence aracı halini almıştır.



Grafik 10. 1 2000-2012 Yılları Arasındaki Yerli ve Yabancı Film Sayısındaki Değişim (İstatistik Göstergeler 1923-2012, Türkiye İstatistik Kurumu, 82)

³³⁵ Bkz. (282), 82

2000’li yıllarda yerli sinema seyircisindeki artış, gösterilen film sayısı ile orantılı değildir. Sinemalarda gösterime giren filmlerin büyük bir kısmı maliyetlerini karşılayamazken birkaç film, diğer tüm filmlerden daha fazla seyirci çekmektedir. Büyük bir kısmını komedi filmlerinin oluşturduğu en çok izlenen 10 Türk filmi aşağıda listelenmiştir:³³⁶

1) Recep İvedik 5 (2017)	7.437.050
2) Recep İvedik 4 (2014)	7.369.098
3) Düğün Dernek (2013)	6.980.070
4) Fetih 1453 (2012)	6.572.618
5) Düğün Dernek 2: Sünnet (2015)	6.073.364
6) Recep İvedik 2 (2009)	4.333.144
7) Recep İvedik (2008)	4.301.693
8) Kurtlar Vadisi: Irak (2006)	4.256.567
9) G.O.R.A. (2004)	4.001.711
10) Eyyvah Eyyvah 2 (2011)	3.947.988

Tablo 10. 1 2000 sonrası Türkiye’de En Çok İzlenen Yerli Filmlerin Listesi

Listenin 4 sırasını Recep İvedik serisinin, 2 sırasını Düğün Dernek serisinin devam filmleri oluşturmaktadır. Diğer filmlerden *Kurtlar Vadisi Irak*, *G.O.R.A.* ve *Eyyvah Eyyvah 2* de başka film serileri için çekilmişlerdir. Listeye bakarak Türkiye’de son yıllarda en çok seyredilen filmlerin aynı konuya sahip ya da birbirine benzeyen filmler olduğu söylenilebilir. Üstelik bunların büyük bir kısmını televizyonda ortaya çıkarılıp tutulmuş karakterler üzerinden çekilen filmler oluşturmaktadır. Böyle bir durumda yerli sinemanın gelişmesi pek mümkün gözükmemektedir. Seyirci, sinemaya daha önceden tanıdığı karakter hakkında çekilmiş bir filmi izlemek için gitmekte ve sadece bu tür filmleri maddi açıdan desteklemektedir. Bu yüzden sinemayla ilgilenen insanların ürettiği içerikler de bu çok tutan filmlere benzemektedir. Tablodaki filmlerin seyirci sayısı, 1960-1975 yıllar arasındaki

³³⁶ <https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989> (Erişim: 29.8.2017)

sinema seyircisinin sayısıyla kıyaslandığında ise bu sayıların sanıldığı kadar büyük olmadığı görülmektedir. Örneğin *Recep İvedik 5* filmi 2017 yılında Türkiye'nin nüfusu 79.814.871³³⁷ iken 7.437.050 kişi tarafından izlenmiştir. 1965 yılındaki nüfus sayımında Türkiye nüfusu 31.391.421³³⁸ kişi olarak belirlenirken, yıl içindeki toplam sinema izleyicisi sayısı ise 41.627.000'dir.³³⁹

Türk sineması 1990'lı yılların ortasından itibaren yavaş yavaş sesli çekime geçmiştir. 2000'li yıllara gelindiğindeyse filmlerin tamamına yakını sesli çekilmekte, bu filmlere dublaj yapılmamaktadır. Sinemanın teknik ve ekonomik durumuyla birlikte değişen bu süreç, filmleri de anlatım dili açısından etkilemiştir.

10.2 2000'li Yıllar Sonrası Dublaj

2000'li yıllarda yerli filmlere her ne kadar dublaj yapılmıyor olsa da yerli dizilerin önemli bir kısmı sessiz çekilmekte ve sonradan seslendirilmektedir. Sinemanın sesli çekime geçmesine rağmen yerli dizilerin hala dublaj yöntemini kullanmaya devam etmesi; zaman ve oyunculukla ilgilidir. Haftalık çekilen dizilerin sessiz çekilip sonradan seslendirilmesi, çekim süresini azaltmakta, ekibe iş kolaylığı sağlamaktadır. Mankenlikten ya da şarkıcılıktan oyunculuğa geçen ünlülerin seslerini iyi kullanamamaları ya da görüntülerine uygun bir sese sahip olmamaları yerli dizilerde tıpkı bir zamanlar sinemada olduğu gibi dublajı zorunlu kılmaktadır. Bu dönemin ünlü dizilerinden *Deliyürek*'te Kenan İmirzalıoğlu'nu Payidar Tüfekçioğlu, Zeynep Tokuş'u Özlem Altınok, *Asmalı Konak*'ta Özcan Deniz'i Volkan Ateş Akyılmaz, Selda Alkor'u Sema Aybars, *Kurtlar Vadisi*'nde Necati Şaşmaz'ı Umut Tabak, *Aşk-ı Memnu* ve *Muhteşem Yüzyıl*'da Nebahat Çehre'yi Gülen Karaman konuşmuştur. Televizyonun sinemaya nazaran sözlü anlatıma daha çok gereksinim duyması, yerli dizilerde ses ve dublajın önemini arttırmaktadır. Aydoğan Temel, sesin ön planda olduğu dizilerin her zaman tuttuğunu söylemektedir:

³³⁷ Kaynak: <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=24638> (Erişim Tarihi: 2.11.2017)

³³⁸ TÜRKİYE İSTATİSTİK KURUMU, İstatiksel Göstergeler 1923-2011, 5

³³⁹ Bkz. (208), BOZIS, 4-5

“Biz hatip seven bir milletiz. Birinin meydana bir kalabalığa hitap etmesi ve sesinin güzel olması durumunda ondan etkilenilmesi hikâyeleri bizde çok fazladır. Ses iyi bir illüzyondur Türkiye’de. Mesela Kenan İmirzalıoğlu bugün için kendini geliştiren, kendinden yetenekli bir oyuncu diye söz ettiren bir oyuncu değil mi? Ama ilk çıktığı dizide onu Payidar Tüfekçioğlu konuştu. Bugün Kıvanç Tatlıtuğ’dan kendini geliştirdiği yönünde bahsediliyor. Onu da Umut Tabak konuştu ilk dizisinde. İlk işlerini direkt kendi sesleriyle oynasalar bugün burada olamayabilirlerdi diye düşünüyorum ben. Çünkü ses bu anlamda çok etkin. Birçok dizi var 2 yıl sürüyor, 3 yıl sürüyor. Kurtlar Vadisi 12 yıldır yayınlanıyor. Neden? Ses hep ön plandadır o dizide. Sesin ön planda olduğu diziler her zaman tutar.”³⁴⁰

Çok izlenen yerli diziler Aşk-1 Memnu ve Muhteşem Yüzyıl’da oynayan Nebahat Çehre ve ona ses veren Gülen Karaman, 2000’li yıllardaki oyuncu ve dublaj sanatçısı eşleşmesine en iyi örneklerdendir. Aşk-1 Memnu dizisinin 1975 yılındaki ilk versiyonunda Neriman Köksal’ın oynadığı Firdevs Hanım karakterini Nevin Akkaya konuşmuştur. 2008 yılında günümüze uyarlanarak tekrar çekilen dizide Gülen Karaman’ın seslendirdiği Firdevs Hanım karakteri biraz değiştirilmiş, güzel, şuh, entrikacı kadın özelliklerine dizinin hikâyesine orantılı olarak esprili öğeler de eklenmiştir. Çehre oyunculuğuyla, Karaman ise sesindeki oyun ve tonlamayla bu özellikleri seyirciye iyi bir şekilde geçirmişlerdir. Firdevs Hanım karakteri, kadar çok tutmuştur ki bir yan karakter olmasına rağmen diziden daha fazla anılmaya başlanmıştır. Gülen Karaman, Nebahat Çehre’yi ilk dizisinde konuşmadan önce bir deneme sesi (audition) verdiğini ve kabul edildikten sonra da her dizide onun sesi olduğunu söylemektedir.

“Nebahat Hanım’la Ersin (Sanver) başlattı beni. Onun dışında Nebahat Hanım yıllar evvel bir iki filmde kendi konuşmuş sanırım. Minik bir dizi vardı, hatırlamıyorum şu an ismini, bana telefon etti: ‘Gülen, Nebahat Hanım’a ses aranıyor. Bana bir minik test ses verebilir misin? Yönetmen ve yapımcı dinleyecek, bir – iki ses içerisinden birine karar verecekler.’ dedi, ‘Tabi’ dedim. Gittim o test sesi verdim, kabul edildim. O macera işte öyle başladı ve on küsur senedir devam ediyor. Bu kararda Nebahat Hanım’ın bir etkisi yok. Sadece yönetmen ve yapımcının kararı yani.”³⁴¹

³⁴⁰ Aydoğan Temel’le 13 Nisan 2016’da yapılan görüşme.

³⁴¹ Gülen Karaman’la 10 Mart 2016’da yapılan görüşme.

Dizideki ses ve oyunculuk arasındaki uyum iyi bir dublaj illüzyonu da oluşturmuştur. Karaman, Firdevs Hanım karakterini seslendirdikten sonra kendi sesinin Nebahat Çehre'nin gerçek sesi sanıldığını söylemektedir. Nebahat Çehre'yi *Aşk-ı Memnu*'nun ardından oynadığı dizilerde Gülen Karaman seslendirmeye devam etmiştir. Karaman, *Muhteşem Yüzyıl* gibi sesli çekilen dizilerde, Çehre'nin dublajının şu şekilde yapıldığını açıklamaktadır:

“Sadece Nebahat Hanım’a mikrofon takılmıyordu. Nebahat Hanım kendi laflarını çok küçük bir şekilde, insanlara replik vermek için söylüyordu. İnsanlarda mikrofon var. Onlardan ses ayıklanıyordu, benim sesim o sahneye monte ediliyordu. Sadece ben seslendirme yapıyordum, diğerleri sesliydi. Ama mesela üst üste olan, ayıklayamadıkları sahneler için de o insanlar gelip o sahneyi seslendiriyordu.”³⁴²

Gülen Karaman ile Nebahat Çehre'nin uyumu o kadar kuvvetlidir ki dizi sesli çekilmesine rağmen Çehre kendi sesini kullanmamış, Karaman tarafından seslendirilmiştir. Dublajdaki teknik gelişmeyle birlikte pek çok dizide uygulanan bu yöntem, sadece birkaç oyuncunun dublajı için dizinin tamamının sessiz çekilmesi sorununu da ortadan kaldırmıştır. Bu dönemde yerli dizi dublajının teknik kısmıyla ilgili bilgi veren ses teknisyeni Mert Subaşıoğlu, dublajın çok az dizinin tamamına yapıldığını, çekim sonrası aşamasında genellikle dizilerin ortam sesi ve efektlerinin düzeltildiğini söylemektedir:

“Biz konuşmacıların seslerini kaydediyoruz kanal kanal Pro Tools (ses düzenleme yazılımı) üzerine. Sonra bunları kurgulayıp, senkronlarını yapıp daha sonra sound design dediğimiz aşamaya geliyoruz. Yani şu durumdayız; en kötü ihtimalle ortam sesini koyuyoruz ya da sağdan soldan yürüyen insanlar varsa resmin içerisine girmiş, onların ayak seslerini koyuyoruz. Dışarıdaysa; restorandaysa restoran sesleri... Çevredeki bütün hareket eden şeyler için ses tasarlıyoruz. Yönetmen istiyorsa abartıyoruz. Adam diyor ki hani: ‘Burası barlar sokağı, barlar sokağı gibi hissettireceğim seyirciye!’ Sen de stereo kayıt yapıyorsun. Bu sesler aslında gidilip kaydediliyordu. Son 5 senedir işler tamamen sesli çekime döndü. Dizinin tamamı dublajlanmıyor da artık, yetişmediği zaman işler, plato olmadığı için İstanbul’da çok fazla, çok

³⁴² A.g.k.

zor şartlarda çekildiği ve diziler çok uzun olduğu için bazen canlı ses hataları dublajla düzeltilmeye çalışılır. Ama bu işin yüzde üçü – dördünde olur bu.”³⁴³

Bu dönem dublaj tekniğindeki diğer önemli değişim konuşmaların farklı kanallara kaydedilmesidir. Önceden kullanılan tulum denilen toplu kayıt sisteminde sahnedeki tüm konuşmalar tek kanala kaydedildiği için tüm konuşmacılar birlikte oyun vermektedir. Ancak bu dönemden sonra geçilen kanal sisteminde konuşmalar ayrı alındığından, her konuşmacı stüdyoya tek başına girmeye başlamıştır. Aydoğan Temel, bu yeni sistemde tek tek alınan kayıtların filmin dublajını nitelik açısından çok etkilediğini düşünmektedir. Temel’e göre dublaj sanatçılarının aynı sahneyi farklı zamanlarda konuşmaları oyundaki duygunun yitirilmesine neden olmaktadır:

“Eskiden tabii tek kanal olduğu için; o sırada filmde kaç kişi varsa hepimiz aynı anda stüdyodaydık. Bu, meslek kalitesi açısından çok önemli. Neden? Bunun bir tiyatro oyunu olduğunu düşünün. Karşıdaki insanın ne dediğini duyuyorsun. Duyduğun için de ona göre karşılık veriyorsun. Özel bir vurgu, özel bir oyun, özel bir duygu kullandıysa sen de aynı vurgu, aynı oyun, aynı duyguyla karşılık veriyorsun. Fizik kuralı; etki – tepki. ‘Naber?’ dersin, ‘İyiymi’ dersin. Bir etki – tepki. Şimdiki kanal sisteminde ben karşıdaki insanı duymuyorum ki... Onun nasıl konuştuğunu bilmiyorum. Onun için mesela film yayınlanıyor; ben a’yı uzatmadan: ‘Bunun içinde kimyasal var mı?’ demişim. Karşıdaki arkadaş başka bir zaman kayda girdiği için, a’yı uzatarak: ‘Hayır, bunun içinde kimyasal yok’ demiş. Kelimenin doğru söyleniş hangisi? İkimiz birlikte girseydik stüdyoya belki bunu düzelterek devam edecektik. Şimdi biz birbirimizi dinlemeden konuşuyoruz. İsimler özellikle yabancı filmlerde; Corç oluyor, Jorj oluyor, gorg oluyor... Bir sürü şey oluyor. Herkes başka bir şey söylemiş olabiliyor. Yani bir tutarsızlık da oluyor filmlerde. Eskiden birlikte yaptığımız için adeta bir tiyatro oyunu oynar gibiydik. Ve o sırada dublaj yönetmenleri vardı. Şimdi dublaj yönetmenleri kalmadı. Eskiden dublaj yönetmenleri; filmi kaydından çok önce alan, seyreden, kare kare üzerinde düşünen, ona göre çeviri metnini düzenleyen ve filme hâkim olan insanlardı ve dublaj sırasında adeta bir tiyatro oyunu sahneye koyar gibi bizi uyarırlardı: ‘Bak bunu öyle vurgulama. Yoksa 1 kare sonra adam şöyle bir şey diyor, o ona ters düşer!’ gibi. Filme hâkim insanlardı. Şimdi Allah ne verdiyse yürüyoruz gidiyoruz. Konuşuyoruz, sonra karşıdaki arkadaş konuşuyor, diğerleri konuşuyor. Film bittiğinde seyre diyorsun; o ona öyle demiş, bu buna böyle cevap vermiş. Çok da tutarlı

³⁴³ Mert Subaşıoğlu’yla 22 Ocak 2016 tarihinde yapılan görüşme.

olmayan bir sürü şeyle karşılaşıyorsun. Özellikle vurgu hataları çok fazla oluyor.”³⁴⁴

Dublaj yönetmeni Tülay Bekret de konuşmaların ayrı kanallara kaydedilmesinin dublajı teknik açıdan kolaylaştırmasına rağmen işin yönetmenlik kısmına bazı sorunlar getirdiğini söylemektedir:

“Deneyimsiz konuşmacılar için bu sistemde sahnenin duygusunu yakalamak çok zor oluyor. Deneyimliler için problem değil ama deneyimsiz konuşmacılar için zor. O durumda da sahneyi tekrar gösterip, gerekirse uyarıp, gerekirse dinletip karşı sesi, işi güzel bir sonuca götürmeye çalışıyoruz. Ama rol karışabiliyor mesela. Yine böyle çalışmanın getirdiği bir şey; biz arkadaşın sesini alıyoruz, gidiyor. Başka bir isimle yazılmış rol arkadaşın çıkabiliyor. Yani bu sistemle eksiklerimiz çoğaldı. Seslendirme yapan arkadaşlar bizimle olmadığı, akşama kadar burada oturmadığı için ya tekrar çağırıyoruz ya düzeltme yolluyoruz. Onlar düzeltmeyi alıp yolluyorlar bize. Mixte de şimdi her stüdyodan filmlerin sesleri toplanıyor, çekiliyor, birleştiriliyor. Yani artıları da var, eksileri de var. Ben her zaman eskiden yapılan işinin lezzetinin ve kalitesinin ayrı olduğunu düşünüyorum.”³⁴⁵

Dublaj sanatçısı Bedia Ener, bu sistemin değişen koşullarla birlikte ortaya çıktığını söylemektedir. Dublajda filmlerin sayısı artarken ücretler azaldığı için dublaj sanatçıları daha çok işte çalışmaya başlamıştır. Filmlerin dublaj sürelerinin kısaltılması ise bu sistemi ister istemez zorunlu kılmıştır:

“Yabancı film seslendirmesinde farklılık şöyle oldu; eskiden herkes bir arada dublaja girerdik, bütün konuşmacılar... Mikrofonlar vardı. Sonra git gide herkesi tek tek almaya başladılar. Neden? İnsanları bir araya getirmek artık çok güçleşti. Bütün oyuncular çok meşgul, herkesi bir araya toplayamıyorlar. Onun için artık dublaj tek tek alınarak yapılıyor. Bu da filme ruhsuzluk getiriyor.”³⁴⁶

Dublaj için ayrılan iş sürelerinin kısaltılmasıyla birlikte kayıt öncesindeki provalardan da vazgeçilmeye başlanmıştır. Dublaj sanatçısı Rıdvan Çelebi, artık işe

³⁴⁴ Aydoğan Temel ile 13 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³⁴⁵ Tülay Bekret ile 26 Ocak 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³⁴⁶ Bedia Ener ile 9 Ocak 2016 tarihinde yapılan görüşme.

önceki dönemlerdeki kadar özenle yaklaşılmadığını sadece hıza önem verildiğini söylemektedir:

“Eskiden TRT’de dublaj yaparken bir gün evvel gider filmi alır prova yapardık. Şimdi nerede prova... Sabahleyin geliyorsun, içeri giriyorsun, bakıyorsun mesela rolün ismi George. Hadi başlıyoruz George’u konuşmaya. Eskiden adamın nerede durakları olduğu, nerede es yaptığına bakılır, şurası önemli diye senaryoda bazı yerlerin altları çizilirdi. Bir gün evvelden gelirdik, ama şimdi öyle bir şey yok. Eskiden bir yabancı film dublajı iki buçuk günde yapılırken şimdi 1 günde yapılıyor. Japonlar burada nasıl dublaj yapılıyor görmek için geldi. Adamların dudakları uçukladı. Sabah girdik, akşam bitti. Adam: ‘Ne oldu? Bitti mi? Yoksa bu prova mıydı?’ dedi. ‘Prova değil, bitti’ dedim. Adamlar şaşırdılar.”³⁴⁷

Dublaj yönetmeni Tülay Bekret de artık dublaj çalışmaları çok hızlı yapıldığı için provaya zaman kalmadığını açıklamaktadır. Bekret, bazen filmin konusundan bile dublajı yapmaya başladıktan sonra haberdar olduklarını belirtmektedir:

“Şimdi her şey çok hızlı. Benim girdiğim zamanlarda prova yapılır, oyuncunun konuşması, oyunu görülür, esleri işaretlenip ona göre konuşulurdu. Tabi oradaki kayıt sistemi de farklıydı. Şimdi alınıyor, siliniyor, tekrar alınabiliyor. Şimdi hiçbir şeye zamanımız yok. Hep hızlı olmak zorundayız. Çünkü o bitiyor, öbürü geliyor. Çok zor bir rolse ve konuşmacıyı yorabilecek bir bölümse (mesela çok bağırmalı, çok çığlıklı sahneler olabiliyor) bunlarda dublaj yapan arkadaşı çok yormamak için bir prova görebiliyoruz. Ama genelde başlıyoruz ve olmadığı yerde durup doğrusunu alıp yola devam ediyoruz. Zaman çok kısıtlı ve bizim yapmamız gereken çok iş olduğu için önceden prova yapmak, nasıl oynamış bakmak zor. Şimdi bilgisayar ekranından bakıp çalışıyoruz. Eskiden kâğıtlara basılırdı, biz dublaja girmeden önce rolümüz belli olurdu, rolümüzün altını çizer ve okurduk. O zaman biraz daha konuyu bilerek dublaja girmiş olurduk. Şimdi içeri girdiğimizde, eğer yönetmen daha önce filmi seyretmediyse, bildiği bir film değilse bilmeden başlıyoruz. Eğer bir yanlışlık yapmışsak dönüp düzeltiyoruz. Yani film ilerledikçe, konuya hâkim oldukça bir yanlışlık yapıp yapmadığımızı anlıyoruz.”³⁴⁸

Dublajın provasız yapılması, hem konuşmacının performansını etkilemekte hem de niteliksel olarak daha kötü bir işin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

³⁴⁷ Rıdvan Çelebi ile 11 Şubat 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³⁴⁸ Tülay Bekret ile 26 Ocak 2016 tarihinde yapılan görüşme.

Sungun Babacan, bir konuşmacının sesini filmde duyduğunda onun prova yapıp yapmadığını anladığını söylemekte, bu yüzden provasız konuştuğu kendi filmlerini izlemediğini eklemektedir:

“Eğer şansımız varsa seslendirmeden önce prova yaparız ama ne yazık ki günümüzde bu teknolojiyle ve artık işin bu temposuyla, arz talep dengesinin bu kadar değişmesi, kanalların pıtrak gibi bitmesi, seslendirilmesi gereken filmlerin çoğalması yüzünden ne yazık ki gereken özeni gösteremiyoruz. Yaptığım her işi provalı yapmak isterim. Rüştü Ağabey (Asyalı) Ankara’da bir filmin seslendirmesine girsin, ben İstanbul’da oturayım, her şeyden habersiz denk geleyim ve Rüştü Ağabey’in o filmini seyredelim, film daha 10 dakikasına gelmeden Rüştü Ağabey provalı mı değil mi anlarım. O yüzden genellikle kendi yaptığım seslendirmeleri izlememeyi tercih ederim. Çünkü her ne kadar kayıt sırasında neyim var neyim yok ortaya koyduysam da belki ertesi gün o filmle ilgili olarak beğeniler aldıysam da, ‘Sungun çok iyi konuşmuşsun!’ demişlerse de hasbelkader, içimden derim ki: ‘Ben bunun daha iyisini yapabilirdim! Eğer prova yapma şansım olsaydı bunun daha iyisini yapabilirdim!’ Bütün filmi de bu duyguyla seyretmek çok yıpratıcı olduğu için genelde kendi konuştuğum filmleri seyretmemeyi tercih ederim. Çok özel bir nedeni yoksa, mutlaka izlemem gerekmiyorsa ‘Ne yaptım acaba?’ diye izlememeyi tercih ederim.”³⁴⁹

Aydoğan Temel’e göre ise prova hem filmin niteliği için önemlidir hem de dublaja yeni başlayanlar için eğitimidir. Temel, dublajın provalarda bu işi yapan ustaları izleyerek öğrenilen bir meslek olduğunu belirtmekte, bu sistemle birlikte yeni dublaj sanatçılarının yetişmesinin zorluğuna değinmektedir:

“O zamanlar prova imkânı vardı. Prova demek aslında çalışmak demektir. Haliyle dublaja yeni başlamış bir arkadaş tekrarlarında seyrede seyrede, yönetmenle dublajcı arasındaki o diyalogu göre göre öğrenirdi işi. Zaten dublaj öyle öğrenilirdi eskiden. Giderdin bir dublaj yönetmenine... Eti senin, kemiği benim şeklinde biri sizi ona teslim ederdi. Siz onun yanında başlardınız. Seyrederdiniz. Arada rabarba dediğimiz o kuru gürültüye katılırdınız. Arada oradan bir adam: ‘Saat kaç?’ diye sorar, ‘Postane nerede?’ der. O küçük lafları size söylerler, böyle ısıdırırlar sizi. Ama hep seyrederdiniz. O zamanlar sabah saat 8 buçukta başlıyordu dublaj. Günde neredeyse 12 saat, 13 saat dublaj vardı. 12 – 13 saat o stüdyonun içinde kalıp birbirinden farklı dublajcıları ve dublaj yönetmenlerini görürdünüz, onların diyaloglarını görürdünüz. Bu, öğretiydi. Ve her prova, her provada insanların birbirini uyarması yeni bir bilgiydi sizin için. Şimdi direkt kayıt

³⁴⁹ Sungun Babacan ile 6 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

yapıyoruz. Şimdi genç bir arkadaş gelse benimle birlikte stüdyonun içine girse sadece ne yaptığımı seyreder. Bir şey öğrenme olasılığı eskisi gibi yok. Çünkü durup prova edip; ‘Bunu böyle mi söyleyeyim, öyle mi söyleyeyim? Öyle mi olsa daha iyi olur? Yönetmen bana ne diyor? Ben yönetmene ne diyorum?’ gibi bir diyalogu görmüyor. Çünkü öyle diyalog artık yaşanmıyor. Eskiden öğrenmek için zaman vardı. Eskiden ustalar olduğu için bu bir usta – çırak ilişkisidir. Yani her sanatta olduğu gibi. Bir ressam da heykeltıraş da gidip usta – çırak ilişkisiyle işini öğrenir. Dublaj da sanat olmamakla birlikte eğitimi ona benzer.”³⁵⁰

Animasyon gibi başta çocuklar olmak üzere özel bir kitleye hitap eden filmlerin dublajı, uzun metrajlı filmlerin dublajından biraz farklıdır. Animasyon filmlerinin üreticisi olan Disney, Warner Bros, Pixar gibi firmaların dublajda belirli bir standardı araması, bu firmaların filmlerinin dublajının yalnızca birkaç stüdyoda seslendirilmesine neden olmuştur. Firmalar, sadece belirli bir standardı uygulayan stüdyolarla anlaşma yaptıkları için filmlerin dublajı stüdyolarda hem daha uzun sürede hem de provalı ve özenli bir şekilde yapılmaktadır. Aydoğan Temel animasyon dublajının en iyi tarafının prova yapmak konusunda dublaj sanatçısına tanıdığı özgürlük olduğunu söylemektedir:

“Animasyonla, ‘live action’ film seslendirmesini kıyaslarsam aradaki en büyük fark: prova. Animasyonda prova yapabiliyorsunuz. Yani sinemalarda oynayan filmlerin dublajı 1 buçuk – 2 ay sürüyor. Televizyona yapılan işlerde olduğu gibi 1 saatte bitirip çıkmıyoruz. Orada başka bir özen var. Hem metni düzeltiyorsun, hem prova yapıyorsun. Şöyle bir özgürlüğün var; ‘Ben bir prova daha görmek istiyorum. Bir prova daha istiyorum.’, ‘Şurada enteresan bir gülüş var. Gülmüş de sonunda tuhaf bir nefes çıkarıyor. Dur onu da yapayım’ vb diyebiliyorsun. Bir titizlik var. Burada bu hız içinde birçok sesi duymuyoruz ki biz. Ben bir stüdyoya bir ay gittiğimde aldığım parayı bir sinema filminden alırım. Yani bir stüdyoya bir ay giderim. Orada 60 – 70 parça iş konuşurum. Onun totalini 1 sinema filminden alırım. O kadar büyük fark var.”³⁵¹

Animasyon dublajı yapan önemli stüdyolardan birinde dublaj yönetmeni olarak çalışan Bora Severcan, bir filmin dublaj sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

³⁵⁰ Aydoğan Temel ile 13 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³⁵¹ A.g.k.

“Biz filmleri televizyon dublajlarında olduğu gibi bir gün içerisinde kayda alıp bir gün içerisinde mix’leyip hazırlamıyoruz. Benim çalıştığım stüdyoda bir filmin dublajını yapmak neredeyse bir sene kadar sürüyor. Çalışmasına bir sene öncesinde başlıyoruz. Casting aşaması vs aşaması... Burada da bize bir guide (rehber) yolluyorlar. Bu da “Creative Letter” adını verdiğimiz, bütün bilgilerin olduğu, yönetmenin, kreatif direktörlerin, stüdyoların yani Paramount Pictures’in ya da Disney’in kreatif ekibinin hazırladığı bir kitapçık. Bunun içerisinde adaptasyon yaparken nelere dikkat etmemiz gerektiği, cast yaparken nelere dikkat etmemiz gerektiği, karakterlerin yaşı, ses rengi, aklınıza gelebilecek en son detaya kadar her şey mevcut. Bunun üzerine bazı rollere mesela ‘audition’ yani bir ses testi yapmamızı istiyorlar. Biz de Türkiye’de bunu en iyi konuşabilecek üç ya da dört kişiyi seçiyoruz. Sonra onlarla bir test alıp, seçme yapıyoruz ve bunu da yurtdışına yolluyoruz. Sonuçta kimin konuşacağına onlar karar veriyorlar. Onun dışında kalan rollere de tabii ki dublaj yönetmenleri karar veriyor. Yani dediğim gibi bir seneye kadar çalışmış oluyoruz aslında bir filmde.”³⁵²

Animasyon dublajlarındaki diyaloglara bakıldığında, kullanılan kelime ve deyimlerin birkaç istisna dışında yerel özellikler taşıdığı görülmektedir. Yani konuşmalar düz çeviri yapılmak yerine Türkçe’ye uyarlanmıştır. Örneğin Shrek filminin Eşek karakteri serinin ilk filmde: *“Helal olsun be! Dost acı söylemiş!”*, *“İşi aceleye getirmek istemiyorum. Acele işe şeytan karıştırmış!”*, ikinci filmde: *“Yenge geldik mi?”* gibi cümleler kurmakta, Shrek ise ikinci filmde: *“İçinde kalacağına dışarı çıksın”* demektedir. Ancak genelde büyük kısmını çocukların oluşturduğu seyircinin ilgisini çekmek için kullanılan bu tür cümlelerin filmin aslına ne kadar uygun olduğu tartışma konusudur. Çünkü çeviri sırasında çevirmen bazen kelime ve deyimlerin Türkçe’deki karşılığını aramak yerine popüler kültürdeki yanlış kullanımını yazmakta ya da dublaj sanatçısı inisiyatif alıp onu o şekilde söylemektedir. Shrek 2’de Prens’in: *“Oha falan oldum yani. Bu benim suçum değil!”* demesi bunun örneklerinden biridir. Animasyon dublajında yapılan bu tür yanlışları Sungun Babacan şu şekilde değerlendirmektedir:

“Shrek 2’de Prens’in: ‘Oha falan oldum’ demesi tam bir Recep İvedik örneği. Yani sırf seyirci filmde: ‘oha falan oldum’u duyunca gülsün diye yapılmış bir şey. Shrek’te mesela Mehmet Ali (Erbil) Eşek’i konuşuyordu. Eşek’e soruyorlar: ‘Nereden geliyorsun?’ diye, ‘Merzifon’dan!’ dedi. ‘Ya olmaz Mehmet Ali Bey, yapmayın!’ dediler, ‘Yok, bu böyle kalacak!’ dedi.

³⁵² Bora Severcan ile 22 Ocak 2016 tarihinde yapılan görüşme.

*'Merzifon'dan!' diye de film yayınlandı, seyircisi de 'Ha ha ha ha ha!' diye yerlere yattı. Hoş bir şey mi? Değil! Amerika'da geçen bir öyküyü anlatıyorsun sen. Yani o Eşek, Merzifon'dan gelmiyor. Yapma bunu! Bu, tiyatrodaki seyirciyi güldürmek için küfür etmek gibi bir şey. Çünkü biliyor ki sahnede küfretse tepki alacak, seyirci gülecek. Ama bu bana çok küçük bir numara gibi geliyor.*³⁵³

Animasyon dublajlarındaki bir diğer önemli meseleyse uluslararası firmanın bir temsilcisinin bazı dublajlarda bulunup müdahale etmesidir. Sungun Babacan ve Sezai Aydın, bu tür müdahalelerin ton ve vurgu konusunda yapıldığında doğru olmadığını söylemektedir. Dillerin birbirinden farklı ton ve vurgularının olduğunu söyleyen bu sanatçılar, yabancı dildeki bir cümlenin tonlamasının Türkçe'de aynı olamayacağını belirtmekte, en büyük sorunun bu konuda yaşandığını açıklamaktadırlar. Firma işe sadece kayıt sırasında müdahalede bulunmamakta, oyuncu seçimini de denetlemektedir. Mert Subaşıoğlu bu durumu şöyle özetlemektedir:

*"Casting sürecinde de 'kim kimi seslendirir?' şeklinde bir durum var. Türkiye'de yazılı olmayan ama belli rollerin kabul görmüş sanatçıları vardır. Yurtdışında ünlü bir oyuncunun Türk sesi budur diye stüdyolar arası yazılı olmayan bir anlaşma vardır yönetmenler arasında. Genelde buna uyulmaya çalışılır. Ama bu bize yasal değil sadece ahlaki bir sorumluluk getirdiği için buna uymadığımız zaman kimse bize 'niye uymadın?' diyerek hesap soramaz. Diğer roller için de ses testleri yapılır. Her rol için birkaç uygun ses belirlenip bunlar yurtdışına yollanır bizim ses yönetmenimizin yorumlarıyla birlikte. Sonra bir cast listesi oluşturulur.*³⁵⁴

Oyuncu seçimi ses testleriyle yapılırsa da Türkiye'de hangi oyuncunun hangi sesle özdeşleştiği konusundaki algıdan ötürü kimin kimi seslendireceği az çok bellidir. Aydoğan Temel seyircinin bir dublaj sanatçısının sesini bir oyuncuyla özdeşleştirmesini dublajın illüzyonuna bağlamaktadır. Seyircinin belirli bir sesle benimsediği bir oyuncuyu ya da diziyi hep o şekilde izlemek istediğini söyleyen Temel, şu örneği vermektedir:

³⁵³ Sungun Babacan ile 6 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³⁵⁴ Mert Subaşıoğlu ile 22 Ocak 2016 tarihinde yapılan görüşme.

“Mesela Yalan Rüzgârı diye bir dizi vardı özel kanalların açıldığı ilk yıllarda. TRT’de yayınlanırdı. TRT çok kuralcı bir yerdir demiştim. Yalan Rüzgârı 10 yıl mı yayınlandı bilmiyorum, sesler en ufak hücrelerine, bir garsona kadar hiç değişmedi. Ve kadınlar Yalan Rüzgârı’nı seyretmiyorlardı, dinliyorlardı. Kadın mesela mutfakta yemeğini yapıp bir yandan diziyi izliyor. Çünkü sesleri tanıdığı için ne olduğunu biliyor. Zaten Yalan Rüzgârı’nda sinematografik bir şey yok ki. Yani karakterler kameraya karşı dümdüz dururlar, konuşurlar, öbür plana geçer. Ve hep birebir gider o hikâyeye, hep kaldığı yerden devam eder. Zaman aşımı bile yoktur o dizilerde. Kadınlar bunu bu şekilde izliyorlar. Sonra özel kanallar açıldı. O dizi çok tuttu, para da var o zamanlar özel kanallarda, kanallar arası transferler başladı. Bilmem ne kanalı bu diziyi satın alıyor, öbürü şu diziyi satın alıyor. Show TV, TRT’nin o dizisini satın aldı. TRT’de yayınlandığı dönemde kadınlar işlerinden eve dönerken, saat 6 buçuk civarında yayınlandığı için eve yetişemediğinden sadece erkeklerin oturduğu kahvehanelere girip diziyi izlerlerdi. Bununla ilgili gazete haberleri okurduk biz o zamanlar. Giriyordu kadınlar kahvehaneye bir de çay söyleyip Yalan Rüzgârı’nı izleyip öyle devam ediyorlardı evlerine. Yani böyle büyük bir ilgiyle izleniyordu. Show TV diziyi aldı ve dizideki bazı dublaj sanatçılarıyla anlaşamadığı için sesi değiştirdi. O gün izlenmesi bitti dizinin. Bitti dizi. 10 yıl boyunca her gün kadınlar tarafından izlenen, kaçırmamak için kahvehaneye girme cesareti gösterilen o dizinin izlenmesi bıçak gibi kesildi. Çünkü evdeki kadın bir yandan yemeğini yapıp izlerken illüzyon bozuldu.”³⁵⁵

Aydoğan Temel’in bahsettiği sese alışma durumunun daha önce yerli film dublajında dikkat edilen bir husus olduğundan konuyla ilgili başlıkta bahsetmiştim. Tıpkı yerli film dublajında oyunculara canlandırdıkları karakterler dikkate alınarak bir sesin seçilmesi ve daha sonra oyuncuların bu sesle özdeşleşmesi, yabancı film dublajında da görülmektedir. Seyirci izlediği filmi ya da diziyi bir dublaj sanatçısının sesinden dinlediği için sesteki herhangi bir değişiklik onu izlediği içerikten uzaklaştırmaktadır. Sezai Aydın da benzer bir durumun başka bir dizinin dublajında yaşandığını söylemektedir:

“Yıllar önce ‘Baretta’ diye bir dizi vardı. Genç, serseri bir polis var başrolde. Onun yönetmeni olan bir arkadaş, o rolü Soner Ağın diye bir arkadaşına verdi. Dizi yayına girdi, telefonlar geliyor: ‘Bu ses olmuş mu ona? Değiştirin onu!’ Birkaç hafta herkes şikayetçiydi. Sonra kesildi telefonlar, alıştı seyirci. Bir müddet sonra o oyuncunun bir sinema filmi geldi. Orada da ben konuştum. Telefonlar geldi yine: ‘Olmuş mu? Niye Soner Ağın konuşmamış?’ Millet: ‘Kim bu?’ diyordu. Sonra alışınca da ben konuştum,

³⁵⁵ Aydoğan Temel ile 13 Nisan 2016 tarihinde yapılan görüşme.

*beni yadırgadılar. Tamamen alışması üzerine, o onun rolüymüş gibi bir algı oluşuyor seyircide.*³⁵⁶

Yabancı film dublajında bir oyuncunun her filminde ya da dizisinde aynı kişi tarafından konuşulması, seyircide bir illüzyonun devamını sağlasa da bazı durumlarda dublajın niteliğine zarar vermektedir. Sesini o oyuncuya yakıştıran dublaj sanatçısı, her filmde belirli bir ses tonunun dışına çıkmamaktadır. Zeynep Özden Ayyıldız, bu durumun dublaj sanatçısının her oyuncuyu aynı şekilde konuşmasına yol açabildiğini söylemektedir.³⁵⁷ Kendine yakıştırdığı ses tonunun dışına çıkmayan konuşmacı, bu şekilde filmin gerçekliğine de zarar verebilmektedir.

Bu son dönemde dublaj her ne kadar ekonomik sebeplerden ötürü teknik ve nitelik açısından çeşitli dönüşümler geçirse de hala dizi ve filmlerin seyirciye aktarımı konusunda önemli bir işleve sahiptir. Günümüzde belgesel, çizgi film, animasyon türündeki içerikler geçmişe kıyasla daha çok izlenmektedir. Örneğin; animasyon türündeki Buz Devri serisi ülkemizde bir milyondan fazla seyirci tarafından izlenmiş, son zamanların en çok seyirci çeken yabancı filmlerinden olmuştur.³⁵⁸ Son dönemdeki teknolojik gelişmelerin yayıncılık anlayışını değiştirmesi; bu içeriklerin internet sayesinde diz üstü bilgisayar, tablet ve telefonlarla seyirciye daha kolay ulaşmasını sağlamıştır. Yabancı filmlerin seyirciye daha kolay ulaşması; özellikle küçük yaştaki çocukların ve gençlerin bu içeriklerden daha çok etkilenmesine yol açmıştır. Bu yüzden yabancı film ve dizi dublajı; günümüzde daha fazla dikkat edilmesi gereken bir konudur. Çocuk ve gençler kötü bir dublajın etkisine daha açık durumda olduklarından Türkçe'nin zarar görmemesi için dublaja özenle yaklaşılmalıdır.

³⁵⁶ Sezai Aydın ile 25 Mart 2016 tarihinde yapılan görüşme.

³⁵⁷ Zeynep Özden Ayyıldız'la 8 Mart 2016'da yapılan görüşme.

³⁵⁸ Kaynak: <https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/cizgi-film-filmleri>
Erişim: 27 Ekim 2017

SONUÇ

Türkiye'deki ilk gösterimlerden itibaren ses sinema için en önemli unsurlardan biri olmuştur. Seyircinin ilgisini çekmek için bazı gösterimlerde filmlere müzik, efekt ve konuşma sesleri eklenmiştir. Efekt ve konuşma seslerinin sinema salonundaki kişiler tarafından yapıldığını bilmesine rağmen seyircinin filme ilgisinin azalmaması, ses illüzyonuna en az görüntü illüzyonu kadar kolay kapıldığını göstermektedir.

1929 yılında Kadının Harbe Gidişi filmiyle gerçekleştirilen ilk sesli film gösterimi, sinemacılar için yeni bir sorunu da beraberinde getirmiştir. İlk olarak yabancı dilde çekilen filmleri seyircinin anlayabilmesi için altyazı yöntemi uygulanmaya çalışılmıştır. Özellikle Beyoğlu'ndaki seyircinin Fransızca konuşması, ithal edilen filmlerin dilleri konusundaki tercihleri de etkilemiştir. Avrupa'dan film ithal eden şirketler, daha çok Fransız filmlerini ya da Fransızca dublajlı filmleri seçmişlerdir. Seyirci böylece birçok Amerikan, İngiliz, Alman filmi de Fransızca dublajlı olarak izlemiştir. Türkiye'deki tek film şirketi İpek Film'in 1920'li yılların sonundan itibaren yönetmen Muhsin Ertuğrul'a film çekirtmeye başlaması, Türk sinemasında uzun yıllar sürecek bir tekele neden olmuştur. Aynı zamanda Şehir Tiyatrolarının başında bulunan Muhsin Ertuğrul, hem Şehir Tiyatrosu oyuncularını hem de kendisine tiyatro ve sinemada yardımcı olan insanları otoriter kişiliğiyle kontrol altında tutmuştur. Ertuğrul bu tavrıyla, onunla aynı dönemde film çekmek isteyen kişileri engelleyerek sinemanın sadece kendisinin yapabileceği bir iş olduğunu kabul ettirmeye çalışmış, bu durum sinema çevrelerinde de benimsenmiştir. Muhsin Ertuğrul bu otoriter kişiliğine rağmen döneminin teknik değişimlerini takip eden bir yönetmendir. Sinema salonlarındaki ilk sesli film gösterimlerinden yaklaşık iki sene sonra Ertuğrul, ilk sesli Türk filmi İstanbul Sokaklarında'yı çekmiştir. Türkiye'de sesli film yapabilecek bir stüdyo olmadığı için yurtdışında seslendirilen film, İpekçiler'e büyük bir paraya mal olmuştur. Bunun üzerine İpekçiler hem Türkiye'de sesli film çekiminin önünü açmak hem de bu maliyeti düşürmek için Nişantaşı'nda bir ekmek fabrikasını stüdyoya dönüştürerek

Türkiye'nin ilk sesli film stüdyosunu kurmuştur. Bu yatırım, sinemacılık alanındaki önemli girişimleri de beraberinde getirmiş, stüdyonun açılmasının iki önemli sonucu olmuştur; sesle ilgili teknik donanımına kavuşmaya başlayan Türk sineması ilk sesli filmlerini çekmiş, stüdyoda kurulan dublaj bölümünde Osman İpekçi, Nazım Hikmet ve Şehir Tiyatrosu oyuncularının girişimiyle ilk dublaj çalışmaları başlamıştır. İlk denemelerde Şehir Tiyatrosu oyuncuları film hakkında seyirciye sesleriyle bilgi vermiş, bu şekilde farklı dildeki filmin aktarımı sorununun üstesinden gelinmeye çalışılmıştır. Filmdeki oyuncunun sesine eş zamanlı olarak yapılan ilk dublaj çalışmaları gösterime girdiğinde seyirci tarafından ilgiyle karşılanırsa da dublaj yabancı filmlerin tamamına uygulanmamıştır. Bunun iki temel sebebi vardır; bu sebeplerden ilki dublajın pahalı bir işlem olması, ikincisiyse filmlerin Fransızca ya da orijinal dilinde gösterilmelerinin özellikle Beyoğlu'ndaki sinemalarda kültürel bir alışkanlık halini almasıdır. Hatta bu durum öyle bir noktaya gelmiştir ki İpekçiler dublajını yaptığı filmleri kendilerine ait bir sinemada gösterirken, başka sinemalarında aynı filmin Fransızca versiyonunu sunmuşlardır. İlk Türkçeleştirilen filmler, Fransızca versiyonlarından daha fazla izlenmiş, böylece Türkçe dublajlı filmlere verilen önem artmıştır. İpek Filmin dublaj yapılan ilk filmleri yerli öğeler katarak Türkçeleştirmesi, filmlerin halk tarafından daha fazla benimsenmesine neden olmuştur. Özellikle Ferdi Tayfur'un yabancı filmlerde geçen karakterlerin yerli karşılıklarını bulup, onları Türkiye'de yaşayan kişiler gibi konuşturması dublajın ilk dönemine önemli etkiler bırakmış, bu filmlerin daha çok izlenmesini sağlamıştır. Birden fazla dil bilen Ferdi Tayfur, dublaj yönetmenliğini yaptığı ve konuştuğu filmleri kendisi çevirmiştir. Tayfur'un işinde son derece titiz olduğu, dilin doğru kullanılması konusunda çok dikkatli davrandığı pek çok dublaj sanatçısının tanıklığından bilinmektedir. Türkçe'nin doğru kullanılması konusunda o dönem dublaj işinde bulunan bütün sanatçılar sorumluluk hissetmiştir. Türkiye'deki ilk dönemde dublaj çalışmaları, başta Şehir Tiyatrosu oyuncuları olmak üzere İstanbul'un pek çok önemli entelektüeli tarafından yapılmıştır. Nazım Hikmet, Mahmut Moralı, Ferdi Tayfur, İ. Galip Arcan, Adalet Cimcoz, Talat Artemel, Sacide Keskin gibi isimlerin ortaklaşa bir çalışmayla gerçekleştirdikleri dublajlar sonraki yıllarda yapılan işleri önemli ve olumlu ölçüde etkilemiştir. Dublajın nasıl yapılması gerektiğinin deneyerek öğrenildiği bu dönemde diyaloglar Türkçe'ye ve hece

sayısına uygun bir şekilde çevrilmiş, kayıtlar bütün oyuncuların katılımıyla alınmıştır. Dublaj sanatçılarının perdede sürekli dönen bir sahneyi en iyi oyunu ortaya çıkarana kadar seslendirmeye çalışması hem senkronun hem de oyunun düzgün yapılmasını sağlamıştır. Dublajın teknik nedenlerden ötürü sahnedeki bütün oyuncuların katılımıyla kaydedilmesi oyuncuların oyunlarının birbirlerinden aldıkları etkileşimle gelişmesine yol açmıştır. Dublaj, herkesin katıldığı bu kayıtlarda işe yeni başlamak isteyenler için okul görevi görmüştür. Bu kişiler usta oyuncuları izleyip onlarla çalışarak iyi dublajın nasıl yapılması gerektiğini öğrenmiştir. 1930'lu yılların ortalarında radyoda musiki yayınlarının kısa bir süre yasaklanması, Türkiye'de Mısır radyolarının dinlenmesine neden olmuştur. Halk bu radyolarda sıkça çalınan Ümmü Gülsüm ve Abdülvahab gibi şarkıcıları benimsemeye başlamıştır. Türkiye'nin II. Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'dan alamadığı yabancı filmleri Mısır'dan ithal etmesi, bu ülkenin filmlerinin de ülkemize gelmesine yol açmıştır. Radyodan zaten aşına olduğu şarkıcıların filmleri sinema salonlarına geldiğinde seyirci, bu filmlere büyük ilgi göstermiş, sinemalarda Arap filmleri dönemi başlamıştır. Arap filmlerinin Türkiye'ye üç önemli sonucu olmuştur. İlk sonuç; o zamana kadar sinemaya adım atmamış halkın bu filmler vesilesiyle sinemayla tanışmasıdır ki bu durumun seyir alışkanlığının yerleşmesinde önemli etkisi olmuştur. İkinci önemli sonuç bu filmlerde kullanılan müziklerin, Türk müziğini değiştirmeye başlamasıdır. Büyük bir kısmı şarkılardan oluşan filmleri hem kısaltmak hem de anlaşılır kılmak için şarkılara Türkçe söz ve müzik yazılmış, filmler bu şekilde seslendirilmiştir. Türk musikisindeki şarkıların Arap şarkılarına uydurmak için sürelerinin uzatılması ve makamlarının değiştirilmesi Türkiye'de müziğin yapısını da etkilemiştir. Diğer önemli sonuç ise bu filmlerde ele alınan melodram ağırlıklı konuların daha sonra Türk sinemasına girecek yeni yönetmenler tarafından kullanılmasıdır. Halkın özellikle melodramlara büyük ilgi göstermesi, bu dönemde hem içerik hem de sinemasal yapı anlamında arayış içinde olan yerli sinemacılara seyircinin ne tür filmlerden hoşlandığı konusunda ipucu olmuştur.

İpek Film'in dublajını yaptığı filmlerin beğenilmesi bu alanda yeni stüdyoların da açılmasını sağlamıştır. Halkın ilgisi ve yeni stüdyoların teşebbüsleri

sonucunda 1940'lı yıllarda Türkçe dublajlı film sayısında da büyük bir artış görülmüş, 1940-1949 yılları arasında 421 dublajlı film gösterilmiştir.

Bu dönemde Türk sineması da dublajla tanışmıştır. 1920'li yıllardan beri süren, tek yapım şirketi, tek yönetmen egemenliği Faruk Kenç isminde genç bir yönetmenin 1939 yılında çektiği Taş Parçası filmiyle yıkılmıştır. Bu filmden sonra Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul dışında birkaç yeni yönetmen daha film çekmeye başlasa da stüdyoların sinema üzerindeki hâkimiyeti bitmemiştir. Faruk Kenç'in 1943'te sesli çekim imkânları kendisine verilmediği için Dertli Pınar filmi sessiz çekip sonradan seslendirmesi Türk sinemasında yeni bir uygulamanın başlangıcı olmuştur. Filmlerin sessiz çekilip daha sonra dublajlarının yapılması hem maliyeti düşürmüştü hem de sinemanın stüdyoya olan mahkûmiyetini sona erdirmiştir. Böylece kısa bir süre içerisinde Türk sinemasında yeni yapımevleri kurulmuş, yeni sinemacılar iş yapmaya başlamış, tekel yıkılmıştır.

1943 yılında sessiz çekime geçilmesi ve 1948'deki vergi indiriminin sonucunda Türk sineması güç kazanmaya başlamış, çekilen film sayısı yıllar içerisinde artmıştır. Bu yıllar aynı zamanda Türk sinemasının başlangıcından beri etkisinde olduğu tiyatrodan uzaklaştığı dönemdir. Sinemaya yeni giren yönetmenler çektikleri filmlerle sinema sanatını uygulamaya çalışmışlardır 1943 yılında başlayan yerli film dublajı ise 1950'li yıllarda yeni dublaj sanatçılarının katılımıyla birlikte Türk sinemasının en önemli öğelerinden biri haline gelmiştir. Bu dönemin filmlerindeki başrol oyuncularını belirli dublaj sanatçılarıyla özdeşleşmeye başlamıştır. 1950'li yıllarda yabancı film dublajını etkileyen iki önemli unsurdan biri Hint filmleri olmuştur. Avare (1951) filminin gösterimiyle başlayan Hint filmleri dönemi hem Türk sinemasını hem de Türk müziğini etkilemiş, bu filmler dublajları sayesinde geniş kitlelere ulaşmıştır. Dublajı etkileyen diğer öğe ise Necdet Mahfi Ayral'ın seslendirdiği Toto filmleridir. İtalyan film serisi olan Toto, Ayral'ın dublajıyla yerli bir kimlik kazanmış, tıpkı dublajın ilk dönemlerinde olduğu gibi bu tiplere halk tarafından çok sevilmiştir. Dublajı yapılan ilk filmlerden yıllar sonra Necdet Mahfi Ayral'ın yorumuyla sinemalarda gösterilen Toto'nun bu kadar sevilmesinin nedeni halkın kendinden olanı benimsemesidir. Yabancı filmlerde kendi kültürüne ait detaylar gören seyirci, hem filmde geçen esprileri daha iyi anlamış hem de bu

filmleri daha çok beğenmiştir. Yabancı film dublajında çeviri, 1950’li yıllarda da tıpkı ilk döneminde olduğu gibi Türkçe’ye uyarlama yöntemiyle yapılmış, yabancı dildeki sözcük, deyim ve cümleler doğrudan çevrilmek yerine Türkçe karşılıkları bulunmuştur. Tüm bunların yanında, filmdeki karakterlere dublaj sanatçısı tarafından yerli kimlikler verilmesi, filmin seyirciye daha etkili bir şekilde ulaşmasını sağlamıştır.

1960’lı yıllar Türk sinemasının teknik ve maddi imkânsızlıklar, zaman darlığı, ham film elde etmek konusundaki sıkıntılara rağmen altın çağını yaşadığı dönemdir. Bu dönemde sinemanın pek çok alanında birlikte çalışılarak dayanışma ve iş birliğiyle üretilen filmler, Türk sinemasının kalkınmasındaki itici gücü olmuştur. Sinemanın gelişmesindeki diğer önemli etken Türk sinemasının kendine özgü işletim ve dağıtım sistemidir. Bu yıllarda seyircinin beğeni ve istekleri bölge işletmecileri vasıtasıyla yapımcı ve yönetmenlere iletilmiş, böylece seyirci bir sonraki sinema mevsiminin filmlerini aldığı biletlerle finanse etmiştir. Sinema salonlarında seyircinin ana hatlarını belirlediği öyküler çekilip gösterilirken, bu filmlerde yine halkın belirli bir karakterle benimsediği oyuncular oynamıştır. Seyirci, filmlerin içerik ve oyuncularının yanında dublajına da etkide bulunmuştur. Oyuncular, bu dönemde özdeşleştikleri dublaj sanatçıları tarafından neredeyse bütün filmlerinde seslendirilmeye başlanmıştır. Oyuncunun görüntüsü ve dublaj sanatçısının sesinin birleşimiyle oluşan Türk sinemasına özgü bir oyunculuk modeli ortaya çıkmıştır. Oyuncuların belirli dublaj sanatçıları tarafından seslendirildiği bu modelde, filmler bu dublaj sayesinde ruh kazanmıştır. Seyircinin bu oyunculuk modelini yadırgamak yerine benimsemesi, hatta şarkılı filmlerde oyuncu şarkı söylerken çıkan sesle konuşma sesinin farklı olmasını bile garipsememesi kuşkusuz dublaj illüzyonunun başarıyla gerçekleştiğini göstermektedir. Dublaj, 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasının “altın dönemi”ne önemli katkılarda bulunmuştur. Filmler, dublaj sanatçılarının kattıkları yorum sayesinde daha fazla izlenmiş, içerikle yaratılmaya çalışılan masalsı dünya; ortam sesi ve efektlerle desteklenmiştir. Teknolojik imkânsızlıklar nedeniyle ortam sesi, efekt, konuşma ve müzik aynı anda çekilmiştir. Bu, Türk sineması için iki önemli sonuç doğurmuştur. Bu sonuçlardan ilki; ortam

sesi, efekt ve müziğin ilkel şartlarda, aynı plaklardan alınarak yapılmasıyla filmlerin gerçekliğine zarar verilmesidir. Zor şartlarda film üretmeye çalışan Türk sinemasının önemli sinemacılarının filmleri, bu durumdan olumsuz etkilenmiştir. Diğer sonuç ise dublaj çalışanlarının teknik koşullardan ötürü stüdyoda birlikte çalışmak zorunda kalmasıyla ortaya önemli bir dayanışmanın çıkmasıdır. Efektör, konuşmacı, dublaj yönetmeni, teknisyen gibi pek çok çalışanın aynı anda stüdyoda bulunma zorunluluğu, tıpkı filmlerin çekimine olduğu gibi dublaja da birlikte çalışmaktan kaynaklanan bir güç kazandırmıştır. Dublaj, sinemacılar tarafından filmin toparlandığı, kurtarıldığı hatta bazen yeniden üretildiği bir evre olarak görüldüğünden filmi çekenlerle, filmin dublajını yapanlar arasında da bir işbirliği kurulmaya çalışılmıştır. Türk sinemasının bu yıllarında çekilen filmlerinde seyirciye geçen sıcaklık ve yakınlık duygusuna dublajın da öykü kadar etkisi vardır. Hayri Esen, Jeyan Mahfi Ayrıl, Abdurrahman Palay, Nevin Akkaya, Adalet Cimcoz, Esen Günay, Toron Karacaoğlu gibi dönemin önemli dublaj sanatçıları filmlerin seyirciye aktarımı konusunda önemli katkılarda bulunmuştur.

Bu dönemde yabancı film dublajı ise TRT'nin 1972 yılında Ankara stüdyosunda ilk dublaj çalışmalarına başlamasıyla değişim geçirmiştir. Yabancı dizi ve filmlere dublaj yapan TRT, Devlet Tiyatrosu oyuncularının da desteğiyle bir süre sonra dublaj işini kurumsallaştırmış, kendisine özgü bir çalışma yöntemi oluşturmuştur. TRT'de dublaj yapılmaya başlamasının en önemli sonucu televizyonun Türkiye'de evlere daha hızlı girmesini sağlamasıdır. 1970'li yılların ortalarından itibaren sosyoekonomik sebeplerle sinemaya gidemeyip evine kapanan halk için televizyon daha kolay bir eğlence etkinliği olmuş, Türkçe dublajlı dizi ve filmler televizyonun sinemaya karşı üstünlük kurmasını hızlandırmıştır.

1980'li yıllardaki video film dönemi, hem yerli hem de yabancı film dublajını önemli bir şekilde etkilemiştir. Video kulüplerinin açılmasıyla birlikte sinema ve televizyondan sonra dublaja gereksinim duyan yeni bir alanın ortaya çıkması, dublajda pek çok kriterin değişmesine neden olmuştur. Yeterli birikim ve donanıma sahip olmayan bazı firmaların en kolay, hızlı ve ucuz yolla yaptıkları dublajların

sonucunda işteki kalite düşmüştür. Bu dönemde TRT'nin yabancı dizilere yaptığı dublajlar ise halk tarafından hala büyük bir ilgiyle takip edilmektedir.

1990'lı yıllardan itibaren yerli filmler sesli çekilmeye başlanmış, bu alanda dublaj sadece yerli dizilere uygulanmıştır. Bu dönemde özel televizyon kanallarının açılması dublajda arzdan fazla talebin oluşmasına yol açmıştır. Kısa bir süre içerisinde art arda açılan özel kanallar, yayın akışlarında kullanacakları dizi ve filmler için dublaj yapacak stüdyo ve çalışana ihtiyaç duymuşlardır. Bu ihtiyacı karşılamak için açılan yeni stüdyolarda işle alakası olmayan yeni isimler çalışmaya başlamıştır. Diyalog çevirisi o zamana kadar uzmanlık gerektiren bir çalışma olmasına rağmen 1990'lı yıllardan itibaren yabancı dil bilen herkese yaptırılmıştır. Sonuç olarak dublaj, işi bilmeyen insanların daha ucuza çalıştırıldığı bir mesleğe dönüşmüş, bu özensizlik kaliteyi önemli bir ölçüde düşürmüştür. Dublaj bu şekilde değer kaybederken, çevirilere Türkçe'de olmayan sözcük, deyim ve cümle dizilimlerinin girmesi dili de bozmaya başlamıştır. Çok izlenen yabancı dizi ve filmlerden genç kuşağın ağızlarına yerleşen bu sözcük ve kalıplar, bir süre sonra Türkçe'nin parçası haline gelmiştir. Günlük dile dublaj nedeniyle giren: “selam”, “görüşürüz”, “şok oldum”, “yapıyor olmak” gibi kelime ve deyimler Türkçe'ye yerleşmiştir.

2000'li yıllardaysa dublaj teknik değişim geçirmiş, oyuncuların sesleri ayrı zamanlarda tek tek kaydedilebilir hale gelmiştir. Kısa zamanda çok iş yapabilmek için stüdyoya tek başlarına giren dublaj sanatçıları, aynı sahnede konuştukları diğer dublaj sanatçılarının oyununu bilmeden seslendirme yapmak zorunda kalmıştır. Bu durum iş süresini kısalttığı için stüdyolara maddi kazanç sağlamakta; ancak dublaj yapılan filmlerde ruhun kaybolmasına neden olmaktadır. Çünkü dublaj filmdeki oyuncunun oyununu sesle taklit etmek anlamına gelse de dublaj sanatçıları bir sahneyi birlikte seslendirdiklerinde birbirlerinin oyunlarını, tonlarını ve vurgularını etkilemektedir. Böylelikle dublajda birlikte çalışmaktan ve etkileşimden kaynaklanan güçlü bir duygu ortaya çıkmaktadır. Ancak kayıtların tek tek alınması bu duygunun yitirilmesine yol açmıştır. Bu durum işe yeni başlayan dublaj sanatçılarının birlikte alınan kayıta ustaları izleyerek dublaj mesleğini öğrenmesini de engellemektedir.

Önceki dönemlerde bir dublaj stüdyosunda küçük rolleri konuşarak işe başlayan dublaj sanatçılarının stüdyodaki toplu kayıtlarda bu işin ustalarını izleyerek mesleği öğrenmesi yetkin insanların yetiştirilmesini sağlamıştır. Başarılı dublaj sanatçısı olarak görülen pek çok isim, dublaj mesleğine bu şekilde girmiştir. Mesleği yeterli olmayan insanların yapmaya başlaması dublajdaki en önemli sorunlardan biridir. Dublajı izleyerek öğrenme şansı olmayan yeni dublaj sanatçıları, hem işin nasıl yapılması gerektiğini bilmemekte hem de çalıştıkları işe gerekli özeni gösterememektedir. Dublajın yapılma süresi ve maliyeti hakkında stüdyolar arasındaki rekabet ise işin niteliğini etkilemektedir. Maliyeti kısmak isteyen stüdyolar, daha düşük ücretlerle ve güvencesiz çalışmaya razı olan konuşmacı, teknik eleman ve çevirmenlerle anlaşmaktadır. İş hızlandırmak için provalardan vazgeçilmesi de dublajdaki kaliteyi ciddi anlamda düşürmüştür. Dublajda provanın kaldırılması, stüdyoya hazırlıksız girilmesine yol açmış, dublaj sanatçılarının oyununu olumsuz etkilemiştir. Dublaj yönetmenliği mesleği zaman içerisinde bu değişimden etkilenip kaldırılmış, işin denetimi tamamen teknik elemana bırakılmıştır.

Sonuç olarak Türkiye’de dublaj, entelektüel bir grup insanın çalışmalarıyla başlamış, deneye deneye öğrenilmiştir. Türkiye’nin kültür ve sanat tarihinde önemli yere sahip olan bu kişiler, dublajı yabancı dildeki bir filmin Türkçe’ye uyarlanması olarak görmüşlerdir. Bu uyarlama sırasında en çok dikkat edilen husus, filmin diyaloglarının Türkçe karşılıklar bulunarak çevrilmesidir. Bu uyarlamalar filmin diyaloglarıyla sınırlı kalmamış, Ferdi Tayfur gibi bazı dublaj sanatçıları tarafından karakterler de yerleştirilmiştir. Teknik imkânlardaki yetersizlikler ve kısıtlı şartlara rağmen bir grup entelektüelin birlikte çalışarak yaptığı bu dublaj çalışmaları seyirci tarafından çok beğenilmiştir. Seyirciye izlediği filmdeki karakterlerin yerli olduğu düşündürülerek dublaj illüzyonu ilk kez sağlanmıştır. Bu sayede ilgisi çekilen seyirci, dublajlı yabancı filmleri daha fazla izlemeye başlamış, bu durum dublaj stüdyolarının sayısını arttırmıştır. Dublajın ilk döneminde çevirmen, dublaj yönetmeni ve konuşmacıların en çok üzerinde durdukları konulardan biri Türkçe’nin doğru kullanılmasıdır. Birkaç dil bilen ve Türkçe’yi çok iyi konuşan çevirmenler,

yabancı filmlerdeki diyalogları çevirirken işlerini özenle yapmışlar, Türkçe'nin yapısına uymayan kelime ve deyimleri kullanmaktan kaçınmışlardır. Son zamanlarda yapılan dublaj çalışmalarında ise bunun tam tersi görülmektedir. Dublaj, teknik olarak gelişse de nitelik olarak çok şey kaybetmiştir. Dublajdaki bu değişimin ilk nedenlerinden biri yabancı filmlere olan talebin artmasıyla sektörde sadece para kazanmayı amaçlayan, yetersiz stüdyoların kurulmasıdır. Bu stüdyolar, niteliksiz konuşmacıları istihdam etmiş, dublajın en önemli parçalarından olan çeviriyi daha ucuza getirmek için az çok yabancı dil bilen herkese yaptırmıştır. Bu durum diyalogların uyarlanmadan, doğrudan çevrilmesine neden olmuştur. Yabancı dildeki kelime ve deyimlerin Türkçe karşılığı bulunmadan çevrilmesi, aslında hiçbir anlam ifade etmeyen kelimelerin dile girmesine yol açmıştır. Teknolojinin değişimi, eskiden yapılan toplu kayıtları da değiştirmiş, dublaj sanatçıları stüdyoya tek tek girmeye başlamıştır. Efektöründen ses teknisyenine, konuşmacısından dublaj yönetmenine kadar bütün çalışanlarla hep birlikte yapılan prova ve kayıtlar yerini dublaj odasında yönetmensiz, provasız tek kişilik kayıtlara bırakmıştır. Böylece tüm çalışanların etkileşim ve birlikteliğinin ortaya çıkardığı niteliksel başarı zaman içerisinde yok olmuştur.

Bugün gelinen noktada; sinemanın eskiden sahip olduğu iyileştirici, geliştirici, sanatsal niteliği yok olmuştur. Eski Türk filmlerinin sesleriyle sinema salonlarına getirdiği sıcaklık ve samimiyet, yerini ucuz bir yabancılık duygusuna bırakmıştır. Dublaj zaman içerisinde sadece para kazanmak için hızlı bir şekilde yapılan bir işe dönüşmüş, sanat özelliğini kaybetmiştir. Film ve dizi dublajlarındaki Türkçe'nin kötü kullanılması, yeni kuşakların dilini de etkilemiş, yapay bir konuşma dili yaratılmıştır. Böylece kuşaklar arasında dil, kültür ve anlayış farklılıkları ortaya çıkmıştır. Dublajın ilk döneminde yerlileştirme çalışmaları sonucunda seyirciyle kurulan bağ, son dönemde dublajda kullanılan kötü Türkçe'yle yitirilmiştir. Bundan ötürü seyirci, önce film ve dizi dublajlarındaki içeriğe, daha sonra bu kelimeler günlük hayatına eklenince Türkçe'ye yabancılaşmıştır.

KAYNAKLAR

a) Kitaplar

- AKÇURA, Gökhan (1995), **Aile Boyu Sinema**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAŞBAKANLIK TÜRKİYE İSTATİSTİK ENSTİTÜSÜ (1981), **Türkiye İstatistik Yılı 1981 (100. Yıl Özel Sayısı)**, Ankara.
- BATUR, Enis (1984), **İstanbul'dan Göreme'ye Kültürel Mirasımız**, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- BERKTAŞ, Esin (2010), **1940'lı Yılların Türk Sineması**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- BOZIS, Yorgo., BOZIS, Sula (2014), **Paris'ten Pera'ya Rum Sinemacılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ÇANKAYA, Özden (2003), **Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927-2000**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DİKEÇ, Nuri (2008), **Silinmiş alkışlar içinde: Mücap Ofluoğlu Kitabı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- ERDOĞAN, İrfan (2005), **Sinema ve müzik: materyal satış ve bilinç yönetimi için bilişsel ve duygusalın oluşturulması**, Erk Yayınları, Ankara.
- ES, Hikmet Feridun (2013), **Kaybolan İstanbul'dan Hatıralar**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- FİLMER, Cemil (1984), **Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl**, Emek Yayınları, İstanbul.
- FUAT, Memet (2013), **Gölgede Kalan Yıllar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- GERMANI, S.-LAZIC, M. (2000), **La Meticcia di Fuoco, Oltre il Continente Balcani (La Bienali di Venezia)**, Lindau.
- GÖKMEN, Mustafa (1989), **Başlangıçtan 1950' ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**, Denetim Ajans Basımevi, İstanbul.
- GÜVEMLİ, Zahir (1960), **Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması**, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- HEPÇİLİNGİRLER, Feyza (2010), **Dedim "Ah!"**, Everest Yayınları, İstanbul.
- HEPÇİLİNGİRLER, Feyza (2013), **Türkçe Off**, Everest Yayınları, İstanbul.
- OTYAM, Nedim, **Sinemada Ses ve Müzik**, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü Sinema-TV Anasanat Dalı Başkanlığı, İstanbul.
- ÖZBEK, Meral (1994), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÖZGÜÇ, Agah (1990), **Türk Sinemasında İlkler**, Yılmaz Yayınları, İstanbul.
- ÖZÖN, Nijat (1962), **Türk Sinema Tarihi**, Artist Yayınları, İstanbul.

- ÖZYILDIRIM, Murat (2013), **Arap ve Türk Müziğinin XX. Yüzyıl Birlikteliği**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (1991), **Cadde-i Kebir’de Sinema**, Metis Yayınları, İstanbul.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (2010), **Türk Sinema Tarihi**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul.
- ŞEN, Hasan Oral (2003), **Sadeddin Kaynak**, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara.
- TC BAŞBAKANLIK DEVLET İSTATİSTİK ENSTİTÜSÜ (2003), **İstatistik Göstergeler 1923-2002**, Ankara.
- TEKSOY, Rekin (1975), **Arkın Sinema Ansiklopedisi**, Arkın Kitabevi, İstanbul.
- TÜRK, İbrahim (2004), **Senaryo Bülent Oran**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- TÜRKİYE İSTATİSTİK KURUMU (2013), **İstatistik Göstergeler 1923-2012**, Ankara.
- YAĞIZ, Nebat (2009), **Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı 1950-1975 Dönemi**, İşaret Yayınları, İstanbul.

b) Dergiler

- “Aslan Adam”, Holivut Dergisi, Sene: 3, Sayı: 41, 11 Ekim 1933.
- BOZIS, Yorgo (1969), “Sayılara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu”, Genç Sinema, Sayı: 4, Ocak 1969, 4-5.
- BOZIS, Yorgo (1974), “Tv ve Türk Sineması”, Çağdaş Sinema dergisi, Sayı: 2, 70-71.
- CAHİT, Muammer (1932), “İstanbul Belediyesinin Garip Bir Teşebbüsü”, Holivut Dergisi, Sayı: 7, 1 Mart 1932.
- CANTEK, Levent (2000), “Türkiye’de Mısır Filmleri”, Tarih ve Toplum Dergisi, Sayı: 204, 33.
- CAVİT, Tacettin (1933), “Bir Fikir: Sinemada Lisan Derdi”, Holivut Dergisi, Sayı: 30, 19 Temmuz 1933.
- CAVİT, Tacettin (1933), “İpek Film’de Bir Saat”, Holivut Dergisi, Sayı: 36, 30 Ağustos 1933.
- CİMCOZ, Adalet (1970), “Son Yazısı: Ferdi Tayfur’un Çocukluğu”, Yeni Sinema, Sayı 30.
- CİMCOZ, Adalet (1968), “Sözlendirme Anıları”, Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 19, 40.
- D.M. (1938), “Lorel Hardi Türkçe Konuşuyor”, Fotomagazin Sene: 1, Sayı: 2, 22.

- “Erkan Esenboğa ile Bir Söyleşi”, Film Market, Sayı: 25, Ekim 1984, 7.
- ES, Hikmet Feridun (1941), “Saçlarıma Ak Düştü”, Yedigün, Sene: 8, No: 418, Cilt: 17, 17.
- EVREN, Burçak (1982), Film Market, Sayı: 3, 22.
- “Jönleri Konuşan Adam, Artist”, Yıl: 3, Cilt: 10, 16 Nisan 1963, Sayı: 143, 16.
- “Halk Usandı”, Artist Dergisi, 27 Ağustos 1963, Sayı: 162, 11.
- HOYİ, İbrahim (1943), “İstanbul’un Dublaj Kraliçesi Adalet Cimcoz”, Perde Sahne Dergisi, Sayı 8, 8.
- “İki Film İthalcisi ile Konuşma”, Yedinci Sanat dergisi, Sayı:4, Haziran 1973, 19.
- KAYNAK, Sadettin (1944), “Türk Musikisi ve Türk Filmciliği”, Perde Sahne dergisi, Sayı: 26, 6-17.
- KIREL, Serpil (1995), “Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses”, Antrakt Dergisi, Sayı: 51, 62.
- “Kim Konuşuyor”, Artist, 31 Ekim 1961, Sayı: 67, 9.
- “Kim Konuşuyor: Gizli Kahramanlar”, Artist, 28 Temmuz 1964, Sayı: 31, 16.
- “Minareci Videola Tv Stüdyoları”, Video Haber, Sayı: 18, Eylül 1986, 68.
- MUAMMER, Cihat (1932), “1932-1933 Sinema Mevsimine Girerken”, Holivut Dergisi, Sayı: 24, 1 Eylül 1932.
- OFLUOĞLU, Mücap (1981), “Dublaj”, Sanat Olayı, Sayı: 4, 30-31.
- ÖZGENTÜRK, Nebil (1994), “Kemal Sunal Vakası”, Star, 27 Kasım 1994, Sayı: 163, 13-15.
- “Palay Susunca Jönler Seslerini Kaybetmişler”, Perde, 6 Ocak 1964, Sayı:14, 9.
- “Rejisörlere 30 Sual”, Artist, 7 Ekim 1963, Sayı: 168, 17.
- “Senaryo Yazarı Bülent Oran’la Bir Konuşma”, Yedinci Sanat Dergisi, Mart 1973, Sayı: 3.
- “Sesi Her Zaman Genç”, Artist, Yıl: 3, Cilt: 10, 23 Nisan 1963, Sayı: 144, 8.
- “Sesini Duyduklarımız”, Sanat Olayı, Sayı: 37, Haziran 1985, 79.
- ŞENER, Erman (1968), “Sözlendirme”, Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 19, 36.
- “Şimdi de Yerli Avare”, Ses Sinema Sergisi, Sayı: 39, 19 Eylül 1964, 15.
- “Türk Film Stüdyolarından: Erman Kardeşler”, Sinema Dergisi, Sayı: 1, Cilt: 1, 15 Mart 1954, 6.
- “Türk Filmciliğinde Bunlar Olmazsa Film Çevrilemez!”, Perde, 11 Ekim 1965, Sayı:41, 10.
- “Türker İnanoğlu’na Sorular”, Film Market, Nisan 1983, Sayı: 7, 15.
- Yedigün Dergisi, 23 Aralık 1936.
- Yedinci Sanat dergisi, “Yapımcı Hürrem Erman’la konuşma”, Ağustos 1973, Sayı: 6.

Yedirenk Dergisi, Sayı: 16, Nisan 2015.

“Yeşşe”, Artist, 20 Ekim 1964, Sayı: 43, 15.

c) Gazetelerdeki Makaleler

Adil, Fikret (18 Mart 1944), “Dertli Pınar ve Yeni Bir Artistler Şirketi”, Tanin Gazetesi.

“Anthony Quinn Bugün İstanbul’a Geliyor” (16 Ekim 1979), Milliyet Gazetesi.

“Arşın Mal Alan Opereti” (16 Nisan 1938), Cumhuriyet Gazetesi.

“Ayhan Işık Kilo Almamak İçin Yemeğe Paydos Etti” (6 Şubat 1962), Akşam Gazetesi.

Başar, Melim (15 Ekim 1950), “Ferdî Tayfur ve Sevgilileri”, Ulus Gazetesi.

“Belkıs Özener 300 Filmde, 1500 Şarkı Söylemiş” (25 Aralık 1977), Milliyet Gazetesi.

Bildik, Cemalettin (16 Aralık 1951), “Bizde Film Nasıl Seslendirilir?”, Akşam Gazetesi.

Bildik, Cemalettin (25 Kasım 1951), “Mecidiyeköyünde Yeni Bir Stüdyo Kurulacak”, Akşam Gazetesi.

Biren, Nebile T. (23 Mart 1944), “İpek Film Stüdyosu’nu Bir Ziyaret”, Vakit Gazetesi.

Bisalman, Kemal (28 Ocak 1970), “Ferdî Tayfur’u Anarken”, Milliyet Gazetesi.

“Bizde Dublaj Meselesi” (26 Ocak 1940), Cumhuriyet Gazetesi.

“Bütün İstanbulluların Ağzında Bu Şarkı” (11 Mayıs 1955), Milliyet Gazetesi.

Çelebi, Yürük (6 Mart 1941), “Ecnebi Filimleri Kimler Türkçeleştiriyor”, Akşam Gazetesi.

Çelebioğlu, İlhan (31 Mayıs 1945), “Şehir Notları: Temaşa Âlemimizde Bir Yenilik”, Tanin Gazetesi.

“Dublaj’a Yasak” (11 Aralık 1989), Milliyet Gazetesi.

Ersin, Alaeddin (7 Haziran 1953), “Beyaz Perde Kahramanlarını Dile Getirenler: Ferdî Tayfur ve Roller”, Cumhuriyet Gazetesi.

Ersin, Alaeddin (19 Temmuz 1953), “Beyaz Perde Kahramanlarını Dile Getirenler: Hayri Esen”, Cumhuriyet Gazetesi.

Gökçepınar, Sadettin (13 Şubat 1951), “Radyoda Piyas”, Akşam Gazetesi.

“Greta Garbo’nun Türkçe Filmi” (8 Temmuz 1933), Cumhuriyet Gazetesi.

Güngör, Salahattin (1 Kasım 1938), “Halkın Hoşlandığı Filmler”, Cumhuriyet Gazetesi.

Güvemli, Zahir (19 Mart 1944), “Dertli Pınar”, Vakit Gazetesi.

- “Haftanın Filimleri: Elhamra’da Ejder’in Kızı” (13 Eylül 1932), Cumhuriyet Gazetesi.
- “Hind Esrarı: Tek Kişinin Türkçe Anlattığı Şeyler” (6 Ocak 1935), Kurun Gazetesi.
- “İpek Filim İşe Başlıyor” (19 Haziran 1932), Cumhuriyet Gazetesi.
- “İstanbul Sokaklarında” (3 Aralık 1931), Akşam Gazetesi.
- İzzet, Selami (20 Eylül 1933), “Sinema”, Vakit Gazetesi.
- Münir, Hikmet (27 Mayıs 1945), “Filmlerle Türkçe’yi Yoldan Çıkarmak”, Vakit Gazetesi.
- Örik, Nahid Sırrı (29 Ağustos 1945), “Günün Fıkrası: Yeni Bir İş Sahası”, Tanin Gazetesi.
- S.D., (6 Mart 1955), “Bizde Dublaj” Milliyet Gazetesi.
- “Senenin En Eğlenceli Filmi” (28 Ekim 1951), Akşam Gazetesi.
- “Sesli Filim İstanbul’da Opera Sinemasının Yeniden Küşadı” (8 Eylül 1929), Cumhuriyet Gazetesi.
- “Shirley Temple Gibi Kim Konuşacak?” (24 Şubat 1941), Akşam Gazetesi.
- “Sinema Âleminde Bir Muvaffakiyet: Cumhuriyet’in Büyük Manevra Filmi” (17 Ekim 1937), Cumhuriyet Gazetesi.
- “Sinema Mevsiminin Yeniden Küşadı” (4 Eylül 1929), Cumhuriyet Gazetesi.
- “Sinemanın En Güç İşİ Dublaj: Almanca Sözlü Bir Filim İstanbul’da Türkçe’ye Nasıl Çevrilir, Bilir misiniz?” (16 Haziran 1934), Cumhuriyet Gazetesi.
- Süreyya, Hatice (3 Mart 1932), “Her Akşam Bir Hikâye: Doublage=Dublaj”, Akşam Gazetesi.
- Tahsin, Orhan (27 Nisan 1956), “Ferdî Tayfur’un Jübilesi Yapılıyor”, Akşam Gazetesi.
- Tokmakçioğlu, Erdoğan (11 Ekim 1992), “Tv ya da Dublaj Türkçesi”, Milliyet Gazetesi.
- “Türkçe Sözlü Bir Alman Filmi: Türk Sinemacılarının Bir Muvaffakiyeti” (20 Eylül 1933), Cumhuriyet Gazetesi.
- “Türkçeleştirilen Bir Filim” (6 Kasım 1933), Akşam Gazetesi.
- “Yeni Bir Sesli Filim Stüdyosu Açılıyor” (1 Ağustos 1934), Akşam Gazetesi.
- “Yeni Bir Türk Filmi Dertli Pınar” (17 Mart 1944), Akşam Gazetesi.

d) Belgeseller

Bahtiyar Demirci, 30. Yılında Seslendirme, TRT, 1998.

Necip Sarıcı, Dublaj Tarihi Belgeseli, 2006.

Nuh Bağcı, Seslendiriyorum Belgeseli, TRT, 2016.

Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Bölümü.

e) Televizyon Programları

Ayla Erdemli, Sanat Dünyamız, TRT, 1986.

Feridun Keşir, Çarşamba Sineması, TRT, 1992.

Tümay Dane, İz Bırakanlar, TRT, 1983.

f) Web Siteleri

[https://en.wikipedia.org/wiki/Morgenrot_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Morgenrot_(film))

http://www.imdb.com/title/tt0024178/?ref_=nm_knf_t1

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57dbb96f639d09.94673133

<https://sadibey.com/2005/03/30/askin-gozyaslari>

<http://www.musikidergisi.net/?p=1518>

https://en.wikipedia.org/wiki/Cesare_Lombroso

<https://boxofficeturkiye.com/film/eskiya-2012096?filmop=hafta>

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59a5434b05beb6.66990287

<https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989>

<http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=24638>

<https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/cizgi-film-filmleri>

g) Tezler

KORKMAZ, Asiye (1997), Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Aydın’da tamamladı. 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Tv bölümünde lisans eğitimine başladı. 2014 yılındaki mezuniyetinin ardından eğitimine Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Tv bölümünde yüksek lisans programında devam etti. 2017 yılından itibaren ise Sakarya Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

