

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

**1950-1975 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER VE TİPLER:
TÜRK SİNEMASININ TÜRK TOPLUMUNA BAKIŞI**

(Sanatta Yeterlik Tezi)

**Hazırlayan
99600108 Nebihat YAĞIZ**

**Danışman
Prof. Cem ODMAN**

İSTANBUL-2006

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1
1-TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER/TİP'İN KÖKENLERİ.....	3
1.1-Sanat ve Toplum	3
1.2-Sinema Toplum İlişkisi.....	5
1.3-Geleneksel Türk Sanatları.....	8
1.4-Sinema ile Geleneksel Sanatlar Arasındaki İlişki.....	12
2-TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER/TİP OLUŞUMU	18
2.1-Karakter/Tip Nedir.....	18
2.2-1950-1975 Arası Türkiye'nin Sosyo-Ekonomik-Kültürel Yapısının Türk Sinemasına Etkileri.....	24
2.3-1950-1975 Dönemi Sinemasına Bakış.....	26
2.4-Karakter/Tip Açısından 1950 Öncesi Türk Sinemasına Bakış	50
3-KARAKTER/TİP AÇISINDAN 1950-1975 DÖNEMİ	62
3.1-Yıldız Sisteminin Oluşması	62
3.2-Karakter/Tip Açısından 1950-1975 Dönemi	70
3.2.1-Sinema Seyircisi.....	70
3.2.2-Seyirci Karakter/Tip.....	77
3.2.3-Senaryo: Dramatik Yapı Karakter/Tip.....	81
3.2.4-Yönetmen Karakter/Tip.....	85
3.2.5-Tipler.....	88
3.2.6-1975 Sonrası.....	98
4-SONUÇ	102
5-KAYNAKLAR	105
6-ÖZGEÇMİŞ	108

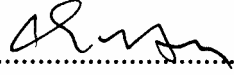
Nebihtat YAĞIZ tarafından hazırlanan 1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı adlı bu çalışma jürimizce *S.Yeterlik* Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 01 / 11 / 2006

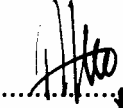
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

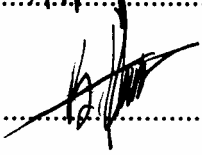
Jüri Üyesi : Prof.Cem ODMAN
(Danışman)



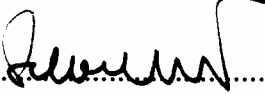
Jüri Üyesi : Prof.Alev İDRİSOĞLU



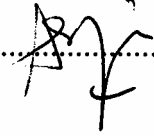
Jüri Üyesi : Prof.Bülent VARDAR
(M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof.Selahattin YILDIZ
(M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç.Asiye KORKMAZ



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

**1950-1975 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER VE TİPLER:
TÜRK SİNEMASININ TÜRK TOPLUMUNA BAKIŞI**

(Sanatta Yeterlik Tezi)

**Hazırlayan
99600108 Nebihat YAĞIZ**

**Danışman
Prof. Cem ODMAN**

İSTANBUL-2006

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1
1-TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER/TİP'İN KÖKENLERİ.....	3
1.1-Sanat ve Toplum	3
1.2-Sinema Toplum İlişkisi.....	5
1.3-Geleneksel Türk Sanatları.....	8
1.4-Sinema ile Geleneksel Sanatlar Arasındaki İlişki.....	12
2-TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER/TİP OLUŞUMU	18
2.1-Karakter/Tip Nedir.....	18
2.2-1950-1975 Arası Türkiye'nin Sosyo-Ekonomik-Kültürel Yapısının Türk Sinemasına Etkileri.....	24
2.3-1950-1975 Dönemi Sinemasına Bakış.....	26
2.4-Karakter/Tip Açısından 1950 Öncesi Türk Sinemasına Bakış	50
3-KARAKTER/TİP AÇISINDAN 1950-1975 DÖNEMİ	62
3.1-Yıldız Sisteminin Oluşması	62
3.2-Karakter/Tip Açısından 1950-1975 Dönemi	70
3.2.1-Sinema Seyircisi.....	70
3.2.2-Seyirci Karakter/Tip.....	77
3.2.3-Senaryo: Dramatik Yapı Karakter/Tip.....	81
3.2.4-Yönetmen Karakter/Tip.....	85
3.2.5-Tipler.....	88
3.2.6-1975 Sonrası.....	98
4-SONUÇ	102
5-KAYNAKLAR	105
6-ÖZGEÇMİŞ	108

ÖNSÖZ

1970’li yılların başında Anadolu’da bir köyde, köyün kadınlarıyla çocukları, her akşam köyün tek televizyonu olan evde toplanıp Türk filmi izlerlerdi. Ertesi sabah köyün çocukları akşam izledikleri Türk filmi oynarlardı. Ben o evin çocuğuydum ve ertesi sabah da izlediğimiz filmi diğer çocuklarla birlikte oynardık. Çocukluğumda bana bu imkanı vererek sinemanın kapılarını açan Dedeme ve Babaanneme minnettarım.

2000’li yılların başında İstanbul’da sinema üzerine bu çalışmayı yapma imkanımı sağlayan, yardımlarını esirgemeyen tüm hocalarıma; Prof. Sami Şekeroğlu’na, Prof. Cem Odman’a, Prof. Alev İdrisoğlu’na, Doç. Asiye Korkmaz’a, Yrd. Doç. Yüksel Aktaş’a, rahmetli İlhan Arakon’a, Memduh Ün’e, Metin Erksan’a, Lütfi Akad’a, Halit Refiğ’e, Duygu Sağıroğlu’na, Prof. Tevfik İsmailov’a minnettarım.

ÖZET

Bu çalışmanın birinci bölümünde; Türk sinemasında karakter/tip'in kökenlerine bakılmıştır. Sinema toplumla en çok içiçe olan sanattır. Dolayısıyla toplumdan direkt etkilenir ve onu etkiler. Geleneksel sanatlarımız yüzyıllardır Türk halkının süzgecinden geçerek bugüne ulaşmıştır. Halkın yarattığı geleneksel sanatlar elbette ki yine halkın belirlediği Türk sinemasını etkilemektedir. Bu açıdan sinema ile geleneksel sanatlar arasında kopmaz bir bağ bulunmaktadır.

İkinci bölümde Türk sinemasında karakter/tipin tanımlamaları yapılmıştır. Türk sinemasının başlangıcından 1950'ye kadar çekilen filmlerde karakter/tip'in ortaya çıkışı örnek filmlerle birlikte gösterilmiştir. 1950-1975 dönemi Türkiye'sinin sosyal atmosferi ve dönemin sineması incelenmiştir. Türk sinemasının "altın çağı" olarak nitelendirilen bu dönem, halk tarafından yönlendirilen ve halkın desteğiyle ayakta duran bir sinemadır. Halkın beğenisi filmlerin tarzını belirlemiştir. Buna bağlı olarak karakterler ve tipler oluşmuştur.

Üçüncü bölümde toplumun, seyircinin 1950-1975 dönemi sinemasına olan etkisi üzerinde durulmuştur. Sinemanın toplumu nasıl yansıttığı ele alınmıştır. Buna bağlı olarak karakter ve tipler Türk sinemasının Türk toplumuna bakışı çerçevesinde incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Sinema, Geleneksel, Karakter, Tip, Toplum.

SUMMARY

First section of this study takes a look at the roots of character/type in the Turkish cinema. Cinema is an art most intact with the society. Therefore, it is directly affected by the society, while affecting it. Our traditional arts, filtered through centuries by Turkish public, have reached our day. Created by the public, traditional arts do naturally have an influence on the Turkish cinema, which, again, is determined by public. In this respect, cinema and traditional arts are strictly adhered (to each other).

The second section defines the character/type in the Turkish cinema. The emergence of character /type in films shot since the beginning of Turkish cinema until day has been indicated, along with examples. Social atmosphere of Turkey during the 1950-1975 period and the cinema in this period have been examined. This period, described as the “Golden Age” of Turkish cinema is a cinema which is directed by public and able to be standing with the aid of public. Audience preferences have determined the style of films. Depending on this, characters and types have emerged.

The third section emphasizes on the influence of audience on the cinema of 1950-1975 period. It has been dealt with how cinema reflects the society. Depending on this, characters and types have been examined in framework with the view of Turkish cinema on Turkish society.

KEYWORDS: Cinema, Traditional, Character, Type, Society.

GİRİŞ

Karakter, kişilerin psikolojilerinin, tavır ve davranışlarının dış görünüşleri ile birlikte oluşturdukları bütündür. Karakter kişinin fiziksel yapısı, sosyolojik ortamı ve psikolojik durumuyla şekil almaktadır. Bir karakterin gelişimi bu üç boyutun niteliğine bağlıdır. Bu üç boyut ne kadar bir arada ve güçlü ise karakter de o oranda sağlam olmaktadır.

Tip, genel toplumsal özelliklerin abartılarak ve karikatürize edilerek seyirciye sunulmasıyla oluşur. Tipler toplumun içinden seçilen temsilci kişiliklerdir. Derinlikli bir iç dünyaları, psikolojileri yoktur. Yaşayan gerçek insanlar değildirler.

Toplum içerisinde karakter bireyi temsil eder. Bireye ait nitelikleri içerisinde barındırır. Tip ise kolektiviteye aittir. Türk toplumunun yapısı yüzyıllardan beri kolektivite ağırlıklı olarak süregelmiştir. Türk sineması 1950-1975 döneminde Türk toplumunu anlatırken tiplere ağırlıklı olarak yer vermiştir. Sinema seyirciyi çekebilmek için onun istediği tarzda filmler yapmıştır. Bu filmlerde toplumun gerçek yaşamından kesitlere yer vermiştir. Toplumun içinden insanlar tiplendirilerek filmlere konulmuştur. Seyirci kendini temsil eden bu tipleri çok sevmiştir. Bu tipler sinemanın yaygınlaşmasını sağlamış, sinemayı toplumsal bir olgu haline getirmiştir.

Sinemada dramatik yapının varlığına ve yönetmenin yeteneğine bağlı olarak karakterler ortaya çıkmıştır. Gerçekçi bir bakış açısı ve sağlam bir dramatik yapı karakter oluşturmaktadır. Dolayısıyla bazı filmlerde karakterler bazı filmlerde de tipler vardır. Bazı filmlerde de her ikisi birden bulunur. Ama özellikle bu dönemdeki filmlerde toplumu temsil eden tipler ağırlıktadır.

Bu çalışmanın amacı; 1950-1975 döneminde Türk sinemasının Türk toplumuna bakışını karakterler ve tipler açısından incelemektir. Türk toplumu yüzyıllardan beri geleneksel kültürle yoğrulmuştur. Tercih ve beğenileri de bu yönde ilerlemiştir. Seyirci izleyeceği filmleri seçerken içgüdüsel olarak geleneksel kültür etkisini

göstermiştir. Masal formunda filmler ortaya çıkmıştır. Sinemada geleneksel sanatların uzantısı olan tipler, bir toplum portresi çizmektedir. Bu dönem Türk toplumu nasıl ise karakterler ve tipler aracılığıyla sinemaya aynen yansımıştır.

1-TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER/TİP'İN KÖKENLERİ

1.1-Sanat ve Toplum

Toplum bireylerden oluşur. Hiç kimse toplumdaki ayrı, toplumun dışında yaşayamaz. Ancak zorunluluklar insanı toplum dışına itebilir. Bireylerin birbirleriyle kurdukları ilişkiler sosyalleşmeyi sağlar. İnsanın diğer insanlarla sosyal ilişkiler içerisine girmesi bir ihtiyaçtır. En temel ihtiyaçlardan biridir.

İnsanlık tarihinin ilk zamanlarında sosyal ilişkiler insanın hayatta kalmak için verdiği mücadeleyle sınırlıdır. Karnını doyurmak için avlanmak ve avını topluluğun diğer üyeleriyle paylaşmak en başta gelen sosyal ilişkilerdendir. Henüz o zamanlar toplum değil topluluk söz konusudur. Zaman içerisinde toplumsallaşmayla birlikte sosyal ilişkiler gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Artık insanın varolmak için gündelik ihtiyaçlarını karşılamak için kurduğu ilişkiler yeterli olmamaya başlamıştır. Toplum hayatında gelenek görenek, spor, dil, din, sanat gibi alanlar ortaya çıkmıştır. Bu sosyal ilişkiler ağı bir topluluğu diğerlerinden ayıran, ona toplum özelliği kazandıran baş etkidir.

Sanat insanlığın ilk çağlarında ortaya çıkmıştır; mağara duvarlarına yapılan resimler, gündelik hayatta kullanılan kap kacak, takılar ve süs eşyaları bunun bir kanıtıdır. Ancak burada önemli bir noktanın altını çizmek gerekir; o dönemde üretilen sanat eserlerini insanlar “sanat” olsun diye yapmamışlardır. Ama o eserlerde öyle bir kendine özgünlük, öyle bir estetik tarz vardır ki, sonradan bu eserler sanat eseri olarak görülmüşlerdir. O dönemin sanatçısı bu eserleri yaratırken toplumsal bir amaç gütmüştür. Yaptığı hayvan resimlerinin ‘avlanacak hayvana olan korkunun yenilmesini sağlamak’ gibi bir işlevi vardır. Günümüzde paha biçilemeyen gözyaşı şişelerinin ya da takıların gene toplumsal bir işleve sahip oldukları bilinmektedir. Denebilir ki sanat ilk ortaya çıktığında; günlük hayatta kullanılan işlevsel bir konuma sahip bir toplumsallaşma aracı olmuştur.

Sanatın ve sanatçının topluma ilişkisi Ortaçağ Avrupa’sında dini bir niteliğe dönüşmüştür. Bu dönemde Kilise, okur yazar olmayan halkı eğitmek ve

bilgilendirmek amacıyla kiliselerin duvarlarına dini resimler, freskler ya da ikonalar yaptırmıştır. Büyük sanatçı Michelangelo'nun Sixtine Kilisesi'nin duvarlarına yaptığı freskler buna en güzel örnektir. Yine o dönemde sanatçı dinden bağımsız olarak zengin ve köklü ailelerin himayesinde ısmarlama eserler üretmiştir. Büyük aileler, krallar sanatçıları desteklemişlerdir. Sanatı ve sanatçıyı destekleyen en önemli ailelerden biri İtalyan Medici Ailesidir. Osmanlı Padişahı Fatih Sultan Mehmet de Avrupalı sanatçıları İstanbul'a davet etmiştir. Hatta islamiyete aykırı olmasına rağmen ressam Bellini'ye portresini yaptırmıştır. Bu dönemde ilk kez sanat, toplumun önüne geçmiştir. Sanatçı toplumda çok önemli ve saygın bir yere gelmiştir.

Endüstrileşme ile birlikte sanata bakış açısında da farklılaşmalar olmuştur. 20.yy ortalarında Endüstri Devrimi ve sanayileşme ile birlikte hem ideolojide hem de sanat akımlarında bir çeşitlenme, parçalanma görülmektedir. İdeoloji alanında; Marksizm, Kapitalizm, Anarşizm, Nihilizm örnek olarak gösterilebilir. Sanat alanında ise; Realizm, Romantizm, Empresyonizm, Expresyonizm, Kübizm, Post Modernizm örnek verilebilir. "Sanat için sanat", "Toplum için sanat" gibi kuramlar ortaya atılmıştır. Bu dönemde sanat ve sanatçı, toplumu etkileyen ve dönüştüren bir konuma yükselmiştir.

Kitle iletişim araçları ile toplumun değişen dinamik yapısı, sanat eserinin köklü bir dönüşüme uğramasına neden olmuştur. Sanat eseri bir endüstri alanına dönüşerek geniş kitlelere ulaşmıştır, sıradan insanın ayağına gelmiştir. Geniş kitlelere yayılan sanat, toplumun yönelimlerini, beğenilerini, kültürünü değişime uğratmaktadır. Günümüzde sanat toplumla çok içiçe hale gelmiştir. Diğer taraftan, sanatın endüstrileşmesi, yeniden üretimi, sanat eserinin orijinalliğini, aurasını tehlikeye sokmaktadır. Walter Benjamin bu konuda şunları söylemektedir¹:

"Bir sanat eserinin en mükemmel yeniden üretimi bile şu ögeden yoksundur: Sanat eserinin zaman ve uzamdaki varlığı, meydana çıktığı yerdeki eşsiz varoluşu... Sanat (eserinin) otantikliğine-müdahale edilmiştir. Bir şeyin otantikliği, o şeyin ortaya çıkışından itibaren taşınıp

¹ Walter BENJAMIN, **Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri**, s.79, 80.

gelen her şeyin özüdür...Yeniden üretim tekniği, ...birçok çoğaltım yaparak, eşsiz bir varoluşun yerine bir kopyalar çokluğunu koyar.”

Tarihsel süreç içerisinde Türk sanatı toplum ilişkisine bakıldığında ise; genel olarak bütün temaşa sanatları, özel olarak Karagöz ele alındığında; Karagöz toplumla çok içiçe olan bir oyundur, bu toplumun tasvirini yapmaktadır. Karagöz, Rönesans sonrası Batı sanatlarındaki gibi bireyin dramına dayanmaz, bir toplum portresi çizer. Toplumsal panorama oluşturur. Karagöz'ün kökleri Osmanlı toplumunda etkin bir inanç felsefesi olan tasavvufa uzanır. Karagöz oyununda kişilerin karakterleri değil, çeşitli toplum kesimlerini temsil eden tipler yer alır. Daha çok söz ağırlıklıdır, konuşma hünerine önem verilir. Oyunun amacı halka bir eser sunmak değil, halkla direkt ilişki kurup kaynaşmak ve halkı güldürmektir. Yönetmen Halit Refiğ geleneksel sanatlar ile toplum arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlamaktadır:²

“Batı sanatlarının esası olan sınıf çatışmalarının yarattığı ferdi dram yerine, geleneksel Türk sanatları, devletin temsil ettiği ilahi bir düzende toplumun temsilci tiplerinin anlatılması, bu düzene uygun bir erdem, davranışların, güzellik ve iyilik anlayışlarının ülküleştirilmesi esasına dayanır...Türk sanatları maddi gerçekleri olduğu gibi yansıtmaz, devletin temsil ettiği bir ilahi düzen içinde, bu gerçeğin yorumunu da ihtiva eder. Tabiatı olduğu gibi yansıtan batı sanatlarının tersine Türk sanatlarındaki (öbür doğu sanatlarında da olduğu gibi) büyük üslub ve ifade kalıplaşması bundan dolayıdır.”

1.2-Sinema Toplum İlişkisi

Sanat toplumdaki etkilenir ve toplumu etkiler. Toplumdan bağımsız bir sanat eseri düşünülemez. Sanatçı toplumu hedef almasa bile, toplum için yapmasa bile sanat eseri toplumsal yapının ayrılmaz bir parçasıdır. Toplumların değişmesinde ve gelişmesinde sanat önemli bir rol oynamaktadır. Bütün sanatlar toplumla ilişki içerisinde. Ama sinema bu ilişkinin en yoğun yaşandığı sanattır. Sinema

² Halit REFİĞ, **Ulusal Sinema Kavgası**, s.141.

direkt olarak toplum için yapılır. Hedef kitle halktır. Mükün olduğunca geniş kitlelere ulaşmak amaçlanır. Sinema pahalı bir sanat olduğundan seyirci sayısı çok önemlidir. Dolayısıyla sinema varolabilmesi için toplumun büyük çoğunluğuna ulaşmak zorundadır. Ancak sinemayı bireysel amaçlarla yapan yönetmenler de vardır.

Sinema dünyadaki ilk gösteriminden itibaren halkın büyük ilgisini çekmiştir. Sıradan insanın en büyük eğlence aracı haline gelmiştir. Ticari yönünden dolayı da halkın genel beğenilerini yansıtan filmler üretilmiştir. Bu nedenle elit kesimler tarafından kabul görmesi zaman almıştır.

Zaman içerisinde sinemanın bir eğitim aracı olarak kullanılabilceği fikri oluşmuştur. Sinema aynı zamanda, kısa zamanda geniş kitlelere ulaşip insanları etkileyebilmektedir. Bu amaçla halkın eğitiminde, kültür düzeyinin artmasında önemli bir role sahip olmuştur. Bunun yanı sıra insanlar üzerinde olumsuz etkiler yarattığı da gözlenmiştir. Toplumda şiddet olaylarının artması, insanların moral değerlerini tehdit etmesi gibi örnekler verilebilir. Sinema Hitler Almanya'sında ve Sovyet Rusya'da propaganda aracı olarak da kullanılmıştır. Sinema aynı zamanda tarihi bir belge niteliğindedir. Çağına tanıklık etmekte, toplumların gündelik yaşantılarından kesitler sunmaktadır.

Sinema bir kültür modelinin dünyaya pazarlanmasında en büyük araç haline gelmiştir. Amerikan filmleri ve yaşam tarzı sinema aracılığıyla bütün dünyaya pazarlanmaktadır. Bu durum karşısında Fransa başta olmak üzere bazı ülkeler kendi kültürlerini korumak amacıyla çeşitli önlemler almaktadırlar.

Sinemanın geniş kitlelerle en çok buluştuğu nokta popüler filmlerdir. Bu özelliğinden dolayı popüler filmler halkın hayallerini, özlemlerini, günlük yaşantısını en çok yansıtan filmlerdir. Bu tür filmler çoğunlukla masala benzemektedir. Gerçekleşmesi mümkün olmayan ya da çok zor olan şeyler bu tür filmlerde gerçek olmaktadır. Çünkü halk, kendi hayatında gerçekleştirmediği

ama olmasını istediği şeyleri perdede görmekten haz duymakta ve rahatlamaktadır.

Türk sineması 1950-1975 döneminde toplumla çok yakın bir ilişki kurmuştur. 1950'li yıllardan itibaren Türk halkının sinemaya ilgisi giderek artmış ve 1960'lı yıllarda doruk noktasına ulaşmıştır. Türk sineması toplumla en çok bu dönemde ilişki kurmuştur. Seyirci sadece kendisi değil, ailesiyle hatta mahallesiyle sinemaya gider olmuştur. Sinema salonları sosyalleşme mekanı haline gelmiştir. Halk sinemada kendisini bulmuştur. Kendi kültüründen, yaşamından yansımalar görmüştür. Filmler halka sıcak ve samimi gelmiştir. Türk toplumu Türk sinemasını yönlendirmiştir. Dünyanın hiçbir ülkesinde olmayan bölge işletmeleri, pürsantaj, kombin gibi sistemlerin oluşmasını sağlamıştır. Bu sistemler halkın ne istediğini tespit ederek ona göre film üretilmesine yol açmıştır. Böylece halkın çok severek izlediği popüler filmler ortaya çıkmıştır.

Bu dönemde sadece Türk sinemasına özgü olan bir sistem ortaya çıkmıştır. Buna göre; Türkiye çeşitli bölgelere ayrılmıştır. Her bölgenin sinema işletmecisi kendi bölgesindeki halkın nabzını tutmaktadır. Halkın en çok izlediği film türlerini, konularını, perdede görmek istediği oyuncularını tespit ederek bu bilgileri İstanbul'daki yapımcıya aktarmaktadır. Yapımcı da bir sonraki filmi ona göre çekmektedir. Filmler halkın ortak beğenisine göre şekil almaktadır. Bunun yanı sıra hiç bir yerden maddi destek görmeyen Türk sineması, halkın izlediği filmlerden elde edilen gelir, gişe hasılatı sayesinde varolmuştur. Dolayısıyla sinemayı yönlendiren direkt olarak halkın kendisidir.

Bu sistem, halk tarafından yıldızların ve tiplerin yaratılmasına olanak sağlamıştır. Masal formu çerçevesinde yapılan filmler Türk toplumunu olduğu gibi yansıtmıştır. Toplumun her kesiminden tipler filmlerde yer almıştır. Türk sineması Türk toplumunun taleplerine cevap vermiştir. Halk da bu filmleri izlemeye giderek, gişe başarıları yoluyla sinemayı ödüllendirmiştir.

1.3-Geleneksel Türk Sanatları

Bu bölüme Türk sinemasını 1950-1975 döneminde yoğun olarak etkileyen geleneksel sanatlarımız alınmıştır. Elbette ki sinema bütün sanatlardan etkilenmektedir. Ama filmlerin tarzı ve tipler açısından bakıldığında bazı sanatlar daha ön plana çıkmaktadır. Bu gruba girenler burada kısaca ele alınmıştır.

Halk masalları; Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhad ile Şirin, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, vb. Türk kültürünün önemli yapıtaşlarını oluşturmaktadır. Bu masallar esas itibarıyla Doğu kökenli olmasına rağmen Türk kültürü ve gelenekleri tarafından özümsemiştir. Yüzyıllardır anlatıla anlatıla günümüze ulaşmıştır. Bu masalların ortak özelliği; aşkın karasevda şeklinde işlenmesidir. Aşıkların birbirine kavuşması neredeyse imkansızdır. Aralarına büyük engeller, kötü kadınlar, kötü adamlar girmektedir. Bu dünyada kavuşamayan sevgililer mahşerde birleşirler. Sinemada başrol oyuncularını bu aşık tiplerini canlandırmaktadırlar.

Dede Korkut masalları, Keloğlan masalları ve Nasreddin Hoca fıkraları Selçuklu kültürünü oluşturan parçalardır:

Dede Korkut Kitabı, Oğuz boyları arasında oluşmuş destansı öyküler derlemesini kapsar. Dede Korkut öykülerinin ana temaları, savaşlar, aşk maceraları ve kahramanlık öyküleridir. Dede Korkut hikayelerinde kahramanlar mert, cesur, ahlaklı, onurlu, gururlu birer insan olarak tarif edilirler. Sadakat, sevgi, saygı, aile kurumu, fedakarlık öykülerin ana temasını oluşturur. Yalın bir anlatımın göze çarptığı öyküler, masallarda ve meddah öykülerinde rastlanan kalıplaşmış sözlerle başlar ve kalıplaşmış dualarla biter. Filmlerin çoğunluğunda konular aşk ve kahramanlık maceraları olmak üzere Dede Korkut öykülerinin izlerini taşımaktadır. Dede Korkut öykülerindeki ifade kalıplaşması filmlerde yer almaktadır. Ayrıca filmlerdeki tipler Dede Korkut öykülerinin kahramanları gibi hep iyi meziyetlere sahiptirler. Filmlerdeki başrol oyuncularını ve diğer yan karakterler/tipler Dede Korkut öykülerindeki Türk insanı profilini yansıtmaktadır. Kötü karakterler, olumsuz tipler de vardır ama bunlar Dede Korkut'ta olduğu gibi filmin sonunda mutlaka

cezalandırılırlar. Türk sinemasındaki tipler Dede Korkut öykülerinde olduğu gibi cesur, ahlaklı, iyi kalpli, sevgiye ve saygıya önem veren, aileye bağlı insanlardır.

Keloğlan, Dede Korkut gibi, Nasreddin Hoca gibi yaşayan gerçek bir kişilik değildir. Halkın yüreğinde yer etmiş bir masal kahramanıdır. Bu masal kahramanı saf ve aptal ama gerektiğinde kurnaz da olabilen bir tiptir. Keloğlan, zekasıyla ve olağanüstü güçlerin yardımıyla yükselir. Tembel ve uyuşuk bir yaradılışa sahip olmasına rağmen tesadüf eseri talihi açılır. Zor durumdakilere yardım ederek kolayca zengin olur. Keloğlan masallarında da gerçeküstü motifler çoğunluktadır. Türk sinemasında özellikle Cilalı İbo Keloğlan'ın perdedeki bir yansımasıdır. Halk Cilalı İbo tiplemesini o kadar çok sevmiştir ki, bu bir seriye dönüşmüştür. Filmlerin konuları genellikle zengin kız-fakir oğlan ya da tersi olduğundan, başroldeki fakir erkek Keloğlan tiplemesine çok benzemektedir. Onun da fakir, hasta bir anası vardır. Sevdiği zengin kıza ulaşmak için türlü engelleri aşması gerekir. Ama sonunda sevdiği kıza kavuşur.

Nasreddin Hoca (1208-1284/85). Toplumdaki karşıtlıkları, olumsuzlukları, aksaklıkları sergileyen fıkraları, güldürürken düşündürülen bir özelliğe sahiptir. Bu fıkralarda toplumun her kesiminden, her türden insan ele alınarak, halkın çelişkileri, düşünceleri, eleştirileri Hoca'nın ağzından dile getirilir. Hoca kavuğu, kürkü, cüppesi ve eşeği ile belli bir "suret" oluşturur. Hoca, halkın gözünde evi, karısı, komşusu, çocuğu, öğrencisi ve tüm çevresiyle gerçekten yaşayan bir kimsedir. Bu fıkralarda ev, aile, sokak, toplum, iş hayatı gibi günlük hayatın her kesimi ile ilgi kurulur. Çoğunlukla melodram türünde olan filmlerin içinde belirli ölçüde komedi yer almaktadır. Filmlerin formuna inişli çıkışlı bir grafik olarak bakıldığında; dramın üst noktaya çıktığı anlarda birden komediye dönüşmektedir. Komik sahneler aralara serpiştirilmiştir. Bu durum gerilen seyirciyi belli aralıklarla rahatlatmayı amaçlamaktadır. Nasreddin Hoca fıkralarındaki mizah ve komedi unsuru filmlerin bütününe bilinçli ve ölçülü bir şekilde yayılmıştır. Nitekim senarist Bülent Oran film senaryolarını yazarken bu yola başvurduğunu anlatmaktadır.³ Sinemada da

³ İbrahim TÜRK, **Senaryo Bülent Oran**.

Nasreddin Hoca fıkralarındaki gibi toplumun her kesiminden tipler yer alır. Özellikle mahalli tipler aynen bu fıkralarda olduğu gibi bir toplum yelpazesini sergiler.

Osmanlı Dönemi'nin en önemli geleneksel Türk seyirlik sanatları Karagöz, Ortaoyunu, Kukla ve Meddah'tır. Bu seyirlik sanatlara kısaca bakacak olursak;

Karagöz, Ortaoyunu ve Hokkabazlık, çeşitli oyunlarla birlikte, XVI. yy'da Yahudiler tarafından İspanya ve Portekiz'den getirilmiştir. Daha sonra bu oyunlar yerelleşerek Türk üslubuna bürünmüşlerdir. Karagözün de kuklanın da tasavvufi bir yanı vardır. Karagözün kurucusunun Şeyh Küşteri olduğu belirtilir⁴.

Karagöz oyunları gerçek hayatta yaşanmış olaylar ile hayal ürünü eserlerden oluşmaktadır. Ama aslen Karagöz bir komedyadır. Karagöz oyunlarında tekerlemelere de oldukça yer verilmiştir. Konu bir metne bağlı değildir, doğaçlama olarak gelişir ancak belli kurallara dayanmaktadır. Karagöz oyununda yer alan başlıca tipler şunlardır: Karagöz, Hacivat, Zenne, Çelebi, Beberuhi, Tiryaki, Tuzsuz Deli Bekir, Baba Himmet, Arap, Acem, Frenk, Ermeni, Arnavut. Görüldüğü gibi, Karagöz oyunundaki tipler, Osmanlı İmparatorluğu'nu oluşturan mozayik'in birer parçası gibidirler. Her kesimden, her etnik gruptan insan yer alır denebilir. Bu durum adeta Osmanlı'nın hoşgörü kültürünün de bir sembolüdür. Karagöz oyununda tiplerin bağlı olduğu merkez, mahalledir. Türk sinemasında da mahallenin ağırlıklı bir yeri vardır. Ayrıca, başa çıkılamayan kişilere karşı halk arasında "Tuzsuz Deli Bekir" denilmektedir.

Ortaoyunu, Karagöz oyununa çok benzer. Ortaoyunundaki düğüm de, Karagöz oyununda olduğu gibi genellikle Sarhoş tipinin ortaya çıkmasıyla çözülür.

Ortaoyununda yer alan bütün tipler Karagöz oyununun tiplerine benzerler. Ortaoyununun iki ana tipi olan Pişekar ile Kavuklu da Hacivat ile Karagöz tiplerinin aynısıdır. Tek fark; Pişekar ile Kavuklu ve diğer tipler canlı kişiler olduklarından

⁴ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri.**

sözlerini vücut hareketleri ve yüz mimikleriyle güçlendirirler. Karagöz oyununda ise bütün tipler tek kişi tarafından canlandırılır ve birer “hayal”dirler.

Geleneksel ortaoyununun Batı tiyatrosunun etkisiyle değişime uğraması sonucu Tuluat denen bir tür meydana gelmiştir. Tuluatın en önemli özelliği, ortaoyununda bulunmayan sahnenin kullanılmasıdır. İlk büyük tuluat sanatçıları da eski ortaoyuncular oluşturmuştur.

Türkiye’de kukla tipleri Karagöz ve ortaoyunu tiplerine benzemektedir. Kukla oyunundaki başlıca tipler, birbirine zıt iki tip olan kurnaz, hazırcevap uşak İbiş ile varlıklı biri olan İhtiyar’dır. Kukla oyununun konuları genellikle Karagöz ve ortaoyunundan, halk öykülerinden alınır.

Karagöz, ortaoyunu ve kukladaki tipler Türk sinemasında varlıklarını devam ettirmişlerdir. Filmlerdeki özellikle mahalle sahnelerinde yer alan mahalli tipler Karagöz, ortaoyunu ve kukladaki tiplerin perdedeki yansımalarıdır.

Meddahlık XVI. yy sonlarına doğru kahvehanelerin açılmasıyla ortaya çıkmıştır. Meddah gösterisini kahvehanede yapar. Meddah Rum, Çerkes, Ermeni, Yahudi gibi farklı kesimlerden insanların taklitlerini yapar. Onları en belirgin ve ortak özelliklerini öne çıkararak canlandırır. Yani tiplendirme yapar. Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi bir toplum portresi sunar. Meddah, öyküden çıkarılacak dersi vurguladıktan sonra gösterisini belirli söz kalıplarıyla başlatır ve bitirir. Meddahın öykü, masal anlatma tekniği filmlerin çoğunluğunun anlatım tekniğini oluşturmuştur. Filmlerdeki sürekli tekrar eden söz kalıpları ve klişeler meddah tekniğini hatırlatmaktadır. Meddahın gösterisinde sergilediği toplum portresi, filmlerin çoğunluğunda da yer almaktadır. Geleneksel sanatların hepsinde bir toplum panoraması yapılmaktadır. 1950-1975 arası Türk sinemasında da bu panorama görülmektedir.

1.4-Sinema ile Geleneksel Sanatlar Arasındaki İlişki

Osmanlı İmparatorluğu, yüzyıllardan beri ‘yuvarlanan bir kartopu gibi’ süregelen köklü bir folklör kültürüne, Karagözden ortaoyununa kadar geniş bir yelpaze oluşturan temaşa geleneğine sahip olmuştur. Bu gelenek, sinemanın ülkemize gelişiyle ilk film gösterilerinden biriyle daha başlangıçta perçinlenmiştir. Türkiye’de İstanbul yakasındaki ilk sinema gösterisi bir Karagöz perdesinin üzerinde gerçekleştirilmiştir.⁵

“(Weinberg) Beyoğlu yakasında deneyip büyük rağbet gördüğü gösterileri bir de İstanbul yakasında denemeyi düşündü. Bunun için araştırmalara başlayınca isteği için çok uygun bir yer buldu. Şehzadebaşı’ndaki Fevziye Kiraathanesi... Üstelik kahvede ünlü Karagözcü Katip Salih Efendi’nin hayal perdesi de hazır duruyordu. Böylece Osmanlı temaşasının baş köşesi olan Direklerarası’nda sinema ilk kez bir Karagöz perdesinin aracılığı ile halka sunuldu.”

O yıllarda sinema ülkemizde hemen kabul görmüş ve pek çok sinema salonu açılmıştır. Sinema ile Karagöz arasında ‘karanlık odada perdedeki hayalleri izleme’ açısından benzerlik vardır. Bu benzerlik halkın sinemayı kolay kabullenişini açıklamaktadır. Zaten Karagöz halkın hayatının her döneminde düğünlerde ve Ramazan boyunca sürekli sunulan bir gösteridir. Halk ‘karanlıkta hayal izlemeye’ alışkındır. Bu nedenle sinemayı yadırgamamış, yeni eğlence aracı olarak benimsemiştir. Aynı düşüncüyü Doç. Asiye Korkmaz da savunmaktadır:⁶

“Kısaca hem Pera, hem de Müslüman İstanbul, sinematograf adlı bu yeni gösteriyi yadırgamadı. Müslüman İstanbul’u için sinematograf, Karagöz, Meddah ve tiyatro temsilleri gibi, Ramazan gecelerinin eğlencelerinden biri olarak yaşadı, Pera’da ise zaten uzun yıllardır

⁵ Erman ŞENER, Yeşilçam ve Türk Sineması, s.9.

⁶ Doç. Asiye KORKMAZ, Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları, s.9-10.

devam eden baloların, paskalya kutlamalarının, seyirlik oyunların, sirklerin yanında yeni bir eğlenti olarak kabul gördü.”

Sinema geleneksel sanatlar ile özdeşleşmektedir. Karagöz Türkiye’ye dışarıdan gelmiştir ama içerisine kendi geleneksel sanatlarımız yerleştirilmiştir. Karagözde varolan tipler yerleşmiştir. Sinemanın çıkış noktası Karagöz değildir ama Karagözdeki tipler sinemada varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bunun yanısıra masallarda, kuklada, ortaoyununda, tuluattaki tipler de sinemada devam etmişlerdir. Hem geleneksel sanatlardaki hem sinemadaki tipler, karakter değildir. Geleneksel sanatlarda karakter yoktur, tip vardır. Sinemada hem karakter hem tip vardır. Bazı filmlerde tipler bazı filmlerde karakterler vardır. Bazı filmlerde ise her ikisi de birden bulunmaktadır. 1950-1975 dönemi Türk filmlerinin büyük çoğunluğunda karakter değil, tip vardır. Yönetmen Duygu Sağıroğlu bu konuda şunları söylemektedir:⁷

“Geleneksel sanatların içindeki kültürel altyapı, insan ilişkileri, genel beğeni sinemada aynen var. Ama birebir tıpkısının aynısı değil, dönüşerek. Karagöz dışarıdan gelmiş ama insan ilişkileri yerleşmiş. Sinema da Türk icadı değil ama içerik Türk. Türk sinemasındaki tiplerin kökünde geleneksel sanatlardaki tipler yatar. Geleneksel sanatların yansımaları olduğu için filmlerde tipler var. Karagözde, kuklada, ortaoyunundaki tipler aynen sinemada vardır. Tipler kalıptır, klişedir hep aynı olur Karagözde olduğu gibi...Geleneksel temaşa sanatlarındaki tipler sinemada devam etmiştir.”

Geleneksel sanatlardaki tipler sembolize tiplerdir. Toplumun içinden çıkmış temsili tiplerdir. Hem geleneksel sanatlarda hem de sinemada bir toplum portresi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bireysel değil, kolektif bir yapı sözkonusudur. “Ben” değil, “biz” duygusu ön plandadır. Geleneksel sanatlarda varolan tektipleşme ve kalıplaşma sinemaya da yansımıştır. Filmlerin konularında, olaylarda ve insan ilişkilerindeki kalıplaşma, klişeleşme ve tekrarlar senaryo aşamasında ortaya

⁷ 04.05.2006 tarihinde Duygu Sağıroğlu ile yapılan röportaj.

çıkılmaktadır. Tipler ise bu kalıplaşmış yapının bir ürünü olarak senaryoda yerlerini almaktadır. Bu açıdan bakıldığında, tipleri senaryoda yaratan öncelikle senaristtir. Yapımcı ve yönetmen de bu aşamada bir ölçüde etkili olmaktadır. Ama asıl hepsinin üzerinde belirleyici olan, temel olan halktır. Özellikle Türk sinemasının 1950-1975 döneminde sinemayı yönlendiren neredeyse tek ve en büyük etken halktır. Halk ise geleneksel sanatlardan beslenmektedir.

Sinema ile geleneksel sanatlar arasındaki ilişkide senarist Bülent Oran, Türk sineması için yazdığı yüzlerce senaryo ile bir köprü vazifesi görmüştür. Bülent Oran, daha çocuk yaştan itibaren geleneksel sanatlarımızdan çok etkilenmiş, bu etkiyi senaryoları aracılığıyla Türk sinemasına yansıtmıştır. Bülent Oran'ın karakterinin oluşmasında *“Hayatta en önem verdiğim insandır, dedem.”* dediği Kamil Bey'in rolü büyük olmuştur. Kamil Bey tasavvufla ilgilenen, çok okuyan alçakgönüllü bir insandır ve çocuk Bülent Oran'a sürekli masallar anlatır.

*“Dedemin eski yazı bir Nasrettin Hoca kitabı vardı. Onu bana okurdu. Bunlar insanı etkiliyor.”*⁸

Bülent Oran, Türk sinemasının altyapısında masal geleneğinin, Karagözün yereldiğini anlatmaktadır:

“Bizim filmlerin altında esasında bana göre Keloğlan motifi yatıyor. Yoksuldur Keloğlan, zavallı bir hasta anası vardır ve padişahın kızıyla evlenebilmek için devlerle mücadele etmesi, Kaf dağının ardına ulaşması gerekmektedir. Şimdi biz bu yapıyı ne yapıyoruz? Keloğlan yerine yoksul Cüneyt Arkin yahut Kartal Tibet. Zavallı hasta bir anası var, yahut ameliyat edilmesi gereken kardeşi, bilmem nesi var. Öbür tarafta ise fabrikatörün kızı var... Yani bir tür masal dünyası bu...ve bu yapı hiç sekmez, hiç... Her zaman tutar...Halk belirli oyuncularını Karagöz şekilleri gibi belleyip benimsiyor. Örneğin bir Necdet Tosun perdede göründü mü daha bir şey yapmasına kalmadan salonun kahkahası

⁸ İbrahim TÜRK, **Senaryo Bülent Oran**, s.26

öncelikle hazır oluyor. Tersine örnek de verilebilir. Bir filmde Salih Tozan, öbüründe Vahi Öz kötü adam rolündeydiler. Kusursuz da oynadılar. Ama seyirci alışkanlığını bozmadı. En dramatik yerlerde güldü durdu. Çünkü öyle şartlanmışlardı.”⁹

Geleneksel sanatların en önemli özelliklerinden biri söze dayalı olması; tekerlemelerin, bir sözün tekrar tekrar yinelenmesinden doğan komikliklerin oluşmasıdır. Diyaloglar komiktir ama mantıksızdır. Örneğin Mahalleye Gelen Gelin (Yön:Osman Seden, Sen:Bülent Oran, 1961) filminde Hulusi Kentmen “*erkeklik kitabında yeri var*” lafını, Ahmet Tarık Tekçe de “*gel yavrum, gel babana*” lafını bütün film boyunca sürekli tekrar ederler. Vatan ve Namık Kemal (Yön, Sen:Duygu Sağıroğlu, 1969) filminde Ahmet Kostarika “*Kıyamet mi kopar?*” sözünü filmin sonuna kadar belli aralıklarla yinelemektedir. Adanalı Tayfur filminde (Yön:Zafer Davutoğlu, Sen:Osman Seden, 1963) Öztürk Serengil, bu tipi canlandırdığı diğer filmlerinde olduğu gibi “*yeşşee, abidik gubidik, bittabii*” sözcüklerini tekrarlamaktadır. Kadın Değil Başbelası (Hapishane Gülü) (Yön:Ülkü Erakalın, Sen:Bülent Oran, 1968) filminde Türkan Şoray “*Hah hay, bana hanfendi dedi*” ile “*elbette anam babam*” repliklerini film boyunca tekrar etmektedir.

Karagözle Hacivatta ya da Kavuklu ile Pişekarda olduğu gibi; yanlış anlamalardan doğan komikliklerin oluşması, karşılıklı iki kişinin atışması da filmlerde görülmektedir. Turist Ömer (Yön, Sen:Hulki Saner, 1964) filminde Vahi Öz ile Mualla Sürer böyle bir durum oluştururlar. Kısmetin En Güzeli (Yön:Memduh Ün, Sen:Bülent Oran, 1962) filminde Ulvi Uraz isimleri ve ünvanları karıştırarak komiklik yaratmaktadır.

Türk sinemasında geleneksel sanatlarımızdan en çok yararlanan yönetmenlerin başında Muharrem Gürses gelmektedir. Gürses filmlerinde özellikle Karagöz, ortaoyunu ve meddahtan yararlanmıştır. Muharrem Gürses Türk insanının kendine özgü duyuş ve düşünce biçimini, Anadolu insanının davranışlarını sinemasında çok duyarlı bir şekilde yansıtmıştır. Geleneksel sanatları filmlerine yedirerek, insanların

⁹ a.g.k. s.199-224-225

his dünyalarını başarılı bir şekilde aktarmıştır. Bu anlayışla ve melodram tarzında çektiği filmler seyirci tarafından çok tutulmuş ve izlenmiştir.

Memduh Ün, geleneksel sanatlardaki mahalli tipleri aynen filmlerine de yansıtmıştır. Ün, kendi yaşamında varolan ve mahallede yaşayan gerçek tipleri, Karagöz, ortaoyunu tiplerini gibi filmlerine taşımıştır. Memduh Ün, geleneksel sanatlardan etkilendiğini ve bunu sinemasına da yansıttığını belirtmektedir:¹⁰

“Masalların içerisinde yaşadım. Ablalarım vardı, benim ablam, teyze kızları falan. Gelirler bizde kalırlardı. Hep masal anlatırlardı ben çocukken. Masalların dünyasında çok yaşadım. Tuluat tiyatrosunu çok seyrettim. Çok. Mesela kimsenin hatırlamadığı Fahri, Cevdet, herkesin hatırladığı Dümbüllü İsmail, Şevki veyahut. Çünkü pazar günleri sinemalarda filmlerden önce tuluat tiyatroları oynardı Ferah Sineması'nda özellikle ve Hilal Sineması'nda Şehzadebaşı'ndaki... Turan Tiyatrosu'nda Naşit Özcan oynardı. Biz özellikle pazar günleri çocuklarla aramızda paramız varsa tabii toplar, bir loca alırdık 4, 5 kişi”

Yönetmen Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, senarist Safa Önal da geleneksel sanatlardan çok etkilendiklerini belirtmişlerdir. Çoğu yönetmen filmlerinde geleneksel sanatlardan yararlanmışlardır. Hatta birebir geleneksel sanatlardan yola çıkarak filmler de yapmışlardır. Bu konu ileride Ulusal Sinema Karakter/Tip bölümünde ele alınacaktır.

Halit Refiğ, başlangıçta bu işi ilk yapanların; geleneksel sanatlardan yararlandıklarını ama bunun bilinçli bir şekilde olmadığını öne sürmektedir.¹¹ Sinemacıların tamamen içgüdüleriyle, sezgileriyle, gözleyerek bu yola yöneldiklerini söylemektedir. Kişisel ilgileri, merakları, becerileriyle geleneksel sanatlardaki tipleri sinemada kullandıklarını belirtmektedir. Halit

¹⁰ Memduh Ün ile 17.06.2006 tarihinde yapılan röportaj.

¹¹ Halit Refiğ ile 14.11.2004 tarihinde yapılan röportaj.

Refig'e göre sinemacılar bilinçli bir şekilde bu konuya ancak daha sonra eğilmeye başlamışlardır.

2-TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER/TİP OLUŞUMU

2.1-Karakter/Tip Nedir?

Karakter ile tipin etimolojik kökenine baktığımız zaman;

Karakter:Fr: Caractere. /E.Yun: Kharakter: Metale kazılmış damga, mühür, çizmek. Kharassein: Oymak, nakşetmek. /Hint Avr: *ghero-k< *gher-4 kazmak, oymak, çizmek.

Tip:Fr:Typ. Kalıp, standart biçim, tip, matbaa harfi. /E. Yun: Typos: Damga, kalıp<ty(m)pein, vurmak, dövmek, davul çalmak. /Hint Avr: Tu(m)p-<*sten1. Vurmak, kakmak. Linotip, logotip, prototip, stereotip, timpani, tipografya.¹²

İki tür kişilik vardır: Birincisi Karakter, ikincisi Tip'tir.

Karakter, *“filmde rolü olan kişilerin görünüm ve davranışlarını oluşturan ayrıntıların tümüdür.”*¹³ Kişinin toplumsal konumu, diğer insanlarla olan ilişkileri, başkalarının ona karşı davranışları ve geçmişi karakterin temel niteliklerini oluşturmaktadır. Uzayda yer kaplayan her nesnenin; derinlik, yükseklik, genişlik olmak üzere üç boyutu vardır. Sadece insan, bunların yanısıra fizyolojik, sosyolojik, psikolojik olmak üzere üç boyuta daha sahiptir.¹⁴

Fizyolojik boyut, kişinin fiziksel yapısıdır. Güzel olmak, sakat olmak, genç olmak, yaşlı olmak, vb. durumlar kişinin hayat görüşünü etkiler. Kişi davranışlarını buna göre yönlendirir. Kişinin kendine güvenli olması, kompleksli olması, aktif olması, vb. fiziksel yapıyla bir ölçüde ilişkilidir. Türk sinemasında yıldızlar, başrol oyuncularını genç ve güzeldirler. Fakat Yılmaz Güney gibi bir istisna da vardır. Yılmaz Güney yakışıklı olmamasına rağmen, çirkin olduğu halde yıldız olmuştur; “Çirkin Kral” olarak adlandırılmıştır. Filmlerdeki oyuncuların kör olması ya da

¹² Sevan NİŞANYAN, *Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlük*.

¹³ Michel CHION, *Bir Senaryo Yazmak*, s.212

¹⁴ Lajos EGRI, *Piyas Yazma Sanatı*, s.52

kötürüm olması da canlandırdıkları tipleri belirlemektedir. Örneğin Muhterem Nur “kör kız, kötürüm kız” rolleriyle Türk sinemasında kendine özgü bir tip oluşturmuştur.

Sosyolojik boyut, insanın yetiştiği çevreyi ve olanakları kapsar. Çocukluğu köyde geçen bir insan ile şehirde yetişen bir insanın karakterleri her açıdan farklılıklar göstermektedir. Ya da zengin bir aileye mensup birisiyle fakir aile çocuğunun davranışları ve yaşam görüşleri aynı olmamaktadır. İnsanın sosyolojik durumu karakterini ve dünya görüşünü yönlendirmektedir. Filmlerde zengin kız-fakir erkek ya da tersi tiplerin sosyal ortamları ve ekonomik durumları farklı olmasına rağmen bu onların birbirlerini sevmelerine, ortak noktalarda buluşmalarına engel olmamaktadır.

Psikolojik boyut ise önceki iki boyutun sonuçlarından oluşmaktadır. Kişinin hayalleri, alışkanlıkları, tutkuları, düş kırıklıkları gibi psikolojik özellikleri bu boyutu meydana getirmektedir. Sinemada oyuncunun iç dünyası, senaryonun yapısı ve yönetmenin kurgulamasıyla oluşmaktadır.

Karakter bu üç boyuta ne kadar sahipse inandırıcılığı ve gücü de o oranda artmaktadır. Shakespeare dünya tarihinde çok büyük karakterler yaratmış bir yazardır. Karakterleri çok güçlü ve derindir. Shakespeare’in kendi kişiliği, karakteri çok güçlü olduğu için sanat alanında da o oranda güçlü karakterler yaratabilmiştir. İçinde şiddetli fırtınalar kopan Hamlet, tutkulu Macbeth, zavallı Kral Lear insan ruhuna damgasını vuran karakterlerdir.

Sinemada karakter, seyirciye iki şekilde tanıtılmaktadır; fiziksel görünüşü ve davranışlarıyla dıştan, duygu ve düşünceleriyle içten. Kişinin olaylar karşısındaki tavrı, duruşu, karşılaştığı engeller, çatışmalar karakterin niteliğini ortaya çıkarmaktadır. Kişinin diğer insanlarla olan ilişkileri onun karakterinin su yüzüne çıkmasına neden olmaktadır. Sinemada bu ilişki en temel olarak şu şekilde görülmektedir; kahraman-karşı kahraman ya da iyi-kötü.

Tip, toplumda ortak olan özelliklerin abartılı bir şekilde vurgulanarak kolay anlaşılır bir tarzda sunulmasıyla ortaya çıkar. Tipte birey değil toplum ön plandadır. Kollektiviteyi temsil eder, herkes onda kendinden bir şeyler bulur.

Türk sinemasında tip toplumun gelenek ve göreneklerini, yaşam tarzını temsil eden kişilerdir. Kökeni geleneksel sanatlara uzanmaktadır. Ayrıntılara girmeden ana hatlarıyla genel toplumsal özellikler verilir. Bu özellikler abartılarak ve karikatürize edilerek seyirciye sunulur. Tipte derinlik, içsel psikolojik yapı bulunmaz. Olaylar ve ilişkiler çeşitlilik arz etmez, hep benzer durum ve ilişkiler söz konusudur. Kalıplaşma ve klişeleşmeye gidilmiştir.

Tip, olaylardan ve ilişkilerden bağımsız bir şekilde kendiliğinden ortaya çıkar ve varlığını devam ettirir. Tip özgün değildir, bir şeyin taklididir. Tipte kendine özgünlük, biriciklik yoktur. Karakter ile arasındaki en büyük fark budur. Karakter tektir, onu orijinal kılan ve diğerlerinden ayıran biriciklik özelliğine sahiptir. Oysa tip, pek çok kişide bulunan benzer ortak davranışların, alışkanlıkların bir sembolüdür. Tip kalıptır, şablondur. Değişmez hep aynı kalır. Her durumda hep aynı tavırları sergiler. Bir huyun sürekli yinelenmesinden, tekrar edilmesinden oluşur. Örneğin; Üç Tekerlekli Bisiklet (Yön:Lütfi Akad, Memduh Ün, Sen:Vedat Türkali, 1962) filminde Sadettin Erbil, kahvenin önünden geçen Sezer Sezin'e her defasında laf atarak pantolonunu çekiştirir. Kahvedekilerin alay konusu olur. Komik bir durum oluşturur. Kısmetin En Güzeli (Yön:Memduh Ün, Sen:Bülent Oran, 1962) filminde Abdurrahman Palay genç kızlardan aldığı tepki yüzünden komik duruma düşer. Fıstık Gibi Maaşallah (Yön, Sen:Hulki Saner, 1964) filminde Vahi Öz "Horoz Nuri" tiplemesiyle bir örnek oluşturur.

Karakter kendine ait bir iç dünyası olan, değişebilen ve gelişebilen bir niteliğe sahiptir. Karakterler farklı farklı olurlar. Çelişkili bir ilişki içerisine girdiklerinde aralarındaki fark büyür. Karakter temas ettiği her şeyde bir etki bir iz bırakır. Onun değişmesine neden olur. Temas ettiği şey, hiç bir zaman artık onunla karşılaşmadan önceki halinde olamaz. Mutlaka bir etkilenme olur. Tip öyle değildir. Tip hayattan bağımsız olarak ortaya çıkar, tipik davranışını sergiler ve gider. Bir etki-tepki süreci

oluşturmaz. Ama bir hoşluk, şirinlik atmosferi yaratır. Tipin geleneksel sanatlarda ve sinemada varlığını sürdürmesinin en önemli nedeni budur. Çünkü insanların bu atmosfere ihtiyacı vardır. Yönetmen Duygu Sağıroğlu karakter/tip açısından şu değerlendirmeyi yapmaktadır:¹⁵

“Tip, her zaman her yerde aynı yerel davranışlarda bulunan insanlardır. Karakterlerin davranışlarını yöneten kendi iç dünyalarının kararlarıdır. Olayların içinde oluşur, ilişkilerde vardır karakterler. Tipler kendiliklerinden vardır. Ve olay dizininden bağımsız olarak varlıklarını her yerde sürdürebilirler. Hayatta tip yoktur, sanaldır; karakterlerin bazı ortak davranışlarından oluşur tip. Karagöz mutlaka böyle yapacak, Hacivat mutlaka böyle yapacak... Karakterde böyle bir şey olur mu? Tiplerin ne yapacağı önceden belli. Yaşayan insan karakter. Tipler yaşayan insanlar değil. Yapay biraz, oluşturulmuş, yapılmış, gerçekte olmalarından çok hoşnut olacağımız.”

Sadece Türk sinemasında değil, dünya sinemasında da tipler vardır. Örneğin Amerikan sinemasında 1970'lere kadar erkek oyuncular oynadıkları rollerle tip oluşturmuşlardır:¹⁶Cary Grant, Ronalt Colman “centilmen”, Kirk Douglas, Lee Marvin, Sean Connery, Clint Eastwood, Charles Bronson, Jack Nicholson, David Carradine “sert erkek”, Douglas Fairbanks “romantik akrobat”, Rudolph Valentino “Latin aşık”, Clark Gable, Errol Flynn, Rock Hudson, Warren Beatty, Burt Reynolds “seks imgesi”, Humprey Bogart, Montgomery Clift, James Dean, Bruce Lee “tapınılan kişiler” Orson Welles, Robert Mitchum, Marlon Brando, Paul Newman, Steve Mc Queen, Robert Redford “uyumsuzlar”.

Dünya sinemasındaki geleneksel tiplerden bazıları ise; Amerikalı Chaplin, İtalyan Toto, Fransız Ferdinand'dır. Bu tipler aynı zamanda karakteri de içlerinde barındıran evrensel tiplerdir.

¹⁵ Duygu Sağıroğlu ile 19.07.2004 ile 04.05.2006 tarihlerinde yapılan röportaj.

¹⁶ Akt. Yrd. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI, **Sinemada Erkek İmgesi:Farklı Sinemalarda Aynı Bakış**, s.31,

Dünya sinemasında tipler olmakla birlikte ağırlıklı olarak karakter vardır. Türk sinemasında ise karakter olmakla beraber tip ağırlıktadır. Bunun nedeni şuna bağlanabilir: Batı sineması, yüzyıllar öncesine dayanan tiyatro ve roman gibi dramatik yapıya oturan sanatlar geleneğine sahiptir. Karakter, dramatik yapının varlığına bağlı olarak ortaya çıkar. Sosyo-ekonomik-kültürel yapının sonucu birey bilincine sahip olan Batı, sanat eserlerinde de doğal olarak karaktere yönelmiştir. Türk toplumu ise kolektif bir bilince, biz duygusuna sahiptir. Sosyo-ekonomik-kültürel yapının uzantısı olarak birey değil, toplum ön plana çıkmıştır. Tabiatıyla da geleneksel sanatların hiç birinde birey yoktur. Sanat eserlerinde anonim bir bakış açısı görülmektedir. Mütevazi bir tavır gizlidir en alta inildiğinde. Toplumu temsil eden tipler vardır.

1950-1975 dönemi Türk sineması sadece halk desteği ile varolabilmiştir. Sinema devletten ya da özel sektörden yardım görmemiştir. Seyircinin Türk filmlerini izlemeyi tercih etmesi filmlerin çekilmesi için maddi kaynak oluşturmuştur. Halk sinemayı gişeden aldığı biletle finanse etmiştir. Dolayısıyla filmlerin konuları ve oyuncular halkın beğenisine, tercihlerine, zevkine göre belirlenmiştir. Sinemayı yönlendiren halk, geleneksel seyirlik sanatlarını yaratan ve onunla içiçe yaşayan halk ile aynı halktır. Bu açıdan bakıldığında sinemanın geleneksel sanatlardaki tiplerden etkilendiği, yararlandığı anlaşılmaktadır. Geleneksel sanatlarımızda hiç karakter olmaması, tamamen tiplerden oluşması bu dönem Türk sinemasının da tip ağırlıklı olmasını açıklamaktadır. Yönetmen Duygu Sağıroğlu, karakter/tip açısından dünya sineması ile Türk sinemasını şöyle değerlendirmektedir:¹⁷

“Başka halkların sinemalarında da böyle tipler var. Kovboy filmlerinde, gangster filmlerinde çok olur. Şarlo ünik bir tip. Onun yarattığı tip, karakter. Şarlo’da tip var ama insan da var. Şarlo hayatında savunduğu her şeyi insan gibi yapıyor tip gibi değil. Şarlo’nun ilk dönemi, Buster Keaton, Max Sennett’ler hep birarada birbirinin içinden çıkmış şeyler. Dramatik tabanlı yüzyıllık sinema tarihine yaslanarak söylüyorum, Shakespeare’de tip yok, Balzac’ta, Moliere’de de yok. Cimri bile tip

değil, ona özgü davranışlar gösteren, çelişkiler doğuran karakterdir Cimri. Mesela bir Shakespeare yapıtında da geleneksel halk sanatlarıyla ilgili tipler var belki ama bunlar asıl olayın kenarında duruyorlar adeta. Sokak çalgıcıları geliyor, yahut işte oyuncular geliyor geçiyor ama Hamlet'in içindeki fırtına Hamlet'in içinden başka hiç bir yerde kopamıyor. Sadece o bireyin içinde, o bireyi oluşturan koşullar içinde.”

Geleneksel sanatlardan etkilendiği için halk için yapılan filmlerde tip vardır. Arzu Film, Erler Film yapımı filmlerde tip daha çok vardır. Bu tür filmlerdeki Hulusi Kentmen, Necdet Tosun, aşçı, uşak, bahçevan, anne, baba, vb. tiptir. Geleneksel temaşa sanatlarındaki Karagöz, Hacivat, Sarhoş, Tuzsuz Deli Bekir, Kavuklu, Pişekar, Yahudi tipleri gibi. Bazı filmlerde de karakter/tip biraradadır. Ama mesela Susuz Yaz filminde tip yoktur. Karakterin davranışları koşullara göre değişir. Ama tip hiç bir koşulda değişmez. Hep aynı davranır. Sarhoş ya da Yahudi perdede görüldüğü zaman herkes onun tip olduğunu bilir. Ama Steven Spielberg'in filmlerindeki Yahudiler tip değildirler. Çünkü onlar insan gibi davranırlar. Severler, üzülmüşler, acı çekerler, mücadele ederler, düşünceleri ve tavırları değişir. Bu yüzden karakterdirler. Geleneksel sanatların tamamında tip vardır. Karagözdeki Tuzsuz Deli Bekir hep aynıdır, tiptir çünkü.

Türk sinemasında bazı filmlerde karakter çoğu filmlerde tip vardır. Oyuncular da filmdeki dramatik yapının varlığına bağlı olarak bazı filmlerde karakter, çoğu filmlerde tiptir. Özellikle başrol oyuncuları öyledir. Aynı zamanda başrol oyuncuları hem karakter hem tip de olabilirler. Tipi, çoğunlukla oyuncunun kendisi oluşturmaz. Karakter ya da tipi yaratan senaryodur. Senaryoda kurulan dramatik yapının yoğunluğu karakter ve tipi belirler. Ama bazı oyuncular kendi tiplerini zaman içerisinde kendileri yaratmışlardır. Örneğin Turist Ömer, Cilalı İbo, Horoz Nuri gibi. Karakter ve tip, oyuncunun dış görünüşüne, insanlar üzerinde yarattığı elektriğe bağlı olarak o kişiye yönetmen tarafından uydurulur. Örnek vermek gerekirse; Sezer Sezin Şoför Nebahat (Yön:Metin Erksan, Sen:Metin Erksan Attila İlhan, Atıf Yılmaz, 1960) filminde tiptir (erkek gibi kadın tipi). Üç Tekerlekli Bisiklet filminde ise

¹⁷ Duygu Sağıroğlu ile 19.07.2004 tarihinde yapılan röportaj.

karakterdir. Ayhan Işık Küçük Hanımefendi filmlerinde tiptir ama Acı Hayat (Yön, Sen:Metin Erksan, 1962)'ta karakterdir. Erol Taş bütün filmlerde tiptir fakat Susuz Yaz (Yön,Sen:Metin Erksan, 1963)'da karakterdir aynı zamanda.

2.2-1950-1975 Arası Türkiye'nin Sosyo-Ekonomik-Kültürel Yapısının Sinemaya Etkileri

Bu dönemi en çok etkileyen olaylardan biri 1948 vergi indirimidir. 1 Temmuz 1948'de çıkarılan bir kanunla sinema gelirlerinden alınan belediye vergisi indirilmiştir. Belediyelerin sinemalardan aldığı eğlence vergisi, yerli film gösteren sinemalarda hasılatın % 25'i, yabancı film gösteren sinemalarda ise % 70'i olarak belirlenmiştir. Vergi oranının düşürülmesi sinema sektörünün canlanmasını sağlamıştır; sinemalar yerli film göstermeyi tercih etmişlerdir. Halkın yerli filmlere büyük ilgi göstermesi, gişe gelirlerinin artmasını da beraberinde getirmiştir. Vergilerin düşmesi bunun yanında hasılatın artması, sinemacılığın kar getiren bir iş alanı haline gelmesine neden olmuştur. Film yapımının artması ile birlikte yeni kurulan yapımevlerinin de sayısı çoğalmıştır. Halk, özellikle Anadolu'da yerli filmleri yabancı filmlere tercih eder olmuştur. Bu durumda sinemada yerli karaktere yönelme başlamıştır. Çünkü Türk toplumu kendi kültürünü, gelenek-göreneklerini, kendi insanını sinemada görmek istemiştir.

1950 yılında Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Popülist bir politika izleyerek ülke ekonomisine yön vermiştir. Bu politika sonucunda ülkede Amerikan yaşam tarzına ve tüketime özenme dönemi açılmıştır. Başbakan'ın vaadi olan "Her mahallede bir milyoner yetiştirme", hedefine ulaşamamıştır. Dönemin politikasına tepki olarak sinemada filmler yapılmıştır. Yönetmen Metin Erksan, "Her mahallede bir milyoner yetiştirme" vaadinden yola çıkarak Gecelerin Ötesi'ni (1960) çekmiştir.

Yurtdışına ve köyden kente göç başlamıştır. İstanbul en çok göç olan şehirdir ve gecekondulaşma meydana gelmiştir. Kırsal alandan büyük şehire göçen ve gecekonduya yaşayan insanlar kendi kültürlerini, yaşam tarzlarını da beraberlerinde getirmişlerdir. Gecekondu kültürü ve arabesk kültürü kendiliğinden oluşmuştur.

Parasız, işsiz güçsüz, avare, çaresiz, gariban insan tipi ortaya çıkmıştır. Bu tip Türk sinemasına Turist Ömer ve Cilalı İbo şeklinde yansımıştır. Kırsal alandan büyük kente göçü ele alan filmler çekilmiştir. Örneğin Gurbet Kuşları (Yön:Halit Refiğ, 1964), Gelin, Düğün, Diyet (Yön:Lütfi Akad, 1973) üçlemesi bu sorunu perdeye taşımaktadır. Gecekondulaşmanın yanısıra beton binalar, apartmanlar da bu dönemde Türk insanının hayatına girmiştir. Metin Erksan'ın filmi Acı Hayat (1963), gecekondu oturan ve daha iyi şartlarda yaşamak isteyen insanların hayatını anlatmaktadır. Dönemin diğer sembolleri ise otomobil ve buzdolabıdır. Ancak çok zengin insanların alabildiği bu lüks tüketim malları filmlerde belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır.

Çok partili hayata geçilmesi genelde çok sesli bir ortama da zemin hazırlamıştır; yerli film üretiminde artış, yeni kurulan yapımevi sayısında artış, edebiyat, resim, tiyatro gibi diğer sanat eserlerinin üretiminde artışı da beraberinde getirmiştir. Radyo memlekete yayılmaya başlamıştır. Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Kemal Tahir ilk eserlerini bu dönemde vermeye başlamışlardır.

1961 Anayasası ülkeye özgürlük ortamı getirmiştir. Bu dönemde sanatçılar önemli eserlerini yaratmışlardır. Düşün ve felsefe alanında canlanma görülmektedir; Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜD), Ulusal Sinema, Halk Sineması, Devrimci Sinema kavramları ortaya atılmıştır. Cumhuriyet ile birlikte yetişen kuşak bu dönemde söz söylemeye başlamıştır. Ürettikleri eserler yerli karakterde, Türk halkının sorunlarını deşmeye yöneliktir. Sanatçılar topluma eğilmişlerdir, Türk toplumuna bakmışlardır. Bu konuda Lütfi Akad şunları söylemektedir:¹⁸

“Yaptığım filmlerde birtakım sorular getirmeye çalıştım. Ama bu sorulara da bir cevap vermeyi düşünmedim hiç bir zaman ben. Bir marazı göstermeye çalıştım ama o marazın reçetesi ve reçetesini vermek benim işim değil diye düşündüm. O sorular üzerine düşündürmek seyirciyi bana yetecekti. Amacım bu oldu. Yani yarayı açmak, teşhisini yapmak marazın, ama reçetesi benim işim değil.”

¹⁸ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, **Türk Sinema Tarihi Projesi**, Bölüm 10.

Edebiyat-sinema arasındaki ilişki yoğunlaşmıştır. Yönetmenler yazarlarla birlikte çalışarak Türk sinemasının olgun örneklerini vermişlerdir. Örneğin Kemal Tahir-Halit Refiğ işbirliği Haremde Dört Kadın'ı (1965), Vedat Türkali-Ertem Göreç çalışması Otobüs Yolcuları'nı (1961), Karanlıkta Uyananlar'ı (1964), Metin Erksan'ın Fakir Baykurt uyarlaması Yılanların Öcü'nü (1962), Necati Cumalı uyarlaması Susuz Yaz'ı (1963), Memduh Ün'ün Orhan Kemal uyarlaması Avare Mustafa'yı (1962), Peride Celal uyarlaması Yıldız Tepe'yi (1965), Lütfi Akad ile Vedat Türkali'nin Orhan Kemal uyarlaması Üç Tekerlekli Bisiklet'i (1962), Atıf Yılmaz'ın Haldun Taner uyarlaması Keşanlı Ali Destanı'nı (1964) ortaya çıkarmıştır.

60'lı yıllar sadece Türkiye'de değil bütün dünyada özgürlük akımının ve bir yaşam tarzının olduğu yıllardır. Giyim-kuşam, müzik, eğlence ve üniversiteli gençlik açısından tamamen kendine özgü bir ruh oluşmuştur. 60'lı yılların yaşam tarzı, ruhu Türk filmlerine sinmiştir. Bu ortam filmlere tamamen yansımıştır. Örneğin, filmlerde o dönemin modasına uygun giyinmiş gençler vardır -özellikle başrol oyuncularını- ve onların dönemin popüler müzikleri eşliğinde dans ettikleri sahneler bulunmaktadır. Sinema toplumu hem kendi kültürüyle hem de değişen özellikleriyle birlikte yansıtmıştır. Denebilir ki, bu dönemde sinema toplumun aynası olmuştur.

Televizyon toplumun günlük yaşamına girmiştir. 70'li yıllarda gelişen terör olayları insanları sokağa çıkamaz hale getirmiştir. Bu nedenlerden dolayı sinemanın en önemli seyircisi olan aile, sinemaya gitmekten vazgeçmiştir. 1970'lerin başlarından itibaren seks filmleri furyası başlamıştır. Sokaktaki başıboş, lümpen seyirci sinema salonlarının asıl müşterisi olan ailenin yerini almıştır.

2.3-1950-1975 Dönemi Sinemasına Bakış

Türk sineması, 1948 yılında yapılan vergi indiriminden dolayı film, seyirci ve yapımevi bakımından giderek artan bir grafik sergilemiştir. 1950-1975 yılları arasında sadece seyircinin desteğiyle varolan Türk sineması, kendine özgü bir üretim tarzı oluşturmuştur. 1950-1960 yılları arasında yapımevleri ağırlık kazanarak film üretimi gerçekleştirilmiştir. 1960-1970 arasında ise bölge işletmeleri sistemi

oluşmuştur. 1975'ten itibaren televizyonun gündelik hayata girmesi, şiddet ve terör olaylarının ülkeyi sarması ve insanlar üzerinde korku uyandırması, Türk sinemasında grafiğin giderek düşmesine neden olmuştur.

1950-1975 dönemi Türk sinemasında üretilen film sayısına baktığımızda; 1950 öncesi ve 1975 sonrası yapılan film sayısında bariz bir farklılık görülmektedir. 1950 öncesinde çekilen film sayısı çok azken, bu sayı zamanla artmıştır. 1975'ten itibaren ise film sayısı giderek düşmektedir. Bu dönem içerisinde üretilen film sayısı doruk noktasına çıkmaktadır. Sinemanın toplumla kurduğu ilişki en yoğun olarak bu zaman diliminde yaşanmıştır. Filmler Türk halkının taleplerine cevap vermiştir, dolayısıyla da halk bu filmleri izlemiştir. Filmler geniş kitlelere ulaştıkça aynı tarz filmler tekrar tekrar çekilmeye başlanmıştır. Halk bu filmleri bıkmadan usanmadan izlemiştir. Türk sinemasının Türk toplumuyla kurduğu sıcak ilişkiyi aşağıdaki tablo da doğrulamaktadır.¹⁹

Yıl	Film Sayısı		
1945	2		
1946	6		
1947	12		
1948	18		
1949	19		
1950	22		
1951	36		
1952	56		
1953	42		
1954	51		
1955	62		
1956	51		
1957	60		
1958	81		
1959	79		
1960	85		
1961	123		
1962	131		
1963	117		

¹⁹ Agah ÖZGÜÇ, **Türk Filmleri Sözlüğü**, Giovanni SCOGNAMİLLO, **Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş**, s.100

1964	181		
1965	215		
1966	241		
1967	209		
1968	177		
1969	231		
1970	224		
1971	265		
1972	300		
1973	209		
1974	189		
1975	225		
1976	164		
1977	124		
1978	126		
1979	193		
1980	68		

Film üretimindeki artışa paralel olarak yeni kurulan yapımevlerinin sayısında da artış gözlenmiştir. Artık sinema amatör bir çalışma değil, kar getiren bir iş haline gelmiştir. 1950-1960 yılları arasında sinema alanına giren yapımevleri şunlardır:²⁰

1950- Duru Film, Hilal Film, Örmen Film, Toros Film, Ülkü Film.

1951- Adalı Film, Ateş Film, Ata Film, Erkin Film, İnci Film, Kale Film, Reks Film, Sonku Film, Tema Film, Yakut Film.

1952- Arslan Film, Can Film, Çığ Film, Day Film, Pars Film, Seneca Film, Tayfun Film, Uğur Film, Yeni Film.

1953- Anadolu Film, Barbaros Film, Ceylan Film, Cezayırlı Film, Çağman Film, Deniz Film, Lale Film, Mondial Film, Nana Film, Umur Film.

1954- Akar Film, Birsal Film, Güven Film, Güler Film, Irmak Film, İpar International, Konuk Film, Kobra Film, Örs Film, Pak Film, Servan Film, Site Film, Star Film, Tunç Film, Vatan Film.

²⁰ Giovanni SCOGNAMİLLO, **Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş**,s.100

1955- Alev Film, Batı Film, Delta Film, Dost Film, Hayal Film, Hedef Film, İstiklal Film, Kurt Film, Lüks Film, Mayer Film, Maden Film, Orhon Film, Ozon Film, Özışık Film, Tarhan Film, Türk Film, Yüksel Film.

1956- Aktunç Film, As Film, Aybars Film, Çallı Film, Emin Film, Ergenekon Film, Kardeş Film, Man Film, Rekor Film, Sakarya Film, Sırmalı Film, Turan Film.

1957- Acar Film, Başak Film, Çan Film, Çipa Film, Dar Film, Erten Film Filkoş Film, Işık Film, Kazankaya Film, Kral Film, Kulüp Film, Murat Film, Nil Film, Nur Film, Pesen Film, Sanat Film, Sonar Film, Şan Film, Şençalar Film, Tafi Film, Ural Film.

1958- Antiş Film, Arı Film, Aypar Film, Bahtiyar Film, Dede Film, Gözbak Film, İdeal Film, Kervan Film, Kısmet Film, Kök Film, Marmara Film, Melek Film, Metro Film, Nildan Film, Roket Film, Şafak Film, Tual Film, Yuvam Film.

1959- Be-Ya Film, Doğu Film, İnan Film, Moral Film, Özsu Film, Rasim Film, Şan Film, Tef Film, Ümit Film.

1950’li yıllarda Türkiye’nin siyasal yapısı ile Türk sinemasındaki üretim paralel bir gelişme göstermiştir. Politik ortamda çok partili dönem başlarken Türk sinemasında da üretilen film sayısı, kurulan yapımevi sayısı ve sinemaya giden seyirci sayısında artış yaşanmıştır. Elektrifikasyon çalışmaları yurdun her yerine yayılmış, Anadolu’da elektriğin gelişile birlikte sinema salonları açılmıştır. Yol yapım çalışmaları ulaşımı kolaylaştırmıştır. Traktörün ülkeye gelmesi ve tarım alanında kullanılması tarım ürünlerinde artışa neden olmuştur. Köyden kente göç başlamıştır. 1948 vergi indirimi, yerli film yapan kişi ve kuruluşları sinema alanından kar sağlar hale getirmiştir. Yeni isimlerin sinema işine girmelerine neden olmuştur. Oyuncu ve yönetmenler kendi sermayeleriyle işletebilecekleri küçük yapımevleri kurmuşlardır. Bu dönemde “yapımcı-yönetmen”, “yapımcı-oyuncu” gibi sinemanın içinde olup da ayrıca yapımcılığa başlayan insanlar ortaya çıkmıştır. Örneğin:²¹

²¹ Giovanni SCOGNAMİLLO, a.g.k. s.101

Yapımcı-Yönetmen: Nuri Akıncı'nın (Akar Film, Erkin Film, Lüks Film) Esat Özgül'ün (Anadolu Film), Çetin Karamanbey'in (Arslan Film, Moral Film), Hulki Saner'in (Arı Film, Sanat Film), Nedim Otyam'ın (Barbaros Film), Baki Çallıoğlu'nun (Çallı Film), Semih Evin'in (Roket Film, Seneka Film), Muharrem Gürses'in (Kardeş Film), Orhon Murat Arıburnu'nun (Orhon Film), Şakir Sırmalı'nın (Sırmalı Film), Vedat Örfi Bengü'nün (Ülkü Film, Yeni Film), Memduh Ün ve Dr.Arşavir Alyanak'ın (Yakut Film) kurdukları yapım şirketleri gibi.

Yapımcı-Oyuncu: Handan Adalı (Adalı Film), Nevin Aypar (Aypar Film), Mümtaz Alpaslan (Dost Film), Muzaffer Tema (Tema Film), Cahide Sonku (Sonku Film) gibi.

Filmlerin sessiz çekilip daha sonra seslendirme yöntemi olarak adlandırılan dublaj sistemi, az parayla film çekme olanağı sağlamıştır. Böylelikle kendi yağında kavrulan küçük yapımcılar kısıtlı imkanlarla pek çok film gerçekleştirmişlerdir. Artan film sayısı ile birlikte halkın sinemaya olan ilgisi de artmıştır. Öncelikle büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen Anadolu insanı sinemaya büyük bir ilgi göstermiştir. Bu dönemde okuma-yazma oranı aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.²²

Yıl	Okuma Yazma Bilen			Okuma Yazma Bilmeyen		
	Erkek	Kadın	Toplam	Erkek	Kadın	Toplam
1950	3.285.150	1.261.644	4.546.794	4.261.810	6.321.796	10.583.606
1955	5.478.766	2.436.472	7.915.238	2.292.126	7.062.540	9.354.666
1960	6.157.842	2.743.164	8.901.006	5.324.368	8.300.718	13.625.086
1965	4.424.301	1.912.511	6.336.812	8.101.898	8.354.084	16.455.982
1970	5.835.660	5.034.771	10.870.431	1.016.090	2.067.969	3.084.059

1951 yılında 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kabul edilmiştir. Bu suretle telif hakları alanında ilk yasal düzenleme yapılmıştır. 1954 yılında Film

²² DİE Yıllıkları

Teknisyenleri Sendikası kurulmuştur. 1953 yılında yönetmenliğini Ali İpar'ın görüntü yönetmenliğini İlhan Arakon'un yaptığı ilk renkli Türk filmi Salgın çekilmiştir. Fakat 1953'te Muhsin Ertuğrul'un çektiği renkli film 'Halıcı Kız' daha önce gösterime girmiştir. 1953'de Türk Film Dostlarının düzenlemiş olduğu Birinci Türk Film Festivali yapılmıştır.

İthal edilen yabancı filmlere kota konmuştur. Bu gelişme yerli film üretimini olumlu yönde etkilemiştir. 1956'da Sonku Film Şirketi'nin deposunda yangın çıkmıştır. Sigortalı olmadığından Cahide Sonku ekonomik açıdan krize girmiştir. 1959'da (İstanbul Belediyesi'nin) Aynalıkavak'taki film deposunda büyük bir yangın çıkmıştır. Bu yangında Erman Film, Kemal Film, Işık Film, Halk Film, Reks Film, Elektra Film, Star Film, Mondial Film, Fitaş, Lale Film, Koçanga Film, Ha-Ka Film, Maden Film, Kazım Yurdakul, Özen Film, Yurt Film, Sürat Film, Toros Film, Ceylan Film pek çok yerli ve yabancı filmi kaybederek büyük zarara uğramıştır.

Bu dönemde Kore Savaşı'nın etkisinde filmler çekilmiştir. Tarihi ve milli duyguları canlandıran filmler seyirci tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bu filmlerden bazıları şunlardır:

- Barbaros Hayrettin Paşa (1951, Baha Gelenbevi)
- Cem Sultan (1951, Münir Hayri Egeli)
- İstanbul'un Fethi (1952, Aydın Arakon)
- Kore Gazileri (1951, Seyfi Havaeri)
- Kore'de Türk Kahramanları (1952, Seyfi Havaeri)
- Lale Devri (1951, Vedat Ar)
- Kore'den Geliyorum (1951, Nurullah Tilgen)
- Vatan ve Namık Kemal (1951, Talat Artemel, Sami Ayanoglu, Cahide Sonku)
- İngiliz Kemal Lawrens'e Karşı (1952, Lütfi Akad)
- Şimal Yıldızı (1954, Atıf Yılmaz)

Bu dönemde popüler romanlardan yapılan edebiyat uyarlamaları da önemli bir yer tutmaktadır. Okuma yazma oranı az olan halk için bu romanları perdede izlemek daha kolay olmuş ve çok tutulmuştur. Bu filmlerden bazıları şunlardır:

- Allahaismarladık (1951, Sami Ayanoglu, Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)
- Dudaktan Kalbe (1951, Şadan Kamil, Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)
- Son Gece (1954, Sami Ayanoglu, Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)
- Hıçkırık (1953, Atıf Yılmaz, Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)
- Beyaz Mendil (1955, Lütfi Akad, Yaşar Kemal'in eserinden)
- Ezo Gelin (1955, Behçet Kemal Çağlar'ın bir öyküsünden)
- İlk ve Son (1955, Atıf Yılmaz, Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)
- Son Beste (1955, Dr. Arşavir Alyanak, Kerime Nadir'in bir romanından)
- Gelinin Muradı (Atıf Yılmaz, 1957 Kemal Bilbaşar'ın 'Üç Bulutlu Hikayeleri'yle 'Pembe Kurt' adlı öykülerinden)
- Bir Şöförün Gizli Defteri (1958, Atıf Yılmaz, Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)
- Ala Geyik (1959, Atıf Yılmaz, Yaşar Kemal'in bir öyküsünden)

Hüseyin Peyda'nın 1951'de yönettiği Mezarımı Taştan Oyun filmi seyirci tarafından çok tutulmuş ve Anadolu'da uzun süre gösterimde kalmıştır. Mezarımı Taştan Oyun filminin konusu ve tipleri halk masallarını andırmaktadır. Tarih boyunca geleneksel masal kültürüyle yoğrulan halk, bu filmi kendine yakın bulmuş ve çok sevmiştir. Hatta filme genelde olduğu gibi bir kez değil, üç kez-beş kez gidenler çoğunluktadır. Lütfi Akad'ın çektiği Kanun Namına (1952) filmi ile Ayhan Işık yıldız olmuştur. Seyirci filmi o zamana kadar görülmeyen bir şekilde gerçekçi bulmuş ve Ayhan Işık'ı tekrar perdede görmek istemiştir. Halk, Ayhan Işık'ta çok kendinden olan, kendini yansıtan bir nokta bulmuştur. Türk sinemasında yıldız sistemi Ayhan Işık'la başlamıştır. Atıf Yılmaz Kanlı Feryat (1951), Hıçkırık (1953), Gelinin Muradı (1957) gibi gişe rekorları kıran melodramlar çekmiştir. Yapımcılar, melodramı seven ve tercih eden Türk toplumunun taleplerini yerine getirmişlerdir. Böylece hem kendileri kazanmışlar hem de halk memnun olmuştur. Memduh Ün Üç Arkadaş (1958) filmi ile büyük başarı kazanmıştır. Memduh Ün filmlerinde sıradan insanı, halkı anlatmıştır. O dönemin Türk toplumunun bir profilini çizmiştir. Aydın Arakon, Atlas Film'in büyük prodüksiyonlarından İstanbul'un Fethi'ni (1951) çekmiştir. Metin Erksan'ın çektiği Dokuz Dağın Efesi (1958) ve Şöför Nebahat (1959) halk tarafından

büyük ilgi görmüştür. Şoför Nebahat, Fosforlu Cevriye filmlerindeki ‘erkek gibi kadın’ tiplemesinin devamı olmuştur. Bu tarz filmler seri halinde çekilmeye devam edilmiştir. Yine bu dönemde Cilalı İbo filmleri seriye dönüşmüştür. Feridun Karakaya’nın canlandığı ‘Cilalı İbo’ tipi halk tarafından çok tutulmuştur. Yavrularımın Katili (1957) gibi melodramlarla Muharrem Gürses Anadolu seyircisi tarafından çok sevilmiştir. Muharrem Gürses köy melodramlarıyla geniş halk kitlelerinin ilgisini çekmiştir. Gürses filmlerinde tavır ve davranışlarıyla, gelenek ve görenekleriyle halkı çok iyi anlatmıştır.

Muharrem Gürses Mısır filmlerinden çok etkilenmiş ve onları yerelleştirmiştir. Türk halkının ilgi ve beğenisine göre Arap filmlerini uyarlayan Muharrem Gürses geniş bir halk kitlesine ulaşmıştır. Bu alanda kendine özgü bir tarz yaratan Muharrem Gürses sinemada ulaştığı bu konumu şu şekilde açıklamaktadır:²³

“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. Böylece Arap filmlerinin hakimiyetini kırdık... (Aşkın Gözyaşları’nı) izlerken hıçkırığa hıçkırığa ağladım ve hep ‘bu filmi biz nasıl yaparız?’ diye düşündüm. O sıralar hiçbir Türk filmi ‘Aşkın Gözyaşları’ kadar tanınmıyordu. 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.”

Muharrem Gürses filmleri seyirci tarafından çok tutulmuş, gişede başarı elde etmiştir. Geniş kitlelere ulaşması bakımından Türk sinemasında ayrı bir yeri olan Muharrem Gürses sinemasını Halit Refiğ şöyle değerlendirmektedir.²⁴

²³ Serpil KIREL, “Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses”, s.67

²⁴ Halit REFİĞ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s.90

“Yeşilçam sinemasının en tipik örneklerini ise hiç şüphesiz Muharrem Gürses meydana getirmekteydi. Muharrem Gürses en kaba ve en ilkel biçimde de olsa Türk insanının duyuş ve davranışlarını, geleneksel Türk temaşa sanatlarına uygun bir biçimde ortaya koyan bir sinemacı, Türk Sinema sanatının ilk primitiflerinden en dikkat çekeniydi.”

Muharrem Gürses çocukluğundan itibaren geleneksel sanatlarla ve özellikle Karagözle çok ilgilenmiştir. Hatta çocukken dedesinin evinde Karagöz oynatırken evi yakmıştır. Muharrem Gürses uzun yıllar Anadolu’da gezici tiyatro ile dolaşmış ve oyunlar sahnelemiştir. Bu yüzden Anadolu halkını çok iyi tanımakta ve onun ne istediğini bilmektedir. Lütfi Akad onun hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:²⁵

“Hepimiz Batı özentisi filmler yapıyorduk. Bizim bu filmleri yaptığımız sırada Muharrem Gürses diye bir gerçek vardı. M. Gürses, yıllar yılı Anadolu’da tiyatro turneleri yapmış... Batıdan gelen filmleri, oyunları Türkçe’ye adapte etmiş ve Türk halkına göre uydurarak, aslı bakımından hiçbir ilgisi kalmamak şartıyla... oyuncular seyirciye oynaya oynaya biçim almış. Orada Muharrem Gürses’in dayandığı bir gerçek var, daha ayağı yere basan bir gerçek.”

Küçük insanların dünyasını ağır bir melodram tarzında anlatan Muharrem Gürses’i daha sonra Memduh Ün izlemiştir. Memduh Ün, sinemada bu tarzı nasıl oluşturduğunu şu şekilde anlatmaktadır:²⁶

“Sinemadan para kazanmak için filmler çekmek istiyordum. Bu konuyu araştırmaya başladım. Halkın ilgisini en çok ne tür filmler çekiyor bunu bulmak için çok film izledim. Sürekli sinemaya gidiyor, filmler izliyor, defterime notlar alıyordum. Buradan tüm bu filmlerin ortak özelliklerini bularak kendime göre bir formül çıkardım: İçerisinde göbek, ezan,

²⁵ Alim Şerif ONARAN, “Lütfi Akad”, s.97

²⁶ Memduh Ün ile 13.04.2004 tarihinde yapılan röportaj.

çocuk, mezar, silah olan filmler çok tutuyordu. Bu formülü filmlerimde uyguladım ve halk çok tuttu o filmleri.”

Memduh Ün, Yetim Yavrular (1954), Zeynebin İntikamı (1956), Zeynebin Aşkı (1957), Ayşe'nin Çilesi (1958) gibi filmlerle tarzını oturtmuştur. Üç Arkadaş (1958) filmi ile geniş seyirci kitlelerine ulaşmıştır.

1950'lerin başından itibaren seyirci sayısı hızla artmıştır. İstanbul'da 1950'de 12 milyon olan seyirci sayısı 1955'te 21 milyona ulaşmış, 1959'da 25.161.000 olmuştur. Türk sineması seyircisiyle ilişki kurmuş, kitlesini bulmuştur. İşletmeciler, 1950'li yılların başında birinci vizyon sinemalarda yerli filmlere yer vermezlerken, 1950'lerin ortalarından itibaren yerli filme hafta ayırmak durumunda kalmışlardır. Osman Seden bu durumu şöyle anlatmaktadır:²⁷

"1948-49 sezonuna kadar, devamlı Mısır Filmleri oynayan ve hasılat rekorları kıran Taksim sineması, artık Türk filmlerine yer verir olmuştu. O zaman bir Anadolu'da film işletmeleri henüz açılmamıştı ve Anadolu sinemacıları sık sık İstanbul'a gelerek, senelik ihtiyaçlarını buradan karşılardı. Bu sinemacılar git gide bizden Türk filmlerini istemeye başladılar. Önceleri bu istekleri pek önemsemeyen büyük şirketler, zamanla etkilenmeye ve birbirlerinden gizli hazırlıklar yapmaya başladılar.”

Önceleri halk yabancı filmleri izlemeyi tercih ederken 1950'den itibaren bu oran pek fazla değişmemiş, fakat yerli filmler tercih edilir olmuştur. Sürekli halkın nabzını tutan yapımcılar, yerli film yapımına yönelmişlerdir. Seyirci sayısına paralel olarak yerli film sayısı da artmıştır. Türk sinemasının başlangıcında olduğu gibi, yerli karaktere dönüş yaşanmıştır. Aşağıdaki tablo bu durumu kanıtlamaktadır.²⁸

²⁷ Pınar GÜRMEEN, “Türk Sinemasında Bir Senarist Yapımcı Yönetmen; Osman Fahir Seden” s.157.

²⁸ Önder ŞENYAPILI, “Televizyonun Türk Toplumuna Etkileri”, s.65. Yorgo BOZİS, “Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu ” s.4.

Yıl	Yerli Film Sayısı	Yabancı Film Sayısı	Toplam Film Sayısı	Seyirci Sayısı (İstanbul)	Salon Sayısı
1950	23	229	252	11.822.000	-
1951	31	201	232	12.268.000	-
1952	50	240	290	14.315.000	-
1953	52	308	360	15.372.000	-
1954	51	323	374	20.615.000	450
1955	57	324	381	21.350.000	-
1956	49	317	366	23.500.000	-
1957	63	424	487	25.684.000	600
1958	95	253	348	28.123.600	-
1959	95	246	342	25.161.000	-

İstanbul'da sinema salonu sayısı hızla artarken, seyirci sayısı 1960-1967 arasındaki yedi yıllık sürede tam iki katına çıkmıştır. Bu dönemde İstanbul'da sinema salonu ve seyirci sayısındaki artış tabloda görüldüğü gibi gelişmiştir.²⁹

Yıl	Salon	Seyirci Sayısı
1960	183	25.246.000
1961	180	25.190.000
1962	186	31.500.000
1963	291	41.218.000
1964	222	38.961.000
1965	247	41.627.000
1966	270	50.542.000
1967	275	50.603.000

²⁹ BOZİS, a.g.k. s:4-5

Yerli filmler halk tarafından büyük ilgi görmüştür. Halk sinemaya bu filmleri görmek için gitmiştir. Çünkü bu filmler halkla yakın ilişki kurmuşlardır. Halk bu filmlerde kendinden birşeyler bulmuştur. Filmler önce kadın seyirciyi çekmiş daha sonra bütün aile filme gider olmuştur. Sinemanın Türk toplumuyla nasıl ilişki kurabildiği değişik sinemacıların görüşlerinden ortaya çıkmaktadır: O dönemde büyük prodüksiyonlar çeken Atlas Film için çalışan görüntü yönetmeni İlhan Arakon şu değerlendirmeyi yapmaktadır:³⁰

"Türk filmine vergi ucuzluğu geldi. Halk da Türk filmi istiyordu zaten. Bunlar film yapmaya başladı. Tuluat kumpanyasından gelme insanlar vardı. Mesela Fuat Rutkay (Halk Film). Fuat Rutkay, tuluat kumpanyası Naşit'in muhasebeciliğini yapan bir adamdı. Sonradan öyle bir hal aldı ki, bunlarla rekabet etmek kabil olmaz geldi. Mesela en son 1950'lerde Nazif Bey'le (Duru) şöyle bir çekişmemiz oldu. 'Fuat Bey 17.000-18.000 liraya film çıkarıyor. Biz 35.000-40.000 liradan aşağı film çıkaramıyoruz. O da aynı parayı kazanıyor ben de. Biz niye bu kadar masraf ediyoruz?' Onlar da bu şekilde düşünmeye başladılar artık. Hatta bazısında daha çok kazanıyorlardı. Çünkü halkı çok iyi tanıyorlardı. Tuluat kumpanyasından gelmiş oldukları için halkın içinden geliyorlardı. Biz onlarla başedemedik."

Halk Film ucuza malettiği derme çatma filmlerle iyi para kazanmaktadır. Oysa büyük yapımları pahalıya maleden Atlas Film de hemen hemen aynı parayı kazanmaktadır. Ama Atlas Film'in bir filmi neredeyse iki katına malolmaktadır. Dolayısıyla halkı iyi tanımak yapımcıya çok şey kazandırmaktadır. Yapımcı-yönetmen Osman Seden sinema ile halk arasındaki ilişkinin boyutunu ortaya koymaktadır:³¹

"Bizim nesil çok şanslı bir nesildi sinema adamı olarak... Biz bu işe el attığımız zaman (1950'lerde), halk ile Türk sineması arasında aklınızın

³⁰ Y. Ayça ÇINAR, **Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasında Prodüksiyon Sisteminin Oluşumu ve Türk Sinemasının Gelişimine Etkileri**, s. 41.

alamayacağı kadar tatlı, güzel bir ilişki vardı. Halk, Türk sinemasını merak ediyordu, affediyordu. Çok mühim. Türk halkına has bir sabırla, her zaman daha iyisini yapacağımız ümidiyle arkamızdaydı. Biz bu halka film yaptık. İyisini yaptık, çok beğendiler. Daha az iyisini yaptık, bu sefer böyle olsun da, gelecek sefer daha iyisi olur dediler. Kötüsünü de yaptığımız zaman affettiler. Bu çok uzun bir zaman sürdü..."

Sinemacılar halkla ilişki kurmak için çaba sarfetmişlerdir. Birinci amaçları bu olmuştur. Başka türlü varolmaları mümkün değildir çünkü. Bu yüzden hep 'halk ne istiyor'u bulmaya çalışmışlardır. Bu arayış karşılıklı olarak halkı ve sinemayı birbirine yaklaştırmış, ortak bir paydada buluşmuşlardır. Bu ortak payda, halkın istediği tarz filmlerin yapılmasına ve o filmlerde halkın yansımaya yolaçmıştır. Yönetmen Halit Refiğ bu konuya dikkat çekmektedir.³²

"Biz sinemada seyirci bulamazsak mesleğimizi icra edemeyiz bilinci içindeydik. Dolayısıyla, biz 'hangi şartlarda seyirciyle aynı iletişim frekansına gelebiliyoruz? Hangi şartlarda bu iletişim kopuyor' arayışı içindeydik."

Sinemacıların da belirttiği gibi Türk sineması halka kulak vermiştir. Toplumun ne düşündüğü, ne hissettiği, ne istediği sinema için önemli olmuştur. Çünkü sinema; ancak toplum filmleri izlerse varolabilecektir. Dolayısıyla toplumun istediği tarzda filmler yapmıştır. Bu filmlerde toplumu o kadar iyi yansıtmış, beklentilerini o kadar iyi gerçekleştirmiştir ki, sinemaya gitmek toplumun hayat tarzı olmuştur. Günlük hayatın vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Seyirci sayısıyla birlikte yerli filmlerin artması, Türk sinemasında kendine özgü bir dağıtım sisteminin oluşmasına neden olmuştur. Pursantaj sistemi olarak adlandırılan bu dağıtım sistemi şu şekilde çalışmaktadır: Yapımcının görevlendirdiği pursantaj memuru denilen kişiler, filmi gösterime sokmak için ülkenin dört bir yanındaki sinema salonlarına gitmektedirler. Pursantaj memurları salon sahipleri ile filmin

³¹ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, a.g.k. Bölüm 20.

gösteriminden elde edilecek kar üzerinden anlaşma yapmaktadırlar. Ayrıca film gösterilirken kesilen biletleri de kontrol etmektedirler. Bu sistemi ilk kez Damga (Seyfi Havaeri, 1948) filmi ile yapımcı Hürrem Erman başlatmıştır.³³

"Damga filmi ile başladığım porsantaj yoklamasını bu filmde iyice genişlettim. Mesela Bursa'da Setbaşı'nda Mustafa Bey'in bir sineması vardı. 800-700-650-500 liraya film alırdı fiks olarak. Ben "Vurun Kahpeye" için 5000 lira istedim, adam 'hemşerim sen deli misin, Bursa'da olmaz' dedi. Sonra porsantaj olarak rüsum ve reklam masrafları çıktıktan sonra kalan üzerinden %50'ye kadar anlaştık. 7000 küsur lira aldım filmin Bursa gösteriminden".

Henüz bölge işletmeleri yokken porsantaj sistemi ortaya çıkmıştır. Porsantaj memuru kopyayı yanına alarak bölgelere gitmektedir. Filmin iş yapabilme gücüne göre sinemayla bir anlaşma yapmaktadır. Duruma göre haftalık hasılatın %40'ını, %50'sini ya da %60'ını alır. Diğer bölümü sinemaya kalır. Bu anlaşma büyük sinemalarla yapılır. Porsantaj sistemi bölge işletmeleri ortaya çıkana kadar bu şekilde işlemiştir.

Sistemin işleyişi kendiliğinden bono ve amortisman uygulamasını oluşturmuştur. Türk sinemasının gene kendine özgü olan bu sisteminde yönetmen, bonoya bağlı olduğu için o tarz filmleri yapmak durumunda kalmıştır. Çünkü garantisi halktır. Farklı bir film yaptığında halkın bunu izlememe olasılığı vardır. Filmi iş yapmayan yapımcı o yönetmene bir daha iş vermemektedir. Bono sisteminde; yapımcı filmin çok az bir bölümünü peşin parayla gerçekleştirmekte geri kalanını bonolarla ödemektedir. Yapımcı-yönetmen Memduh Ün filmleri çok az bir para ortaya koyarak gerçekleştirdiklerini şöyle anlatmaktadır:³⁴

"Onu Ben Öldürdüm filmini yaptığımız zaman bir para koymuşuz. Bir para gelmiş. Ama o parayı kazanmamışız ki biz aslında 30.000 liraya

³² İbrahim TÜRK, Halit Refiğ, *Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, s.187.

³³ Atilla DORSAY, Yedinci Sanat, 6 Ağustos 1973, Hürrem Erman ile yapılan röportaj.

³⁴ A.g.k., s.43

çıkıyorsa film 30.000 lirayı koymamışız. Filme koyduğumuz para belki 7.000 lira 8.000 lira. Oradan buradan almışız, sermayeyi oluşturamamışız".

"Vadeli ticaret senedi" anlamına gelen bono uygulaması, oyuncuların kendilerini garantiye alma ihtiyaçlarından dolayı ortaya çıkmıştır. Sinema sektöründe çalışanlar para yerine bono alarak bunları serbest piyasada "tefeci bonocu" olarak tabir edilen kişilere kırdırmaktadırlar (paraya çevirmektedirler). Yapımcı Hürrem Erman bono sisteminin ortaya çıkışını anlatmaktadır.³⁵

"Bono film sayısı arttıktan sonra çıktı ortaya... 1950'lerin ortalarında film sayısı artınca, artistler ve teknisyenler bir şirkete bağlanarak kendilerini haklı olarak sağlama almak isteyince, vadeli ticari senet verme usulüne geçildi. Bugün bir filmde dönen peşin para 100-150 bin lira civarındadır. Gerisi bono ile ödenir ama bu peşin tutarına film çıkaran firmalar da var o ayrı."

Yapımcı zarar etmeden ya da en az zararla sisteme ayak uydurabilmek için bir formül bulmuştur: Amortisman sisteminde; bir film giderek azalan oranlarda (%60-%20-%10-%5-%5) kendisini 5 yılda amorte edeceği varsayılmaktadır. Filminden elde edilen gelirden amortisman miktarı ayrılarak vergiler peşin ödenmektedir; amortisman sistemi, film kendi parasını çıkarmadan yapımcının vergisini ödemesi uygulamasıdır. Bu durumda yapımcı zarar etmektedir. Yapımcılar bu zararı en hafife indirebilmek için kendilerine göre bir çözüm yolu bulmuşlardır. Şöyle ki; yapımcı yıl sonunda bir film yapar ve bu filmin maliyeti o yıl ödenecek olan vergi miktarından fazladır. Yapımcı bunu yıl sonunda zarar göstererek vergi ödemek durumunda kalmaz. Bu filme ise "amortisman filmi" denmektedir.

Türk sinemasının kendine özgü işleyiş yapısı, gücünü halktan alma özelliği, bölge işletmeciliğine dayanan üretim tarzını oluşturmuştur. Bölge işletmeleri 1950'li yıllarda kurulmuş, 1960'ların ortasında ise sektöre egemen olmuştur. Bu sistem,

³⁵ Atilla DORSAY, a.g.k.

bölge işletmecisi-yapımcı-yönetmen arasındaki ilişkiler ağıdır. Türkiye çeşitli bölgelere ayrılarak bir ağla örülmüştür. Her bölgedeki seyirci sinemaya gider gişeden bilet alır filmi izler. İşletmeci, seyircinin filme olan tepkisini tespit ederek bunu İstanbul'daki yapımcıya bildirir. Seyircinin beğendiği konuları ve oyuncularını belirtir, gişeden elde edilen gelirin bir bölümünü bonoyla birlikte yapımcıya verir. Yani yeni çekilecek filmi önceden finanse eder ve garantiler. Yapımcı bir sonraki dönemde çekeceği filmi buna göre belirler. İşletmecinin dolayısıyla da halkın istediği tarzda konu ve oyuncularla filmi çeker. Bu durum seyircinin istek ve beğenisinin Türk sinemasını yönlendirmesine neden olmuştur; filmlerde kalıplaşma ve klişeleşme ortaya çıkmış, yıldız sistemi oluşmuştur. Toplumun gelenek-görenekleri, günlük hayatındaki tipler sinemaya yansımıştır. Çünkü halk sinemada kendinden olanı, özlemlerini ve beklentilerini görmek istemektedir. Sinema toplumun istek ve ihtiyaçlarına cevap vermiş o oranda da toplumdaki ilgi ve destek görmüştür. Türk sinemasına halktan elde edilen gişe hasılatından başka destek olmamıştır. Bölge işletmeleri sistemi de bu desteğin devamlılığını sağlamıştır.

Bölge işletmeciliğine dayanan üretim tarzını yapımcı-yönetmen Memduh Ün şu şekilde anlatmaktadır:³⁶

"Bir filme sarfedilecek paranın, tümünü koyarak, hiç bir zaman film yapmadık. Ben, 20 liram varsa 100 liraya mal olacak bir filmi yapabiliyordum. Çünkü İzmir'de, Adana'da, Samsun'da diğer bölgelerde, işletmeci tabir ettiğimiz firmalar veyahut kişilerden avans alıyorduk... filmin hasılatının %25'ini alıyordu onlar. Bize bono gönderiyorlardı. 10 lira yapmışsa 1,5'unu kesiyor, 7,5 lirasını ay sonunda gönderiyordu... Kendisi hiçbir zaman para koymadan, para kazanır durumda olduğu için biz daha evvelden işletmeciyle bir anlaşma yapıyorduk. Ben şu starları oynatacağım, kim tutuluyorsa, Ayhan Işık, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit... 4 film yapacağım bana avans ver. Sen bunun altına vasat filmler alacaksın, listeni yapacaksın. O bize senet veriyordu, biraz da

³⁶ Hakan ERKİLİÇ, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**, s.95-96.

para. Güçlü liste yaptığımız zaman para alıyorduk. Filmleri hangi tarihte kendisine vereceğimizi baştan belirliyorduk. Senedi bankada kırdırıp oyuncuya, stüdyoya veriyorduk... Tabii bu parayı verdiği zaman işletmecinin de sizden istekleri oluyordu."

İşletmeci halk ile sinemacı arasında köprü vazifesi görmektedir. Hatta Osman Seden ve daha başka sinemacılar halka uygun film yapabilmek için Anadolu'ya ekipler gönderip anketler yapmaktadırlar. Çünkü yapımcı ile yönetmen seyircinin taleplerine cevap verebildikleri sürece varlıklarını sürdürmektedirler. Prof. Sami Şekeroğlu bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:³⁷

"Peki yılda 350 film nasıl yapılıyordu? Seyirciyle. Parayı seyirci yatırıyor; bilet alıyor, sinemaya giriyordu. Onun ödediği paralar toplanıyor, bölge işletmecilerine gönderiliyor, işletmeciler de bu parayı İstanbul'daki prodüktöre yolluyor, film böyle yapılıyordu. Filmler neden tekdüze veya birbirine benzer oluyordu? Bu sebepten. Çünkü seyirci bilet parasını verirken beğenilerini de beraber gönderiyordu; kendi düşüncelerini, kendi isteklerini parasına şart koşuyordu. Bir örnek de vereyim; Hürrem Erman'ın odasında oturduğum bir gün bir işletmeci telefon etti, "Ağabey, yapacağın filmde Ayhan (Işık) olsun, Türkan (Şoray) olsun, biraz mezar bir de kavga olsun." Bu tabii yasal bir zorunluluk değildi ama biliyorsun o dönemde bir film para getiriyorsa, yönetmenin bir daha film yapması, yaşamını devam ettirebilmesi de mümkün değildi."

İşletmelerin istekleri bölgeden bölgeye farklılık göstermektedir. Buyüzden yapımcılar da farklı bölgelerdeki farklı seyircilere göre film yapar olmuşlardır. Seyirci beğenisi bölgeden bölgeye değişmektedir. Bir bölgede tutan film diğer bölgede tutmamaktadır. Yapımcı Hürrem Erman'ın sözleri bu konuyu açıklamaktadır.³⁸

³⁷ Alper ÇAĞLAYAN, *Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili*, s.96-97.

³⁸ A.g.k.

"En büyük para İstanbul, sonra Adana bölgesinden gelir. Sonra İzmir, Samsun, Ankara. Örneğin Çakırcalı Mehmet Efe filmi yapıyorsunuz. İzmir'de cam, çerçeve kalmıyor. Adana'ya gönderdiğinizde "bu kısa donlu adam da kim yahu?" diyorlar. En kazanç yapmış filmler bir veya iki bölgede iş yapmış filmler olmuştur. Her bölgede aynı çalışan film olmaz. Mesela dini filmler Adana'da biraz da Samsun ve Ankara'da çalışır. Burada, Beyoğlu'na gelir yatar."

Her bölgenin insanı kendine has yerel özellikler taşımaktadır. Yurt genelinde ana hatlarıyla ortak noktalarda buluşsalar da, adetlerde, gelenek-göreneklerde ve yaşam tarzında bazı farklılıklar olmaktadır. Bölge insanının da zevk ve beğenilerinde farklılıklar göze çarpmaktadır. Doğal olarak bu farklılıklar filmlerin tercih edilmesinde de etkilidir.

Aşağıdaki tabloda 1970 yılında Türkiye'deki işletme bölgeleri, seyirci ve salon sayıları görülmektedir.³⁹

İşletme Bölgesi	Kapsadığı İl	Salon Sayısı	Seyirci Sayısı
Adana Bölgesi	21	463	37.335.472
İzmir Bölgesi	12	646	51.427.031
Ankara Bölgesi	6	216	29.474.552
Samsun Bölgesi	16	238	20.420.363
Marmara Bölgesi	9	343	27.288.164
Zonguldak Bölgesi	2	82	13.149.007
İstanbul Bölgesi	1	436	67.402.721
TOPLAM	67	2434	246.547.310

Yukarıdaki tabloya göre en çok seyirci İstanbul ilindedir. Daha sonra İzmir üçüncü olarak da Adana bölgesi gelmektedir. Zonguldak ise en az seyircisi olan bölgedir.

Dolayısıyla gösterime giren filmler en çok İstanbul'da gişe hasılatı getirmektedir. Arkasından İzmir ve Adana kazandırmaktadır. En az gişe geliri de Zonguldak bölgesinden elde edilmektedir. 1969 yılında işletme bölgelerine göre sinemalar, koltuk ve sandalye sayıları da şu şekildedir.⁴⁰

Bölge	İl Sayısı	Kapalı Sinemalar	Açık Sinemalar	Koltuk	Sandalye
Marmara	20	397	532	246.934	453.796
Ege	8	300	335	237.000	360.125
Akdeniz	7	135	193	90.990	156.905
Güneydoğu Anadolu	6	87	91	49.851	130.768
İç Anadolu	10	208	176	113.360	130.768
Karadeniz	24	212	184	115.540	137.264
Doğu Anadolu	12	81	23	38.799	19.320
TOPLAM		1420	1534	892.474	1.335.077

Her yıl yüzlerce film üretilirken bu filmlerin gösterimiyle ilgili zorluklar ortaya çıkmıştır. Bu zorlukları ortadan kaldırmak için kombin sistemi icat edilmiştir. 3-4 film şirketi biraraya gelip kendi içinde örgütlenerek kombin ve ayak sistemini oluşturmuşlardır. Bu şirketler sezon boyunca çektikleri kendi filmlerini oynatmak üzere sinemalarla anlaşmışlardır. Filmlerin kalitesine göre filmi gösteren sinemanın kalitesi de değişmektedir. Filmler ve sinemalar I.sınıf, II.sınıf, III.sınıf olarak ayrılmaktadırlar. İstanbul, bölge işletmeciliğinin dışında kalan tek yer olduğu için bu sistem sadece İstanbul'da uygulanmıştır. Yapımcı-yönetmen Türker İnanoğlu kombin sistemini nasıl uygulamaya başladıklarını şu şekilde anlatmaktadır:⁴¹

"Hancı filminin büyük iş yapmasından sonra, sinema sahiplerinden gelen bir talep oldu. Ardarda on sinema aynı taleple gelince, bizim kombin

³⁹ Nilgün ABİSEL, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, s.100.

⁴⁰ Nezih COŞ, "*Türkiye'de Sinemaların Dağılışı*", s.19-26.

⁴¹ Gökhan AKÇURA, *Aile Boyu Sinema*, s.88

otomatik olarak kurulmuş oldu. Bu diğer şirketlere de bir emsal teşkil etti. Kemal Film, Erman Film, vb. Onlar da aynı anda iki, üç sinema yerine, diyelim on sinemada birden çıkmaya başladılar... Lüks sinemasında bir filmimiz oynayacaktı. Büyük firmalardan biri başlatınca, benim filmimi ileri bir tarihe attılar ve biz İrfan Ünal'la (Ak-Ün Film) birlikte çok güçlü kombin kurmaya karar verdik... Öbür kombinlerin elindeki sinemaları aldık. Şan, Yeni Atlas, Bulvar gibi sinemaları. Bu arada Ertem Eğilmez'i (Arzu Film) yanımıza aldık. Böylece kurduğumuz kombin yirmi sene 1980'lere kadar devam etti."

Önceleri B kategorisinde II. Ayak filmler çeken yapımcı-yönetmen Memduh Ün, A kategorisi kombininin yöneticilerinden olan Akün Film'in sahibi İrfan Ünal'dan Üç Arkadaş'ı tekrar çekmesi için teklif almıştır. Başrolünde Hülya Koçyiğit'in oynadığı ve renkli olarak çekilen film, Memduh Ün'ün A kategorisi I. Ayağa geçmesine neden olmuştur. Kombin sisteminde üst kademeye geçişini Memduh Ün şöyle anlatmaktadır:⁴²

"Bir tür aile filmlerinin olduğu (A kategorisi I. Ayak), Türkan Şoray'ların, Hülya Koçyiğit'lerin, Göksel Arsoy'ların, Belgin Doruk'ların oynadığı filmler dönemi vardı. Bir diğer grup da avantür filmlerdi. Ben yapım itibariyle avantür çekiyordum. Ayhan Işık'la çok polisiye film çektim. Köy filmi çekmeye başladım. Battal Gazi'ler falan çekmeye başladım. Fatma Girik zaten A kategorisinin starı değildi. Böyle bir yapıda filmler çekmeye başlayınca benim filmlerim de B kategorisinde II. Ayak oynamaya başladı. Benim filmlerim diğer A kategorisine göre daha az, yarı yarıya hasılat elde ediyordu. Anadolu'da başarılı oluyor, İstanbul'da olmuyordu. Lale Sineması'nın ve Akün Film'in sahibi, A kombininin yöneticilerinden İrfan Ünal Üç Arkadaş'ı tekrar çekmem için bana teklifte bulundu. Film renkli olacaktı ve başrolü Hülya Koçyiğit oynayacaktı. 'Olmaz' dedim. 'Aynı etki olmaz' dedim."

⁴² Memduh Ün ile 17.06.2006 tarihinde yapılan röportaj.

Çok ısrar etti çektim. Beni A kategorisine (I. Ayak) aldı. Zaten sonra da Kemal Sunal'larla mecburi beni o tarafa almak zorunda kaldılar.”

1972-1973'te İstanbul'da kombin sistemine ve sinema ayağına bağlı olan film şirketleri ve sinemalar şunlardır:⁴³

1. Ayak Sinemalar (1. sınıf sinemalar):

Saray (Beyoğlu), Şan (Harbiye), Yumurcak (Beşiktaş) Kervan (Şişli), Özlem (Mecidiyeköy), Hakan (Karagümrük), Nilgün (Fındıkzade), Ünverdi (Bahçelievler), Atlantik (Kadıköy), Feza (Kadıköy), Işık (Üsküdar), Yeni Atlas (Kurtuluş) Gül (Şehzadebaşı), Kısmet (Aksaray).

1. Ayak Film Şirketleri:

Erman Film, Akün Film, Arzu Film, Eler Film, Sine Film.

II. Ayak Sinemalar (II. Sınıf Sinemalar):

Rüya (Beyoğlu), İnci (Pangaltı), Yıldız (Beşiktaş), Bulvar (Aksaray), Çoruh (Kemal Mustafa Paşa), Şık (Çarşıkapı), Zevk (Fatih), Suadiye (Suadiye), Lale (Üsküdar), Işın (Mecidiyeköy), Kafkas (Kadıköy).

II. Ayak Film Şirketleri:

Acar Film, Melek Film, Uğur Film, Er Film, Soner Film, And Film.

III. Ayak Sinemalar (III. Sınıf sinemalar):

Lüks (Beyoğlu), Opera (Kadıköy), Köşk (Aksaray).

III. Ayak Film Şirketleri:

Kemal Film, Saltuk Film, Hisar Film, Pesen Film, Duru Film, Gaye Film.

Bu dönemde film üretimi o kadar çoktur ki, aynı anda birkaç film birden çekilir olmuştur. Durum öyle bir hal almıştır ki neredeyse sinema halka film

yetiştirememektedir. Yoğun talebi karşılayabilmek için filmlerin içiçe çekildiği görülmüştür. 1960'ların ortalarından itibaren renkli filme geçilmiştir.

1961 Anayasası'nın getirdiği özgür yaratma ortamı sinemada etkisini göstermiştir. Halk sineması, ATÜT, ulusal sinema tartışmaları ile toplumsal gerçekçi filmler döneme damgasını vurmuştur. Bu dönemde film üretimi hem ticari hem de nitelik bakımından doruk noktasına çıkmıştır. Düşünsel tartışma ortamı oluşmuştur, önemli yönetmenler sinemalarının olgun örneklerini vermişlerdir.

Bu dönemde Metin Erksan'ın yaptığı Gecelerin Ötesi (1960) filmiyle 1963'te çektiği Acı Hayat çok büyük iş yapmıştır. Türkan Şoray bu film ile yıldız olmuştur. Aynı sezonda çektiği Susuz Yaz, 1964'te Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü almıştır. Bu olay devletin sinemaya bakışında değişiklik yaratmıştır. 1966 yılında gösterim imkanı bulamayan, sinema estetiğinin doruğa çıktığı Sevmek Zamanı filmini çekmiştir. Geleneksel sanatlara uygun olarak tanımlanan film, halk tarafından ilgi görmemiştir. 1970'li yıllarda Feride (1971, renkli), Makber (1971), Süreyya (1972, renkli), Hicran (1974, renkli) gibi ticari filmlere yönelmiştir. Seyirci bu tür filmleri tercih etmiştir. Lütfi Akad, Üç Tekerlekli Bisiklet (1962), Hudutların Kanunu (1966), Kızılırmak Karakoyun (1967), Vesikalı Yarım (1968) gibi yetkin filmlerini bu dönemde gerçekleştirmiştir. Akad'ın 1971 yılında çektiği ve başrolde Orhan Gencebay'ın oynadığı Bir Teselli Ver filmi büyük gişe başarısı elde etmiştir. Aynı şekilde 1971'de Anneler ve Kızları da gişede büyük başarı kazanmıştır.

Atıf Yılmaz, Ayşecik Şeytan Çekici (1960) ile halk tarafından çok tutulan Ayşecik serisine devam etmiş, film büyük başarı kazanmıştır. 1961'de çektiği Allah Cezanı Versin Osman Bey ile Kızıl Vazo (1969) seyirci tarafından oldukça ilgi görmüştür. 1964'te Erkek Ali ile Keşanlı Ali Destanı'nı çekmiştir. Muradın Türküsü (1965), Ah Güzel İstanbul (1966), Kozanoğlu (1967) da önemli filmlerindendir. 1971 yılında geleneksel Türk sanatlarından olan minyatürden birebir uyarlama yaparak Yedi Kocalı Hürmüz'ü gerçekleştirmiştir. Fakat bu film de seyirciden ilgi görmemiştir.

⁴³ Hakan ERKİLİÇ, a.g.k., s. 105.

Zeyno (1970) ile Battal Gazi Destanı (1971), Güllü (1971) gişede çok büyük hasılat elde etmiştir.

Halit Refiğ, Şehirdeki Yabancı (1963), Şafak Bekçileri (1963), Gurbet Kuşları (1964), Haremde Dört Kadın (1965), Bir Türke Gönül Verdim (1969), Fatma Bacı (1972, renkli) filmleriyle sinemasının en önemli örneklerini vermiştir. Bu filmlerden Gurbet Kuşları ve Fatma Bacı büyük gişe başarısı elde etmişken, Halit Refiğ'in halkı hedef alarak çektiğini ifade ettiği⁴⁴ Haremde Dört Kadın seyirci tarafından ilgiyle karşılanmamıştır.

Memduh Ün, sıradan insanların dünyasını anlatmakta ustalaşmıştır. 1960 yılında çektiği Ayşecik filmi gişede büyük bir başarı elde etmiştir. Halk bu filmi o kadar sevmiştir ki, Ayşecik bir seriye dönüşmüştür. 1961'de Avare Mustafa ile Kırık Çanakları çekmiştir. Bu filmle gişede başarı kazanmıştır. Yıldız Tepe (1965) polisiye bir seri oluşturan Altın Çocuk (1966), Yaprak Dökümü (1967) önemli filmlerindendir.

Duygu Sağıroğlu, toplumsal gerçekçi filmi Bitmeyen Yol (1965) ile Ben Öldükçe Yaşarım (1965) filmlerini bu dönemde yapmıştır.

Osman Seden, halk tarafından çok tutulan ticari açıdan başarı kazanan filmler çekmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır: Namus Uğruna (1960), Ayşecik Yavru Melek (1962), Cilalı İbo Rüyalar Aleminde (1962), Ne Şeker Şey (1962), Sokak Kızı (1962), Beş Şeker Kız (1964), Şakayla Karışık (1965), Çalığışu (1966).

Bu dönemde Küçük Hanımefendi tiplemesi ile Belgin Doruk, Cilalı İbo tiplemesiyle Feridun Karakaya, Turist Ömer tiplemesiyle Sadri Alışık, Adanalı Tayfur tiplemesiyle Öztürk Serengil ortaya çıkmıştır. Bu tipler geniş kitlelerin ilgisini çekmiş, halk tarafından çok tutulmuştur. Çünkü toplumun içinden çıkmışlar ve toplumu sinemada yansıtmışlardır.

⁴⁴ Halit Refiğ ile 14.11.2004 tarihinde yapılan röportaj.

Yılmaz Güney, Çirkin Kral lakaplı vurdulu-kırdılı filmlerin oyunculuğundan yönetmenliğe geçmiştir. Bu dönemde ardarda çektiği Acı (1971), Ağıt (1971), Baba (1971) filmleri gişe başarısı elde etmiştir.

Hulki Saner, Ülkü Erakalın, Orhan Aksoy, Nejat Saydam, Ertem Eğilmez gibi yönetmenler dönem seyircisinin ilgi ve isteklerine uygun ticari açıdan başarılı filmler çekmişlerdir. Ertem Göreç'in 1971 yılında çektiği Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filmi seyirci tarafından çok ilgi görmüştür. Bu filmle birlikte masal filmleri dönemi başlamıştır.

1950-1975 döneminde "star sistemi" ortaya çıkmıştır. Bu konu sonraki bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Star sistemine paralel olarak filmlerin konularında ve tarzlarında şablonlar, klişeler oluşmuştur. Örnek vermek gerekirse;

Konu bakımından filmler birbirine benzerdir. Aynı konular çok küçük değişikliklerle tekrar tekrar çekilmiştir. Batı tarzı bireyi anlatan bir dramatik yapıdan çok, hamasi bir atmosferde masalsı bir form oluşturulmuştur. Filmlerde kaderci bir bakış açısı egemendir. Tesadüfler filmin konusunu yönlendirmektedir. Başrol oyuncusuna piyango bileti çıkar birden zengin olur. Ya da filmin sonunda oyuncuların ana-kız oldukları anlaşılır. Oyuncuya bir araba çarpar, gözleri kör olur ya da açılır. Örnekler çoğaltılabilir.

Filmler bol gözyaşı dolu melodramlardır. Bu filmlerde Hint, Mısır, Amerikan ve İtalyan sinemasından motifler bulunmaktadır.

Kahramana dayalı bir öykü anlatımı görülmektedir. Öykü sadece başrol oyuncuları üzerine kurulmaktadır. Yan öykü yoktur. Yan oyuncular ancak başrol oyuncularına bağlı olarak varolurlar. Kendi kişilikleri, hayat tarzları, ilişkileri gösterilmemektedir. Başrol oyuncuları dışında hayat durmuş gibidir.

Sevgi, onur, gurur gibi manevi değerler herşeyin üzerindedir. Para, zenginlik, güç gibi maddi değerler önemli değildir. Parayla saadet olmaz ana fikri egemendir. İyiler

kötüleri yener. Ana karakterler “zengin kız-fakir erkek ya da tersi” şeklindedir. Karakterler ve tipler sabittir, değişmezler. Örneğin Hulusi Kentmen “babacan fabrikatör”, Necdet Tosun “aşçı”dır. Basmakalıp, klişe olmuş sözler, sahneler bulunmaktadır.

Filmlerde asıl odak noktası başrol oyuncularındır. Hatta film onlar için yapılmakta, onlar için izlenmektedir. Başrol oyuncuları daima iyidir. Her zaman iyi olan kazanmaktadır. Başrol oyuncuları rollerini teatral bir havada oynamaktadırlar. Öpüşmezler. Son sahnede genellikle yüzleri kameraya dönük olarak sarılırlar. İki sevgilinin arasına mutlaka bir kötü kadın ya da kötü adam girmektedir. Filmler çoğunlukla mutlu sonla bitmektedir.

Mekanlar hep aynı ya da benzerdir. Köşk, villa gibi zengin evi ya da eski Türk evi gibi. Filmlerin çoğu kapalı ve gerçek mekanlarda geçmektedir. Aşıkların birbirleriyle yalnız kaldıkları sahneler dış mekanlardır. Bu dış mekanlar çoğunlukla Boğaz sirtlarında bir tepe ya da İstanbul’un herhangi bir güzel köşesidir.

2.4-Karakter/Tip Açısından 1950 Öncesi Türk Sinemasına Bakış

İlk dönem Türk sineması ulusal karakter taşımaktadır. Filmler genellikle Yusuf Ziya Ortaç, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mehmet Rauf gibi yerli yazarların eserlerinden uyarlanmıştır. İşgal altındaki İstanbul’da çekilen bu filmler konu itibariyle toplumun içinde bulunduğu durumdan kopuktur.

1919 yılında Ahmet Fehim’in çektiği Mürebbiye filminin konusu şöyledir: Varlıklı bir Osmanlı ailesinin köşküne mürebbiye olarak gelen Fransız Angel’in, köşkteki bütün erkekleri baştan çıkarmasının öyküsü anlatılır. Angel’i Madam Kalitea oynar. Madam Kalitea Türk sinemasında ilk kötü kadın tipini oynamıştır.

Mürebbiye Angel, fattan, arsız, aynı anda birden fazla erkekle birlikte olan ahlaksız bir kadın olarak karşımıza çıkar. Tek başına bütün köşkü karıştırır. Filmi görme olanağımız bulunmamakla beraber, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanında

Mürebbiye Angel'ı ve diğer kahramanları ne kadar güçlü ve inandırıcı bir karakter olarak yarattığını şu yazıdan çıkarabiliriz:⁴⁵

“...kahramanlarını size hem sahife sahife tahlil ve hem de bin vesile ile mukaleme suretiyle kemaliyle tanıtır, vakalarını bir fotoğraf plakı kadar ince ve keskin bir surette kaydeder... Mesela en ziyade anladığımız tip Mürebbiye oluyor, çünkü prolog bize o komedyeni iyice tanıtıyor... Senaryonun bu kısmı filmi kazandırmış sayılır.”

Mürebbiye, Türk sinemasında başrolün bir kadın karakter üzerine kurulu olduğu ilk filmidir. Hemen arkasından Binnaz gelmektedir. Yusuf Ziya Ortaç'ın eserinden sinemaya uyarlanan Binnaz, Lale Devri'nde III. Ahmet zamanında geçer. Film çok iyi iş yapmıştır. Binnaz filme çekilmeden önce de sahnelenmiş ve halk tarafından büyük ilgiyle karşılanmıştır. Filmde Lale Devri'nin ünlü güzeli Binnaz ile ona aşık olan Efe Ahmet ile Hamza'nın trajik öyküsü anlatılmaktadır. Binnaz filminin ana yapısı klasik melodram türündedir. Aynı kadını seven iki erkek, onu elde etmek için giriştikleri mücadele ve sevgililerin karşılaştıkları engeller, birbirlerine kavuşabilme çabaları ile mutlu sona ulaşmak üzerine kuruludur. Halk tarafından filmin bu kadar ilgi görmesini, sevilmesini ve izlenmesini anlayabilmek için filmin ana kahramanı Binnaz karakterine bakmak gerekir. Binnaz, erkekleri birbirine düşüren fethan kadın tipini canlandırır. Film genelde iç mekanlarda geçer bu yüzden Lale Devri'nin özelliklerini, toplumsal koşullarını pek hissettirmez. Filmde teatral bir hava vardır. Olay Binnaz'ın çevresinde döner, ana merkez odur. Karakterden çok “tip” niteliğine sahiptir. Binnaz erkeklerle serbestçe ilişki kurabilen, dönemine göre çok rahat bir kadındır. Zaman zaman göbek atarak oynar, göz süzer, gerdan kırar. Lale Devri'ne özgü Osmanlı kıyafetleri içerisinde görülür. Geleneksel seyirlik oyunlarından Karagöz oyununda Binnaz'ın karşılığı vardır: Binnaz, Zenne (Nigar) tipini canlandırmaktadır. Tavırlarıyla, davranışlarıyla, yaşadıklarıyla, Nigar'ın sinemadaki karşılığıdır. Bu tanımlama Mürebbiye filmindeki Anjel'e de karşılık gelmektedir.

⁴⁵ Akt. Nijat ÖZÖN, **Türk Sinema Tarihi**, s.48.

MGC tarafından 1921 yılında çekirilen “Bican Efendi” serisi halk tarafından büyük beğeni kazanmıştır. Öyle ki filmin yönetmeni ve oyuncusu Şadi Fikret Karagözoğlu kendisine “Bican Efendi” ismiyle kartvizit bile bastırılmıştır.⁴⁶ Komedi türünde çekilen seriden sadece “Bican Efendi Vekilharç” filmini görmek mümkün olmuştur. Serinin filme çekilişinin serüveni şöyle gelişmiştir: İbnürrefik Ahmet Sekizinci “Hisse-i Şayia” adlı oyunu bir Fransız yazarından Türk toplumuna göre uyarlamıştır. Oyun Ramazan ayında Darülbeydi’de sahnelenmiştir. Şadi Fikret Karagözoğlu’nun canlandırdığı Bican Efendi tipi oyunda küçük bir roldür. Halk oyunu çok tutmuştur. Bican Efendi komik bir tiptir Halk bu tipi çok sevmiştir. Bunun üzerine MGC Karagözoğlu’na “Bican Efendi” tipini filme çekmesi için teklifte bulunmuştur.

İşgal altındaki İstanbul’da çekilen bir komedi olan filmin konusu şöyledir: Bir konakta yönetici olarak işe başlayan Bican Efendi, beceriksiz olmasına rağmen bilgiçlik taslamaktan geri kalmaz. Bu tavırlarıyla konaktaki diğer çalışanların alay konusu olur. Konakta verilen davetin hazırlıklarını yapmakla görevlendirilen Bican Efendi sakarlığı sayesinde bu işi de eline yüzüne bulaştırır. İntikam almak için “konakta alem yapıldığı” gerekçesiyle karakola başvurur. Ama işler tersine döner, ceza çeker.

Bu tip, oyunun içinde küçük bir role sahipken, halkın bunu çok sevmesi nedeniyle, büyütülüp tek başına filmi sürükleyen bir tipe dönüştürülmüştür. Halk çok tuttuğu için film, seriye dönüşmüştür; Bican Efendi Vekilharç filminden sonra Bican Efendi Mektep Hocası, Bican Efendi’nin Rüyası filmleri de çekilmiştir. Bican Efendi tipini halk kendine yakın bulduğu için keşfedip ortaya çıkarmıştır. Bu tipin geleneksel sanatlardaki karşılığı ise Karagöz’ün kendisidir. Bican Efendi sakar, beceriksiz, dalkavuk, bilgiç, aynı zamanda da komik bir tiptir. Tavır ve davranışları, insanlarla ilişkileri nedeniyle Karagöz tipiyle örtüşmektedir.

İlk dönem filmleri yerli karakterde olmalarına ve geleneksel sanatlardan etkilenmelerine rağmen Muhsin Ertuğrul filmlerinde bu özelliklere rastlanmaz.

⁴⁶ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, a.g.k. Bölüm 3

Kurtuluş Savaşı için çektiği filmler dışında, Muhsin Ertuğrul filmleri Batı tarzı filmlerdir. Batılılaşma çabalarının bir ürünü olarak karşımıza çıkarlar.

Çoğunlukla yabancı kaynaklardan uyarlamalar yapılmıştır. Muhsin Ertuğrul filmlerinin çoğu kent ve sosyete yaşamını anlatan komedi, vodvil, operet türü müzikallerden oluşmaktadır. Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin Batılılaşma çabalarına ayak uydurmaya çalışmakla birlikte, Türk toplumundaki köklü değişimleri ve milli heyecanı yeterince yansıtmamaktadır. İnsanların karakterleri, tavırları, davranışları, giyimleri hep Batı anlayışını yansıtır. Türk toplumundan çok uzak bir hayat sergilenir. Türk insanı ve sorunları, gündelik yaşamı anlatılmaz. Filmler teknik, estetik olarak da Rus, Alman ve Fransız filmlerini andırır. Karakterler ve tipler Türk insanının genel profiline benzememektedir.

Ateşten Gömlek (1923) filminin çekilmesi için Atatürk bizzat talimat vermiştir. Filmdeki Kezban ve Ayşe rollerinin de Türk kızlarınca oynanmasını istemiştir. O zamana kadar Türk kadınlarının sahneye çıkması ve filmlerde oynaması günah sayıldığından yasaktır. Filmdeki hemşire Ayşe rolü için Bedia Muvahhit ilk kez kamera karşısına geçmiştir. Kezban rolü için de gazete ilanı aracılığıyla Neyyire Neyir bulunmuştur. Atatürk'ün talimatıyla Türk kadınlarının kamera karşısına geçmesi ve sahneye çıkması sağlanmıştır.

Bir Millet Uyanıyor (1932) filminin senaryosunu N.N. Tepedelenlioğlu Nutuk'tan yola çıkarak yazmıştır. Atatürk de filmde Nutuk'u bizzat okumuştur. Bir Millet Uyanıyor filmi de Darülbeydi (Şehir Tiyatroları) dışından halk arasından Atıf Kaptan, Ferdi Tayfur, Naşit Özcan, Emel Rıza gibi oyuncuların sinemaya girmelerine olanak sağlamıştır.

Film halk arasında büyük bir beğeni ve coşku yaratmıştır. Filmin kahramanı Yahya Kaptan uzun süre belleklerden silinmemiştir:

“Bir Millet Uyanıyor efsane filmdi. Film oynadığı zaman ben ortaokul ikinci sınıftaydım. Sıralarımız kapaklıydı ve kapağında Atıf Kaptan'ın

resmi olurdu. Yani Yahya Kaptan bizim için çok önemliydi. Filmin etkileyici sahnelerini aramızda oynardık. Örneğin onu çeşme başında vurdukları sahne. Onu oynardık kendi aramızda. Atıf Kaptan o kadar etkilemişti ki bizi. Bir de Naşit etkilemişti. Birlikte bir yere giriyorlar. Naşit'in 'Yüzbaşım Arap arkamda' repliği vardı, o sahneyi de oynardık. Çeşme başında vurulduğu zaman Atıf Kaptan 'Kahpeler!' diye bağırır. Müthiş bir filmdi...Onun için tuttu film. Bütün kusurlarına rağmen fırtına gibi iş yaptı.”⁴⁷

Bir Millet Uyanıyor filminin kahramanı Yahya Kaptan halk arasında o kadar sevilmiş ve tutulmuştur ki, oyuncusu Atıf Terzioğlu soyadını “Atıf Kaptan” olarak değiştirmiştir. Türk sineması bu filmle birlikte ilk kahramanlarından birini yaratmıştır. Atıf Kaptan daha sonraları zengin kötü adam, gazino patronu tiplemesini oynamıştır.

Bataklı Damın Kızı Aysel’de (1934) Türk sinemasının klasik melodram türündeki belli başlı tiplmelerinden biri ilk defa karşımıza çıkmaktadır: Yoksul ve kimsesiz bir kız olan Aysel, varlıklı bir ailenin evine sığınır fakat ailenin zengin oğlu tarafından kirletilir. Türk sinemasında bu tema daha sonraları tekrar tekrar çevrilerek “esas kız”ın tipini oluşturmuştur. Fakat Türk sinemasında “esas kız” kaderine boyun eğer. Oysaki Muhsin Ertuğrul’un bu filminde kız hakkını aramak için dava açar, mahkemede kendisini savunur. Filmin yabancı uyarlama olmasından gelen bir “karakter” özelliği olarak yorumlanabilir.

Yine bu filmdeki kahramanlardan Gülsüm, Türk sinemasında klişeleşerek tip oluşturur. Gülsüm, zengin evine sığınan kimsesiz, çaresiz ve yoksul kızı istemeyen, onu evden kaçırtmaya çalışan bir rolü canlandırır. Bu tip genellikle evin kızı, annesi, erkeğin sevgilisi ya da onun annesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Türk sinemasında bu tipe “kötü kadın” denmektedir. Kötü kadın genellikle iki sevgili arasına girer, onları ayırmaya çalışır ama filmin sonunda aradan çekilmek zorunda kalır.

⁴⁷ Memduh Ün ile 28.04.2004 tarihinde yapılan röportaj.

Filmin erkek kahramanı Ali'nin suçsuz yere hapse girmesi, filmin sonunda bu yanlışlığın anlaşılması, kötü kadının bertaraf olması ve iyilerin kazanması Türk sinemasının klasik melodram yapısını oluşturur. Bu yapı oyuncuların da hep aynı tipleri oynamalarına “tipleşmelerine” olanak sağlar. Konu iyi-kötü çatışması olarak karşımıza çıktığından karakterler de “iyi kadın, kötü kadın, vb.” tiplere ayrılırlar. Ama sonunda hep iyiler kazanır. Film halk arasında çok tutulmuştur. Hatta başrolde oynayan Cahide Sonku'nun eşarbi “Aysel” ismiyle moda olmuştur.

Dönemin diğer önemli filmleri arasında Yılmaz Ali (Faruk Kenç, 1940) görülmektedir. Filmin kahramanı Yılmaz Ali (Suavi Tedü), Türk toplumunun bir polisi gibi değil de daha çok Amerikan polisi gibi bir karakter sergilemektedir. Bunu giyim kuşamı, davranışları, konuşmaları, ofisi, yaşam tarzı ile ortaya koyar. Türk toplumunun içinden bir tip olarak karşımıza çıkmamaktadır. Türk sineması tarihinde polisiye filmler oldukça az yer almaktadır.

Şehvet Kurbanı (Muhsin Ertuğrul, 1940) filminde Türk sinemasında ilk kez baştan çıkarıcı “sarışın” kadın tiplmesi bu filmde görülmektedir. Cahide Sonku'nun oynadığı rol “yuva yıkan sarışın vamp kadın”, “kötü kadın” tipini yaratmıştır.

Kahveci Güzeli (Muhsin Ertuğrul, 1941), bir doğu masalıdır. Hazım Körmükçü filmde Keloğlan tipini canlandırmıştır. Keloğlan Türk halk masallarında önemli bir yere sahiptir. Türk insanının gönlünde yaşattığı bir tiptir. Nazım Hikmet'in eserinden uyarlanan bu film direkt olarak doğu kültürünün, geleneksel Türk sanatlarının sinemaya uyarlanışının bir örneğidir.

Vurun Kahpeye (Lütfi Akad), iyi-kötü çatışmasını tarihi bir atmosfer içerisinde vermektedir. Yazar Halide Edip Adıvar bizzat Kurtuluş Savaşı'nın içinde yer almış, eserini de buradan yola çıkarak yaratmıştır. Adıvar, Milli Mücadele ruhunu ve kendi kişiliğini harmanlayarak bu eseri oluşturmuştur. Dolayısıyla kadın kahraman Aliye (Sezer Sezin) bir “karakter”e sahiptir. Aliye cesur, mert, onurlu, gururlu, vatan-millet aşkıyla, görev vazifesiyle yanıp tutuşan, özgür düşünceli, modern bir kadındır. Olaylar karşısında kaderine boyun eğmez, edilgen, pasif kalmaz. Tersine kendisi

olaylara yön vermeye çalışır. İnandığı değerler uğruna mücadele eder. Bu değerleri hayatı pahasına da olsa savunur. Tosun Paşa (Kemal Tanrıöver) da yürekli, cesur, vatansever bir Kuvayi Milliye askeridir. Hem vatanına hem de Aliye'ye aşiktir. Kötüler tarafında ise Hacı Fettah (Settar H. Körmükçü) ve Yunan Komutan yer almaktadır. Sonunda her zaman olduğu gibi, klasik Türk melodramlarının yapısı gereği, iyiler kazanır. Film seyirci karşısında büyük bir başarı elde eder. Bu durumu yapımcı Hürrem Erman şöyle açıklamaktadır:⁴⁸

“Vurun Kahpeye filminin gösteriminden sonra gazetecilerden birinin ‘Bu filmi Amerikalılar çevirseydi daha güzel olmaz mıydı?’ sorusuna Halide Edip Hanım’ın cevabı şöyle oldu: ‘Ben İstiklal Harbini yaşadım. Bu filmi Amerikalılar çevirseydi muhakkak ki teknik bakımdan çok daha güzel olacaktı. Fakat bizim İstiklal Harbimiz bu kadar fakirdi. Ayrıca bu filmi o teknikle Amerikalılar çekseydi, bizim İstiklal Harbimizdeki bu ruhu veremezlerdi.’ Bu bizim ruhumuzdu.”

Dublaj:Faruk Kenç, Ha-Ka Film adına Taş Parçası (1939), Yılmaz Ali (1940), Kıvırcık Paşa (1940) filmlerini sesli olarak çekmiştir. Kenç, Ha-Ka Film’in sahibi Halil Kamil ile anlaşmazlığa düşünce yeni çekeceği filmi Dertli Pınar için İpekçiler’e başvurmuştur. O dönemde İpekçiler sinema alanına egemendirler. İpek Film, dönemin tek sesli film stüdyosu ve teknolojik altyapısına sahiptir. Filmlerde oynayan Şehir Tiyatrosu oyuncularını da Muhsin Ertuğrul’un emrindedir. İpek Film ve Muhsin Ertuğrul tekel oluşturmuştur. Faruk Kenç için onların dışında film çekme imkanı yok gibi görünmektedir. Kenç, İpek Film ile görüşmesini şöyle anlatmaktadır:⁴⁹

“Halil Kamil paramı vermeyince stüdyodan (Ha-Ka Film) ayrıldım ve dava ettim. Davam devam ediyor, ben de film yapmak istiyorum. Fakat stüdyo yok. İpekçiler’e gittim. ‘Stüdyonuzu kiralar mısınız?’ dedim. Hiç

⁴⁸ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, a.g.k. Bölüm 12

⁴⁹ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, a.g.k. Bölüm 6.

unutmam şu cevabı verdiler: 'Biz düşmanımıza silahımızı vermeyiz.' Yani beni düşman olarak görüyorlardı."

Faruk Kenç, o sırada Necip Erses'in kurduğu Ses Film adına Dertli Pınar (1943) filmini sessiz olarak çekmiştir. Bu şekilde sadece Türk sinemasına özgü olan dublaj geleneği başlamış ve uzun yıllar sürmüştür. O koşullarda dublaj sistemi bulunmasaydı İpek Film dışında bir sistemin oluşması mümkün görünmemektedir. Dublajlı çekim ile filmin maliyeti ve çekim süresi azalmıştır. Yeni sinemacıların ortaya çıkması da bu sayede olmuştur. Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Orhon Murat Arıburnu, Aydın Arakon, Vedat Ar gibi pek çok yönetmen sinemaya girme olanağına kavuşmuştur. Atlas Film, Halk Film, And Film gibi yapımevleri de kurulmuştur. Dublaj sisteminde, stüdyo dışında gerçek mekanlarda film çekimleri yapılmıştır. Yönetmen Lütfi Akad, dublaj sisteminin Türk sinemasındaki yerini şu cümlelerle anlatmaktadır:⁵⁰

"... Faruk Bey bu dublaj sistemini getirmeseydi, Türkiye'de bir sinema oluşmasına imkan yoktu. İpekçilerden başka sermaye yatıran yoktu o zaman. Nasıl bir sinema oluşacaktı?"

Türk sinemasının kendine özgü dublaj sistemini ikiye ayırmak mümkündür:

- 1-Yabancı filmlerin Türkçe seslendirilmesi-Yerelleştirme
- 2-Yerli filmlerin seslendirilmesi-Tipleştirme

1-Dublaj Yoluyla Yerelleştirme: İlk dublaj sanatçıları Nazım Hikmet, Ferdi Tayfur, İ. Galip Arcan, Mahmut Moralı'dır. Daha sonra Talat Artemel, Kani Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Sacide Keskin, Adalet Cimcoz gelmektedir. En önemli dublaj sanatçısı Ferdi Tayfur'dur. Tayfur yabancı filmleri yerelleştirerek, halkın diline, kültürüne, yaşam tarzına uydurmakta çok usta bir sanatçıdır. Bu konuda ender bulunan bir yeteneğe sahiptir. Ferdi Tayfur dublaja İpek Film'de Nazım Hikmet'ten sonra başlamıştır. Dublaja başlamasını şöyle anlatmaktadır:⁵¹

⁵⁰ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, a.g.k.

⁵¹ Agah ÖZGÜÇ, **Türk Sinemasında İlkler**, s.46

“Bizde ilk dublaj, 1937’de İ. Galip Arcan’ın yaptığı Almanca “Gün Batarken” filmiyle başlar. O esnada ben de “Bir Millet Uyanıyor”, “Milyon Avcıları” ve “Leblebici Hor Hor Ağa” filmlerinin hazırlanışı münasebetiyle İpek Film Stüdyosu’na gelir giderdim. Yine İ. Galip’in dublajını yaptığı ikinci Amerikan filmi “Silahlara Veda”da Adolphe Menjou’yu (Adolp Menju’yu) ben konuşmuştum. Bir müddet sonra, yani 1944’te de bu stüdyoda dublaj rejisörlüğünü deruhte ettim.

En çok Arşak Palabıkyan’ı severim. 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 Musevidir. Adı da Kruşo Marks’tır.”

Ferdi Tayfur yabancı filmleri Türkçeye çevirirken bu filmleri aynı zamanda da yerlileştirmiştir. Örneğin, Üç Ahbap Çavuşlar’ın Chico Marx, Harpo Marx, Groucho Marx olan orijinal isimlerini Arşak Palabıkyan, Kıvırcık, Torit Necmi şeklinde değiştirmiştir. Ferdi Tayfur’un son derece yetenekli bir dublaj sanatçısı olduğu, yerelleştirmede harikalar yarattığı sinema alanından çeşitli kişilerin görüşlerinden de anlaşılmaktadır: Sinema yazarı Gökhan Akçura:⁵²

“Bir zamanlar sinema aleminin en komik yıldızlarını dilimize harikulade bir espriyle intibak ettiren Ferdi Tayfur, Laurel-Hardy, Balıkçı Osman, Üç Ahbap Çavuşlar, Yani Babanoğlu (Eddie Cantor), Arşak Palabıkyan gibi tipleri adeta bize mal edecek, yabancılıklarını unutturup bize ait kimselermiş gibi gösterecek kadar başarı sağlamıştı. Hatta bu filmlerin Türkçe adaptasyonlarının orjinallerinden daha muvaffak olduğunu da herkes rahatlıkla söylemektedir.”

Dublaj sanatçısı ve Ferdi Tayfur’un kardeşi Adalet Cimcoz.⁵³

⁵² Gökhan AKÇURA, *Aile Boyu Sinema*, s.159

⁵³ Adalet CİMCOZ, *Yeni Sinema Dergisi*, s.40

“Ramazan gecelerinde (ağabeylerimle)...Karagöz perdesi kurarlar, ya da perdede renkli resimler gösterirlerdi. Soslendirme işi Ferdi'nindi. Resimlerdeki tavukları, horozları konuşturur, herkesi kırıp geçirirdi gülmekten...Clark Gable'ları, Ramon Novarro'ları, Gary Cooper'ları ve daha nice 'jönleri' bize biraz da sesiyle sevdirdi Ferdi Tayfur; Laurel-Hardy, Arşak Palabıyıkyan, Balıkçı Osman kendi yarattığı kişilerdi...Halkın konuştuğu dile önem veren Ferdi Tayfur, yalın, rahat tümceler kullanırdı...Devrik cümleye başvurması senkrona önem verdiğindendi...Ölçüyü kaçırmadan, şuraya buraya serpiştirdiği bir kaç argo sözcük, kendi buluşu yerli espriler sinema seyircisini yerinden hoplatırdı. Laurel-Hardy filmlerinin Amerikalı işletmecisi bir gün İstanbul'da gösterilmekte olan Türkçeleştirilmiş bir Laurel-Hardy filminde halkın coşkunu görünce çok şaşırılmıştı. 'Bu filmler bizde hiç tutmaz, onun için de ucuza çıkarırız elden, ama görüyorum ki, Türkçeleştirilmesinde çok değer kazanıyor, büsbütün başkalaşıyor' demiş ve Tayfur'a iki kocaman Laurel-Hardy bebeği armağan etmişti.”

Görüntü yönetmeni ve Ferdi Tayfur'un yakın arkadaşı İlhan Arakon:⁵⁴

“Ferdi Tayfur'un asıl şöhreti Türkiye'de ecnebi filmlerini dublaj etmekte...Bir çok tipler yarattı sinemada; Arşak Palabıyıkyan, Üç Ahbap Çavuşlar, Laurel-Hardy...Bir çok tipler yarattı, halk bu tipleri çok sevdi... Ferdi'nin diğer dublaj aktörlerine ve aktristlerine nazaran çok mühim bir hususiyeti, sinemada gördüğü ecnebi tipleri bir anda Türk halkının yadırgamayacağı tipler haline getirebilecek bir adaptasyona sokması idi.”

Oyuncu Münir Özkul:

“...Tercümenin ağız hareketlerine uyması temin edilmeye çalışılırdı. Ferdi Bey öyle şeyler yapmazdı. Parça bir defa geçirdi, İngilizce olsun,

⁵⁴ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, a.g.k., Bölüm 7

Fransızca olsun, Almanca olsun. Bir bakardı 'ooo, ooo' bir söylenirdi, kafasında tercüme ederdi ona; 'sen şunu söyleyeceksin, sen şunu söyleyeceksin' diye kaç aktör varsa ağızlarına göre hesaplanmış olarak Türkçe lafları verirdi... O anda espri bulurdu tipe göre. Durup dururken Amerikan filminde Samatya'dan falan bahsederdi, mehtaptan bahsederdi..."

Yabancı filmlere Türkçe dublaj yapmakla kalınmamış, aralara parça Türk filmleri de girilmiştir. Örneğin, Ha-Ka Film, Rus filmleri ithal etmektedir. Fakat bu filmler İstanbul'da iş yapmaz. Halil Kamil Rus filmlerinin dublajını yaparak Anadolu'ya götürür. Anadolu'da gösterilen filmlerin içine yerli sahneler çekilerek yerleştirilir. Bu sahnelerde Dümbüllü ile çengiler danslar yer alır. Ya da bazı ithal filmlere de Hamiyet Yüceses, Sadi Işıl原因 gibi sanatçılardan parçalar konur. Yabancı filmin ortasında yerli sanatçılarımız Türk müziği icra ederek şarkılar söylerler.

2-Dublaj Yoluyla Tipleştirme: Dublaj sistemiyle birlikte oyuncu tipi de değişmiştir. Şehir Tiyatrosu oyuncularının sinemadaki egemenliği kırılmış, halktan insanlar oyuncu olma imkanına kavuşmuştur. Yapımcı Şeref Gür bu durumu şöyle yorumlamaktadır:⁵⁵

"Ama 1950'de başlayan üretimdeki bu hız, Şehir Tiyatrolarının ve tiyatrocuların tekelinde olan sinemayı aldı sokağa çıkardı. Sokaktaki adam sinemaya geldi. Bir Ayhan Işık çıktı, bir Eşref Kolçak çıktı. Dublajcılar değişmeye başladı. Böylece yeni oyuncuların sokaktaki adamın konuşmasına benzeyen konuşmaları dikkat çekti."

Türk sinemasında başrol oyuncularının genç, güzel ve yakışıklı olması çok önemli olmuştur. Fakat oyuncular fiziki görünüşleriyle uyum içinde etkileyici bir sese sahip olmadıklarından dublaj yoluna gidilmiştir. Güzel artistlerle yakışıklı aktörler, iyi ve düzgün konuşan, güzel ses tonuna sahip dublaj sanatçıları tarafından seslendirilmişlerdir. Bu durum bazı kişilerin bazı ses tonlarıyla perdede

⁵⁵ Alper ÇAĞLAYAN, a.g.k. s.49

bütünleşmesine neden olmuştur. Seyircinin beğenisi bu bütünleşmenin tekrarlanmasına ve klişeleşmeye neden olmuştur. Aynı kişinin bir çok oyuncuyu seslendirmesi tektipleşme getirmiştir. Filmlerde oyuncuların klişe halinde canlandırdıkları tipler, klişeleşen seslerle desteklenmiştir. Belli oyuncuların, belli tiplerin sesleri uzun süre değişmeden aynı şekilde devam etmiştir.

Türk sinemasında ses ve sözler ağırlıklı yer tutar. Başrol oyuncularını konuşanların sesleri de müzikaldir. Özellikle Adalet Cimcoz ve Jeyan Mahfi Ayrıl'ın sesleri çok müzikaldir. Memduh Ün dublaj geleneğinin bir yerde zorunluluk olduğunu söylemektedir:⁵⁶

“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 kendisini konuşmak istedi. Sesi beğenmeyip filmi kaldırmaya kalktılar. Ben inat ettim, Fatma da inat etti konuştu. Ama sonra öyle bir hale geldi ki Fatma senede 17 tane filme gitmeye başladı. Dublaja üç dört gün ayırması lazım. Onun için yıldızlar kendileri dublaj yapmıyorlar.”

Türk sinemasında pek çok artisti ve aktörü uzun süre Hayri Esen, Abdurrahman Palay, Kami Ergüvenç, Sami Ayanoglu, Jeyan Mahfi Ayrıl, Nevin Akkaya, Adalet Cimcoz gibi dublaj sanatçıları seslendirmiştir.

⁵⁶ Memduh Ün ile 17.06.2006 tarihinde yapılan röportaj.

3-KARAKTER/TİP AÇISINDAN 1950/1975 DÖNEMİ

3.1-Yıldız Sisteminin Oluşması

Yıldız sistemi 1950'lerin başında ortaya çıkmış, 1970'lerin ortalarında sona ermiştir. Türk sinemasında yıldız sisteminin ortaya çıkmasına neden olan en büyük etken bölge işletmeciliği modelidir. Bölge işletmeciliği toplumsal ve ekonomik şartların belirlenmesiyle şekillenmiştir. Sistemin merkezinde halk vardır. O dönemde bugünkü gibi sponsorlar olmadığı gibi devlet de sinemayı destekleyen bir tavır geliştirmeyiz. Sinema sadece seyircinin gişeden aldığı biletlerin parasıyla yapılır. Seyirci sinemayı finanse ederken beğenisini ve tercihlerini de yapımcıya sunar. Yapımcı da bu doğrultuda filmler yapar. Filmlerin konularını ve oyuncularını halk seçer, belirler. Onları tekrar tekrar görmek istedikçe de filmlerin konularında kalıplaşma, oyuncularda da yıldızlaşma oluşur.

Bu sistemde asıl belirleyici olan seyirci, halktır. Filmlerin öyküsünü yönlendiren, oyuncuyu yıldız yapan halktır. Yıldız ile halk arasında birebir ve dönüşümlü bir ilişki vardır. Yıldız toplumun içinden çıkmaktadır. Toplumun kişiye yüklediği anlam, verdiği değer onu yıldız yapmaktadır. Yıldız, toplumun değerlerini yansıtan ve onun ihtiyaçlarına cevap veren bir tip oluşturmaktadır.

Halkın her beğendiği oyuncu yıldız olamaz. Yıldız olmak için bundan daha fazlası gerekmektedir; yıldızda toplumun o dönemde ihtiyaç duyduğu, beklentisine cevap veren bir nitelik, bir elektrik olmalıdır. Güzel/yakışıklı görünmekten öte halkla özel bir bağ kurmalı, yaydığı hislerle halkla bütünleşmelidir. Mesela Muhterem Nur, toplumda acıma, şefkat, yardım etme, bağrına basma hisleri uyandıran bir yıldızdır. Sinemada canlandırdığı rollerle tavırları, davranışları ve yüzünün kusursuz güzelliği bunu pekiştirmektedir. Bu yüzden halk onu perdede gördüğünde inanır ve sever; sahidir ve samimidir. Ya da Ayhan Işık. Namuslu ve cesur bir erkek prototipidir. Onu perdede izleyen seyirci gerçekten öyle olduğunu hisseder. Hülya Koçyiğit ile Ediz Hun çok beğenilen bir ikili oluşturmuşlardır. Ediz Hun tek başına yıldız değildir ama Hülya Hoçyiğit'le biraraya geldiğinde yıldızdır. Çünkü ikisi filmlerde masum ve

cinsellikten çok yüce duyguların ön planda olduğu bir ilişki yaşamaktadırlar. Fatma Girik, güçlü iradeli bir Anadolu kadınıdır. Ya da aşkı uğruna her fedakarlığı yapan namuslu ve temiz bir fakir kızdır. Filiz Akın, zengin ailenin koleje giden biricik şımarık kızlarıdır. Derken fakir ama gururlu bir gence aşık olur ve yola gelir.

Yıldızların hepsi perdede iyi, namuslu, cesur, maddi değerlere önem vermeyen, cinsellikten uzak, fedakar, vb. özelliklere sahiptirler. Oynadıkları rollerle dış görünüşleri, fizikleri, tavır ve davranışları kaynaşmaktadır. Birbirini doğrulamaktadır. Seyirciye bu elektriği, bu mesajı iletmektedirler. Bu oyuncular toplumun bu ihtiyacına cevap verebildikleri için yıldız olmuşlardır. Yoksa güzel/yakışıklı görüntü ve iyi oyunculuk tek başına yeterli gelmemektedir. Halit Refiğ bir oyuncunun nasıl yıldız olabildiğini şu şekilde açıklamaktadır:⁵⁷

“Yıldızlar büyük ölçüde kendilerine rağmen yıldız olan kimseler. Yani oynadıkları rollerde bazı öyle şeyler denk düşüyor ki seyirci onu o şekilde görmek istiyor. Seyircinin onu görmek isteği tip, karakter, onda görmek istediği davranışlar, bunu oyuncunun kendisi de, oyuncuyla çalışanlar da iyi sezebiliyorlarsa, tespit edebiliyorlarsa, o istikamette çalışıyorlarsa o yıldızlaşıyor. Yıldızlandıktan sonra zaten onu yıldız yapan unsurlar belli oluyor. Bunlar fizyolojik unsurlar ve davranış meseleleri. Yani sadece fizyoloji yetmiyor. Yani her gözü güzel oyuncudan Türkan Şoray çıkartmak mümkün değil. Çok denendi. Türkan Şoray’ın gözünün güzelliğinin ötesinde başka şeyler var, her gözü güzel olanın Türkan Şoray olmasını engelleyen. Her atlayan zıplayan da Cüneyt Arkın olmuyor. Onun için birtakım özellikler, fizik özellikleri olsun, davranış özellikleri olsun denk düştüğünde star ortaya çıkıyor.”

Yapımcı filmini satabilmek için seyircinin tercihlerini gözönünde tutarak filme oyuncu seçmektedir. Halk kendinden olanı, kendine yakın bulduğunu tercih etmektedir. Türkiye’nin o dönemdeki kendine özgü koşulları da bunda etken olmaktadır. Yıldızı yıldız yapan anlam, seyircilerin kişiliklerinden ve toplum

⁵⁷ Halit Refiğ ile 14.11.2004 tarihinde yapılan röportaj.

yapısının özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Seyirciyi filme çeken en büyük etken yıldızdır. Bir filmin iş yapabilmesinde, izlenme oranının yüksek olmasında yıldızın büyük payı vardır. Seyirci yıldız için sinemaya gitmektedir. Bu konuda senarist Safa Önal şunları söylemektedir:⁵⁸

“Star sistemini o sinemanın asıl sahibi olan, o sinemayı ayakta tutan, üreten, ekmeğini, yemeğini, parasını getiren seyirci istemektedir. O yıldız işletmeci istemiyor ki. Ya da yönetmen istemiyor ki, yapımcı istemiyor ki. Genel bir arzu; Erzurum’dan da aynı ses gelmekte, Manisa’dan da aşağı yukarı birbirine benzer sesler geldiği için orada Ayhan Işık var. Orada Türkan Şoray var.”

Yapımcı-yönetmen Memduh Ün ise bir oyuncunun yıldız olabilmesi için gereken nitelikleri şöyle sıralamaktadır:⁵⁹

“Türk sinemasında yıldız olabilmek için genç ve güzel olmak önkoşuldur. Ama her genç ve güzel olan yıldız olamaz. Bunun yanısıra kendisine özgü bir elektriğe sahip olması gerekir. Seyirciyle arasında bir elektriklenme olmalıdır. Toplumla bu şekilde bağ kurmalıdır. Bu niteliklere sahip bir oyuncu kendi kendine yıldız olamaz. Ancak yönetmen onu yıldız yapabilir; oyuncunun görüntü ve davranışlarına bakarak ona göre bir elbise uydurur. Yıldızın tarzını yönetmen belirler.”

Yıldız, canlandırdığı rollerle, tavırlarıyla ve davranışlarıyla halkın beklentilerine, isteklerine, özlemlerine cevap veren, döneminin ruhunu ve özelliklerini taşıyan oyuncudur. Yıldız kendisinde gizli olan özü perdeye yansıtmakta ve herkes onda kendisinden bir şeyler bulmaktadır. Yıldızın ekranda yarattığı kişiliği, karakteri seyirciyle bütünleşmeli; halk ile arasında duygusal bir yakınlık kurabilmeli; giyim, saç şekli ve makyajıyla bir tarz oluşturmalı ve bu perdedeki kişiliğiyle örtüşmeli; insanlarda idealize etme ve hayranlık duyguları uyandırmalıdır. Yıldız gitgide

⁵⁸ Safa Önal ile 12.05.2004 tarihinde yapılan röportaj.

⁵⁹ Memduh Ün ile 13.04.2004 tarihinde yapılan röportaj.

tarzıyla, görünümüyle ve yaşadığı ilişkilerle seyirci için kendisinin yaşayamadığı, gerçekleştiremediği bir hayatın sembolü haline gelmektedir.

Özel yaşamı, iş ilişkileri, kıyafetleri dergi ve gazetelerde haber olmakta, üzerine haberler üretilmektedir. Yıldız filmin her sahnesinde daima makyajlıdır; Bu doğallıktan uzak abartılı durumu Memduh Ün seyircinin talebine bağlamaktadır:⁶⁰

“Hatta seyirci öyle şartlanmıştı ki, köy filmi çektiğimiz zaman bile uzun takma kirpikli oyuncular kullanmışızdır. Seyirci öyle istiyordu onu. Gerçeğe uygun değil ama seyirci masal, görsel masal istiyor. O masalda öyle bir insan düşünüyor. Orada kendi köyündeki köylü kızını görmek istemiyor. Masalarda olan prensesler görmek istiyor. Onun için star her zaman makyajlıdır.”

Yıldız her zaman kendisini oynamaktadır. Bu yüzden tiptir. Kendisi yani sinemada yarattığı tip, canlandığı rolün üzerindedir, baskındır. Hep kendini tekrar etmektedir. Toplum o yıldızı ve filmlerini tekrar tekrar izleyerek bu döngünün sürmesini sağlamaktadır. Oyuncuyu yıldız yapan toplum onun tipini de belirlemektedir. Bunun yanı sıra, bazı oyuncular bazı filmlerde karakter de olurlar. Tip ya da karakter senaryoda yaratılır, yönetmen tarafından geliştirilir.

Yıldızlara filmlerde ilk rollerini oynatan, halka o kimlikle ilk sunan yönetmendir. Yönetmenin seçtiği oyuncu, yönetmenin belirlediği kendisine uygun rolü oynar. Halk bunu benimserse o oyuncuyu tekrar tekrar sinemada görmek ister. Yönetmenin oyuncu seçimi ve oyuncuyu yönetmesi burada belirleyici olmaktadır. Yönetmenin verdiği rol ile oyuncunun ‘dışavurduğu kişilik’ denk düşerse ve seyirciyle arasında bir bağ oluşursa, o oyuncu yıldız olmaktadır.

⁶⁰ Memduh Ün ile 13.04.2004 tarihinde yapılan röportaj.

Yıldız sisteminde oyuncu yönetmenden önce gelmiş ve filmler oyuncunun adıyla (Türkan Şoray filmi, Fatma Girik filmi, Yılmaz Güney filmi gibi) anılır olmuştur. Bölge işletmeciliği sistemi oyuncuların belli kalıplara, rollere, tiplere bürünmesine yol açmıştır. Dublajın sesleri tektipleştirmesi de bu durumu güçlendirmiştir. Yıldızla göre senaryolar yazılmış, roller oluşturulmuştur.

Türk sinemasına özgü olan dublaj sistemi bazı kolaylıklar getirerek sinemada değişim yaratmış Şehir Tiyatrolarından gelen oyuncu egemenliği yıkılmıştır. Oyuncular halk arasından ve dergi yarışmaları aracılığıyla sağlanır olmuştur. Oyuncuların seçilmesinde asıl kriteri ise genç ve güzel görüntü oluşturmuştur. Oyuncuların halkın içinden gelmesi filmlerdeki karakter ve tiplerde de değişmeye yol açmıştır. Daha önce tiyatro oyuncularının oynadığı filmlerde karakter ve tipler Batı tarzı ve teatralken, oyuncuların halk arasından seçilmesiyle birlikte karakter ve tipler yerelleşerek halkı temsil eden gerçeğe uygun kişilikler oluşturulmuştur.

1940’larda Amerikan basınında Hollywood yıldızlarının ve oyuncularının fotoğrafları bolca yayınlanmaktadır. “Yarım Ay”, “Foto Magazin”, “Resimli Ay” gibi dergiler Fransız ve Alman oyuncuları ile ilgili haberlere yer vermektedir. Bu dönemin en önde gelen sinema dergileri Yıldız, Artist, Sinema, Perde-Sahne’dir. Dergi muhabirleri artistlerle hafta sonlarını birlikte geçirip onların özel hayatlarıyla ilgili haberler ve fotoğraflar yayınlamaktadırlar. Artistlerin evleri, kıyafetleri, son model arabaları dergi sayfalarında yer almaktadır. Dergilerde filmleri tanıtan yazılar ve eleştiriler de yayınlanmaktadır.⁶¹ Bu dergiler ve çeşitli yayın organları Türk sinemasına yeni yüzler, yeni yetenekler kazandırmak amacıyla yarışmalar düzenlemişlerdir. Bu yarışmalardan biri daha önce 1933 yılında Akşam Gazetesi tarafından düzenlenmiştir. Bir başka yarışma da 1941 yılında Perde-Sahne Dergisi tarafından gerçekleştirilmiştir. Fakat bu iki yarışmadan da sonuç alınamamıştır.⁶²

1950’li yılların erkek yıldızları Ayhan Işık ve Muzaffer Tema’dır. Ayhan Işık 1951’de Yıldız Dergisi’nin açtığı yarışmayı kazanarak sinemaya girmiştir. Muzaffer

⁶¹ Örneğin 1970’ten itibaren Ses Dergisi’nde bu tür yazılar görülür.

⁶² Esra BİRYILDIZ, **Örneklerle Film Eleştirisi (1950-2002)**.

Tema ise tek bir filmle değil, zaman içerisinde oynadığı filmlerle yıldız olmuştur. Daha sonra yan oyuncu olarak “genç kızları kandıran kötü adam” tipini canlandırmıştır.

Kadın yıldızlar Sezer Sezin, Neriman Köksal, Muhterem Nur, Belgin Doruk’tur. Sezer Sezin 1945 yılında Hürriyet Apartmanı filminde figüran olarak sinemaya girmiştir. Damga filmi onun ilk önemli çalışmasıdır. Yıldız olarak parladığı film ise 1949 tarihli Vurun Kahpeye’dir. Bu filmde Sezer Sezin’in güçlü kişiliği ile Lütfi Akad’ın yönetmenliği birleşmiştir. Sezer Sezin daha sonra sinemada “erkek tavırlı kadın” tipini canlandırmıştır. Şoför Nebahat filmindeki rolü ona bu tiplmeyi getirmiştir. Yönetmen Metin Erksan, bu rolde Sezer Sezin’in gerçek hayattaki güçlü karakterli kadın kimliğini öne çıkarmıştır. Seyirci de bu tiplmeyi beğenmiştir. Sezer Sezin’in filmdeki kimliği hem tip hem de karakter özellikleri taşımaktadır. Neriman Köksal sinemaya 1950’de Çete filmiyle girmiştir. Yönetmen Çetin Karamanbey, Neriman Köksal’ı Çete filmi için gereken erkek gibi kadın tipine uygun görmüştür. Neriman Köksal filmde Rus Prensesi olarak erkek gibi ata binmekte, silah kullanmaktadır. İri yapılı vücudu, sarı saçları ve sert tavırları bu rolle örtüşmüştür. Neriman Köksal’ın fiziği, dışavurduğu tavır ve davranışları onu önce “erkek gibi kadın”, daha sonra da “vamp-kötü kadın” tiplmesiyle yıldız yapmıştır. Çetin Karamanbey’in Neriman Köksal’da gördüğü özellikler seyirciyi de etkilemiş, seyirci Neriman Köksal’ı o tiplmede sürekli görmek istemiştir.

Muhterem Nur, Beni Mahvettiler filmiyle sinemaya başlamıştır. Asıl parladığı, yıldız olduğu film ise Üç Arkadaş’tır. Yapımcı-yönetmen Memduh Ün, Nur’un masum, ezik duruşuyla Üç Arkadaş’taki zavallı kör kız rolüne uygun olacağını düşünmüştür. Memduh Ün’ün Muhterem Nur’da gördüğü bu etki, filmdeki role denk gelmiştir. Halk da Muhterem Nur’u o tiplmeyle özdeşleştirmiştir.

1960’larda yıldız sistemi doruğa ulaşmıştır. Belgin Doruk, Yıldız Dergisi’nin 1951’de açtığı yarışmada birinci olarak sinemaya girmiştir. İlk filmi Çakırcalı Mehmet Efe’nin Definesi’dir. Özellikle Ayhan Işık ve Göksel Arsoy’la oluşturdukları ikililerle popüler olmuştur. Belgin Doruk, Göksel Arsoy ile birlikte

1959'da oynadığı Samanyolu filmiyle ünlenmiştir. Doruk, Ayhan Işık ve Sadri Alışık ile üçlü oluşturduğu “Küçük Hanımefendi” (yön:Nejat Saydam,1961) serisiyle sinemada kendine özgü bir tip oluşturmuştur. Türk sinemasının “Küçük Hanımefendisi” olmuştur.

Orhan Günşiray filmlerde “Bileğine kuvvetli çapkın delikanlı” tiplmesini canlandırmıştır. Davranışları da sempatik olduğu için seyirci onu sevmiştir. Fatma Girik “Erkek Fatma”dır. Erkek gibi mert, cesur, güçlü kadın rollerini oynamıştır. Seyirci de Fatma Girik’i bu özelliğiyle benimsemiştir.

Türkan Şoray Acı Hayat filmi ile yıldız olmuştur. Metin Erksan’ın yönettiği filmde Türkan Şoray karakterdir. Bütün filmlerindeki imgesinden dolayı “Sultan” diye nitelendirilmiştir. Hülya Koçyiğit, ilk filmiyle yıldız olmuştur (Susuz Yaz, yön:Metin Erksan, 1963). Bu filmde oynadığı rol ile karakterdir. Daha sonra oynadığı filmlerde seyircinin üzerinde “saf, masum, iffetli kız” kanısı uyandırmıştır. Seyirci onu cinsiyeti olmayan namuslu genç kız tiplmesiyle kabul etmiştir. Toplumda bu konuda genel bir imaj oluşturmuştur. Bu imaj onun tipidir. Gelin, Düğün, Diyet (yön:Lütfi Akad, 1974) filmlerinde gene karakterdir. Filiz Akın ilk filmi Akasyalar Açarken’den (yön:Memduh Ün, 1962) itibaren dış görünüşüyle ve hakikaten kolejde okumuşluğuyla “Avrupalı, modern genç kız” tiplmesiyle yıldız olmuştur. Yapımcı-yönetmen Türker İnanoğlu’nun karısı olan Filiz Akın, özellikle Erler Film’in filmlerinde bu imajını sürdürmüştür.

Cüneyt Arkın önceleri masal kalıplı filmlerin romantik delikanlısıdır. Malkoçoğlu, Battal Gazi serileriyle atletik özelliklerini öne çıkaran tarihi kahraman tiplmesini yaratmıştır. Kartal Tibet de aynı çizgiyi takip etmiştir. Tarihi kahramanlardan Tarkan, Karaoğlan tiplmesini oynamıştır. Kartal Tibet, Metin Erksan’ın Ölmeyen Aşk filminde karakterdir. Kendi tipinden bambaşka bir kimliğe bürünmüştür. Tutkulu aşık olarak güçlü bir karakteri canlandırmıştır. Göksel Arsoy, bir dönem Belgin Doruk ile ikili oluşturmuştur. Salon filmlerinin romantik delikanlısıdır. Sarı saçları ile “Altın Çocuk” imgesini oluşturmuştur.

Yılmaz Güney, yıldız sistemini altüst etmiştir. Kendini zaman içinde yıldız yapmıştır. Vurdulu kırdılı filmlerde Konyakçı tiplemesini yaratmıştır. Daha sonra da dezavantaj olarak görülen çirkinliğini lehine çevirmiş “Çirkin Kral” olarak nitelendirilmiştir.

1963 yılı maliyet tablosuna bakıldığında yıldızların sinema sektöründeki ağırlığı açıkça görülmektedir.⁶³

Film Öyküsü	2.500 TL
Senaryo	9.000 TL
Ham Flm	35.000 TL
Kamera, aydınlatma	7.000 TL
Stüdyo	14.000 TL
Seslendirme	7.500 TL
Yönetmen	15.000 TL
Yönetmen yardımcısı	2.000 TL
Erkek Yıldız	40.000 TL
Kadın Yıldız	15.000 TL
İkinci roller	20.500 TL
Figüranlar	3.500 TL
Görüntü Yönetmeni	8.000 TL
Görüntü Yön. Yrd.	2.000 TL
Işık Şefi	1.500 TL
Işıkçı	1.000 TL
Yapım Yönetmeni	3.000 TL
Yapım Yönetmen Yard.	1.500 TL
Dekorcu	1.000 TL
Giysici	1.000 TL
Dekor, sahne donatımı	4.000 TL
Afiş, fotoğraf	10.000 TL

⁶³ ÖZÖN, Nijat (1995) **Karagözden Sinemaya 1. Cilt**, Ankara, Kitle, s.340.

Vergi	20.000 TL
Çeşitli	22.000 TL
Toplam	250.000 TL

Yukarıdaki tablodan anlaşıldığı üzere, yıldız bir filmin maliyetinde önemli bir yere sahiptir. Kadın yıldız yönetmen ile aynı parayı alırken, erkek yıldız neredeyse üç katı para almaktadır. Filmi sürükleyen, seyirciyi çeken laytmotivdir.

Yıldız, toplumun örnek aldığı bir prototiptir. Olmasını istediği ideal insandır. Toplum kendi değerlerini ve özelliklerini taşıyan insan modelleri yaratmıştır. Bu modelleri sürekli izleyerek başka hiç bir yerden geliri olmayan Türk sinemasının varlığını devam ettirmesini sağlamıştır. Sinema da ona istediği modelleri sunarak toplumu kazanmıştır.

1975 sonrasında Türk toplumunun sevdiği ve tekrar tekrar izlediği masal kalıplı filmlerin seyircisi olan aile, sinemaya gitmekten vazgeçmiştir. Bunun nedenleri televizyonun ülke çapında yayılmasına ve terör olaylarının artmasına bağlanabilir. Geleneksel seyirci olan aile sinemaya gitmeyince, aileye hitap eden filmler de yapılmaz olmuştur. Onun yerine başıboş gezen lümpen erkek seyirci sinema salonlarını doldurmuştur. Sinemacılar da o kesime hitap eden filmler yapmışlardır. Seks filmleri, karate filmleri gibi. O güne kadar toplumsal bir işlev yüklenen yıldızlar da doğal olarak bu filmlerde oynamamışlardır. Hatta geçimlerini sağlamak için pek çoğunun gazinolarda şarkıcılık yaptığı bilinmektedir. Seyircinin kendilerine yüklediği anlamı bozmamak için bu yolu tercih etmişlerdir. 1950-1975 arası döneme damgasını vuran, sinemayı ayakta tutan yıldız sistemi, 1975'ten sonra sona ermiştir.

3.2-Karakter/Tip Açısından 1950-1975 Dönemi

3.2.1- Sinema Seyircisi:

1950-1975 döneminde Türk sinemasının seyirciyle ilişkisi birebir karşılıklı dönüşümlü bir ilişki oluşturur. Türk sinemasının ana seyircisi ailedir. Çoğunlukla da

alt-orta tabakadan ailelere hitap etmektedir. Aileyi sinemaya götüren en birinci etken ise kadındır. Kadın sinemaya gündüz çocuğuyla gitmekte, gece ise kocasını ve tüm aileyi götürmektedir. Hatta bütün mahalle birarada sinemaya gitmektedir. Kadının sinemaya gitme alışkanlığı Mısır filmleri sayesinde olmuştur. O zamana kadar evinden pek dışarıya çıkmayan kadını, ağır melodramlı Mısır filmleri sinemaya çekmiştir. Türk kadınının evinden dışarıya çıkmasını sağlayan bu melodramlar bol gözyaşı döktüren, şarkılı türkölü aşk öyküleridir. Mısır melodramlarındaki Doğu masalları tarzı, kültürel altyapısında masal geleneği bulunan kadında sinemaya gitme, film izleme isteği uyandırmıştır. Mısır filmlerinin toplumda gördüğü büyük ilginin farkına varan yönetmenler ki bunların başında Muharrem Gürses gelmektedir ve yapımcılar bu tür filmler yapmaya yönelmişlerdir. Dolayısıyla Türk sineması öncelikle alt-orta tabakadan kadınları hedeflemiştir. O dönemde kadınların eğitim ve kültür düzeyi, okur-yazarlık oranı düşük olduğundan, herkes tarafından kolay anlaşılır, basit anlatımı olan filmler çekilmiştir.

Sinemaya gitmek başta kadın olmak üzere herkes için sosyal bir ortama girmek, sosyalleşmek ihtiyacına cevap vermiştir. Özellikle her mahallede kurulan yazlık sinemalar, ailenin çoluk çocuk beraberce sinemaya gittikleri mekanlardır. Bütün mahallelinin birarada film seyrettiği ve birlik ruhunun pekiştiği yerlerdir. Ayrıca ertesini gün kadınlar akşam izledikleri film hakkında konuşarak da bunu sürdürmektedirler. Yazlık sinemalar insanların kendilerini rahat hissederek bir yandan film seyrettikleri bir yandan da gündelik hayatlarını devam ettirdikleri yerlerdir. Kadınlar beşikteki çocuklarını uyutmaya çalışırlar, yemek hazırlarlar. Herkes film izlerken çekirdek çıtlatıp gazozunu içebilmektedir. O dönemde sinema yoksul insanların bile her gün film izleyebileceği kadar ucuzdur.

Filmler erkek-kadın, genç-yaşlı demeden her kesime hitap etmektedir. Ortalama seyircinin genel beğenisine uygun tarzda filmler yapılmaktadır. Herkesin kendinden birşeyler bulabileceği geniş bir yelpaze seyirciye sunulmaktadır. Filmler mümkün olduğunca geniş kitlelere ulaşmayı hedef aldığından senaristler de yazarken bunu

dikkate almaktadırlar. Bülent Oran senaryo yazarken toplumun her kesiminden insana ulaşmayı amaçladığını anlatmaktadır.⁶⁴

“O dönem seyircisi aile seyircisi olarak tabir ediliyor. Yani ailece çoluk 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 çeksin, 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.”

Bülent Oran’ın da ifade ettiği gibi, geniş kitlelere ulaşmak için bu tarz çalışılması toplumun içinden tiplerin sinemaya yansımaya neden olmuştur. Bu kişilikler aynı zamanda geleneksel sanatlarımızdan olan Karagöz, ortaoyunu ve tuluattaki tiplerin sinemadaki uzantılarıdır. Seyirci de kendinden olan bu tipleri perdede gördüğünde onlarla özdeşleşmiştir. Dolayısıyla sinema toplumun her kesimini yansıtan tipler yelpazesi oluşturmuştur. O dönemi adeta bir toplumsal belgesel şeklinde beyazperdeye aktarmıştır.

Filmlerin konuları ve türleri dönemlere göre değişiklik göstermekte, seyircinin eğilimleri her dönemde çeşitlilik arz etmektedir. Örneğin Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde Kurtuluş Savaşının anılarının çok taze olduğu günlerde seyirci bu heyecan ve hislerin etkisiyle milli duyguları ortaya koyan filmlere ilgi duymaktadır. Daha sonraki yıllarda köy filmleri, hemen ardından da mahalle filmleri çok seyredilir olmuştur. Hamasi efe filmleri, Arzu ile Kamber, Leyla ile Mecnun gibi masallar ve Ayşecik’li, Yumurcak’lı filmler bunları izler. Sonra da zengin-fakir aşkının

⁶⁴ İbrahim TÜRK, **Senaryo Bülent Oran**, s. 200,201.

anlatıldığı salon filmleri seyircinin beğenisine göre daha çok tercih edilmiştir. Filmler genellikle dram olmakla birlikte içinde komedi unsurlarını da taşımaktadır.

Böylelikle sinema İstanbul'da ve Anadolu'da geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Sadece Türk sinemasına özgü olan bölge işletmeleri sistemi, her bölge seyircisinin beğenilerini ayrı ayrı belirlemiştir. Her işletme kendi bölgesinin seyircisine göre yapımcıdan film istemiştir. Filmlerin türleri ve oyuncular da bölgelere göre saptanmıştır. Bunun yanısıra bütün bölgelerdeki seyirci, bir ortak paydada buluşmuştur. Halktan gelen talepler doğrultusunda bir "Türk filmi" türü oluşmuştur. Halkın genel beğenisi, isteği ve zevki sinemayı yönlendirmiştir. Yapımcı ticari kazanç elde etmek için hedef kitlesi olan halkın talepleri doğrultusunda filmler üretmeye başlamıştır. Yüzyıllar boyunca geleneksel sanatlarla yoğrulan halk, masal formunda filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Halk masal dinlemeyi sevmektedir. Bir dinlediği masalı tekrar tekrar dinlemekten hoşlanmaktadır. Bu nedenle "zengin kız-fakir oğlan aşkı" ya da tersi konulu filmler çok sayıda çekilmiştir. Filmlerdeki konuların türlerinde, olaylarda ve ilişkilerde çeşitlilik yaratılmadığından kalıplar, klişeler, şablonlar oluşmuştur.

Bu dönem filmlerinde en çok eleştirilen taraf da budur. Birbirine benzer konular içlerinde küçük değişiklikler yapılarak seyirciye yeni bir film olarak sunulmaktadır. Bir filmde kadının rolü erkeğe, erkeğin rolü kadına verilerek ve cinsiyet değişiminden kaynaklanan sorunlar giderilerek aynı konunun tekrar üretimi sağlanmaktadır. Bunun nedeni ise, denenmiş bir konunun, tarzın seyirci tarafından ilgi görmesi ve gişede başarı kazanmasıdır. Başka bir deyişle yapımcı riske girmeden gişe hasılatını garantilemektedir. Devletin uyguladığı sansür de bir diğer önemli faktördür. Ayrıca sinemacı direkt olarak söyleyemediği şeyleri masal yoluyla ya da sembolik anlatımla dışavurmaya çalışmaktadır. Sinemacılar bazı gerçekleri olduğu gibi göstermekten kaçınmışlardır. Yani yapımcı hem para kazanmakta hem de sansürden kurtulmaktadır. Ayrıca o yıllarda yılda ortalama 200 filmin çekildiği düşünülecek olursa, bir avuç senaristin bu yoğunlukta özgün senaryo yazıp yetiştirebilmesi oldukça zordur. Hatta bir çok filmin senaryosu aynı anda içiçe yazılmakta, filmler de birbirinin içinde çekilmektedir.

Şablonlardan bazı örnekler vermek mümkündür. Filmlerde işlenen konu bakımından:

- Birbirlerini seven fakir kız ile zengin erkek evlenmeye karar verirler. Fakat zengin aile oğullarının fakir bir kızla evlenmesine izin vermez. Tam evlenecekleri zaman, kızı elde etmek isteyen gazino patronu, erkeğe tuzak kurar. Nişanlısının ameliyat olması için çok para gerekmektedir. Kız parayı bulmak için gazino patronunun teklifini kabul eder. Ama namusuna dokundurtmaz. Erkek iyileşir. Kız ünlü bir şarkıcı olmuştur. Gerçeği erkekten saklar, onu kendinden uzaklaştırmak için yalan söyler. Bir dost gerçeği açıklar. Erkek kızı affeder ama “kirlendiğini” düşündüğü için onunla evlenemez. Daha sonra kaza geçirir ve ölür. Kız onun mezarı başında gazino patronunu vurur, sonra da kendini öldürür.

- İki de fakir olan kız ile erkek birbirlerini sevmekte ve evlenmek istemektedirler. Fakir ama gururlu erkek, çok para biriktirip şanına yakışır bir düğün yapmak için beklemektedir. Bu arada kıza sahip olmak isteyen kötü adam onu kaçırıp pavyona düşürür. Erkek gerçeği öğrenince kızı arar bulur. Ama artık evlenmeleri mümkün değildir. İki de birbirlerini öldürürler ve mahşerde birleşirler.

- Ailesini kaybetmiş sağır ve dilsiz kız büyük şehre akrabalarının evine sığınır. Zengin akrabaları onu köylü ve fakir olduğu için horgörürler. Köşkün oğlu ona sahip olur. Hamile kalan kızı köşkten kovarlar. Kız doğumdan sonra duymaya ve konuşmaya başlar. Zengin bir adamın evine hizmetçi olarak girer. Adam ölünce bütün mirasını ona bırakır. Zaman içerisinde akrabaları iflas eder. Kız çok değişir ve güzelleşir. Akrabalarının her şeyini satın alır. Akrabalar onu tanıyamaz. Bu arada köşkün oğlu ona aşık olur. Fakat terkettiği kız ortaya çıkınca hatasını anlar, onunla evlenme kararı alır. Nikah masasında aslında ikisinin de aynı kız olduğu anlaşılır.

- Beşik kertmesi olan fakir köylü kızı, zengin aileye gelin gider. Erkek ve sosyetedeki arkadaşları onu aşağılar. Kız görünüşünü değiştirerek, dersler alarak çok güzelleşir. Erkek ona aşık olur. Sonunda birleşirler.

Filmlerdeki kahramanlara ait şablonlar iki ana eksen üzerine oturmaktadır. Birincisi zengin-fakir ayırımı, ikincisi sağlık durumudur. Oyuncunun kör, sağır, dilsiz, kötürüm, verem, vb. hastalıklara sahip olması ve bunun filmin gelişimi içerisinde mucizevi bir şekilde iyileşmesi dramatik yapıda yer almaktadır. Bülent Oran bu özellikleri seyircinin istediğini anlatmaktadır:⁶⁵

“Arz ve talep meselesi bu... Seyirci arzuluyor biz de seyircinin isteğine uyarak esas kızımızı hemen kör yapıyorduk. Şimdi ben bile gülüyorum ama bir zamanlar en çok işi onlar yapıyordu...o zamanlar bu filmler gözyaşlarıyla seyredilirdi. Kör kadını en çok Muhterem Nur’a oynattık. Seyirci zaten onun filmlerine ağlamak için gider ve ağlardı. Sanıyorum daha sonra Hülya ile Cüneyt geliyordu. Pek çok filmimde onları da kör yapmıştım.”

Türk filmlerinde olmazsa olmaz bir kural vardır; başrol oyuncusu kız “namuslu” olmak zorundadır. Asla bir erkekle birlikte olamaz. Ancak sevdiği erkekle evlenip beraber olabilir. Başka erkeklerle birlikte olan “kötü” kadını seyirci asla kabullenmez. Film de iş yapmaz. Kahramanlar ayrı düşseler, birleşemeseler ve ölseler dahi filmler mutlaka mutlu sonla biterler. Çünkü sevenler mahşerde kavuşurlar.

Bu dönem filmlerinin bazıları halk tarafından çok tutulan popüler romanların uyarlamalarıdır. Seyirci Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt, Muazzez Tahsin Berkant gibi yazarların çok okunan romanlarını perdede de görmek istemektedir. Popüler romanların ortak özelliği, melodram kalıbında aşk öyküleri olmasıdır. Tamamen Türk sinemasına uygun bir formdur. Bu filmler geniş seyirci kitlesine ulaşmıştır. Romanlar sinemaya uyarlanırken amaç öykünün aslına sadık kalmak değildir. Burada amaç, halka en çekici gelecek şekilde bir takım değişiklikler yaparak sinemasal bir tarzda perdeye yansıtmaktır. Özellikle kadın seyircinin hoşlanacağı biçimde aşk ve verem temaları ağdalı bir şekilde öne çıkarılmıştır. Bazan yazarlar bundan rahatsız olmaktadır. En başta Kerime Nadir bu konuda çok

⁶⁵ İbrahim TÜRK, a.g.k., 215-216.

şikayet etmiştir. Öykü uyarlanırken bazen yazarların rahatsız olabileceği kadar çok değişiklik yapılmış, eser tanınmaz hale gelmiştir.

Tüm bu şablonlar, klişeler, özellikler 1950-1975 dönemi filmlerinde ortak bir karakter oluşturmuştur. Seyirci “tek bir film izliyormuş duygusuna” kapılmıştır denebilir. Filmler arasındaki benzerlikler hep aynı filmi izliyormuş hissi yaratmıştır. Sadece bu döneme özgü bir “Türk filmi modeli” oluşmuştur.

Bu filmlerin seyirci tarafından tercih edilmesinin temel nedeni; “aile filmleri” olmalarıdır. Bütün aile birarada rahatsız olmadan bu filmleri seyredebilmiştir. Çünkü içlerinde cinsellik, seks, şiddet yoktur. Yüce insani duygular, aile fertlerini birarada tutmaya, bağları güçlendirmeye yönelik duygular, fedakarlık, masumiyet, namus, uğruna her şeyin feda edildiği büyük aşklar, onur, gurur, cesaret, dostluk, iyilik, yardımseverlik, sıcaklık, samimiyet gibi özellikler bulunmaktadır.

Bu dönemdeki Türk sineması halkın temel ihtiyaçlarına cevap vermektedir. Bu yüzden filmler sinemaya gitmek bir ihtiyaç halini almaktadır. Nedenleri şu şekilde sıralanabilir: Türk insanı filmlerdeki karakterlerle ve tiplerle yoğun bir şekilde özdeşleşmektedir. Filmleri izlerken gözyaşı dökerek ya da gülerek boşalmakta ve psikolojik olarak rahatlamaktadır. Toplumun en geniş katmanı alt-orta tabakadır ve bu tabaka sosyo-ekonomik pek çok sorunla boğuştuğundan, gündelik hayatında filmler ona geçici bir rahatlama sağlamaktadır. Film izlediği süre içerisinde dertlerinden, sıkıntılarından uzaklaşmaktadır. Türk toplumu melodrama yatkındır. Ayrıca özellikle kadın seyirci “acıklı” filmleri sevmektedir. Filmler çoğunlukla masal formunda zengin-fakir aşkını konu almaktadır. Filmlerin ana teması aşk paradan üstündür gerçeğidir. Aşk, zengin tarafın fakir tarafa geçmesini sağlamaktadır. Aşıklar birleşmekte ve mutlu son beklenmektedir. İyilerin kötülerini yenmesi de ana tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki tema seyirciyi derinden etkilemektedir. Filmlerde genellikle zengin taraf olumsuz, fakir taraf olumlu gösterilmektedir. Alt-orta tabaka sinemada kendi konumunun onaylandığını görmektedir. Komşuluk ilişkileri, yardımlaşma, paraya tamah etmeme, sevgi, saygı, masumiyet gibi iyi niteliklerinin ön plana çıkarılması seyircinin hoşuna gitmektedir.

Ayrıca seyirci kendisinin yaşayamadığı hayatları ve yaşam tarzını perdede izleyerek doyum sağlamaktadır. Özlemine duyduğu, düşlediği şeylerin sinemada canlanması onu teselli etmektedir. Seyirci umut etmektedir. Kısacası sinema bir yerde toplumun sübabı görevini görmektedir. Masal türü filmler bir sosyal patlamayı önlemektedir. Sinema, sosyal patlamanın kırılma noktasında bir denge sağlamaktadır. Fakat bu durum planlı, bilinçli bir şekilde yapılmış bir uygulama değildir. Toplumun gişeye yansıyan ilgisi sinemayı yönlendiren asıl kaynaktır. Sinemacılar genel olarak film yaparken sadece bunu göz önüne almışlardır.

3.2.2- Seyirci Karakter/Tip:

Sinemacılar, Türk halkının neye meyli varsa ona göre film yapmışlardır. Yapımcılar halkın nabzını yoklayarak deneylerine ve gözlemlerine göre böyle bir yol bulmuşlardır. Bu yolu ilk bulanlardan biri de yapımcı Hürrem Erman'dır. Erman, Damga filmi ilk izledikleri zaman sıradan halkın beğenisine nasıl kulak verdiğini anlatmaktadır.⁶⁶

“Oturduk filmi baştan aşağıya seyrettik. Baştan aşağıya seyrettiğimiz zaman filmin yarısından sonra herkes ağlamaya başladı. Ve kapıcı Zihni'yle yanındaki arkadaşı çıktıktan sonra 'Şimdiye kadar Türkiye'de böyle film yapılmadı.' dediler. Burada anladık ki, bu iş tamamdır. Tabi bütün teknik kusurlarına rağmen. Bir müddet sonra filmi Taksim Sineması'na koyduk... üç hafta oynadı.”

Buradan da anlaşılmaktadır ki Türk halkının ağlamaklı, acıklı filmlere meyli vardır. Genel olarak bütün Doğu toplumları bu tür filmleri tercih etmektedir. Damga filminde kötü adam rolünde oynayan Memduh Ün, ilk gösterime girdiği sırada filmi sinemada izlemiştir. Halkın filme ve kendisine gösterdiği tepkiyi şöyle anlatmaktadır.⁶⁷

⁶⁶ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, a.g.k., Bölüm 9.

⁶⁷ A.g.k.

“Film, seyredenler üzerinde büyük etki uyandırdı, çok ilkel bir film olmasına rağmen. Orada iki kişinin bayıldığını ve insanların kolunda sinemadan çıkarıldığını gördüm. Bir kişi üstüme hücum etmeye kalktı benim. ‘Bak bizi ne hale getirdin’ diye. Çünkü ben filmdeki kızı, Sezer Sezin’i iğfal ediyordum, bırakıyordum, çocuğu oluyordu ve ...ıstırap çekerek ölüyordu. Ve orada Mustafa Çağlar ‘Her yer karanlık’ adlı bir parça okuyordu. En etkin sahnesi oydu. Ve bütün sinema gözyaşları içerisinde çıkıyordu.”

Halka göre filmin teknik kusurları olması önemli değildir. Önemli olan filmin atmosferidir. Melodramların kökeninde geleneksel halk masalları bulunmaktadır. Konuları büyük bir aşk ya da bahtı kara insanların yürek parçalatan hikayeleridir. Muharrem Gürses uzun süre Anadolu’da tiyatrocular olarak gezerken halkın neye meyili olduğunu çok iyi gözlemlemiştir. Gene yapımcı Fuat Rutkay da Anadolu’da gezici tiyatroculuk yaparken Türk halkının tercihlerini saptamıştır. Osman Seden ise Anadolu’ya adamlar göndererek halkın beğenilerini belirlemiştir. Halkın beğenisini saptamada sinemacıların kendilerine göre buldukları bu yöntemlerin dışında genel bir sistem oluşmuştur. Tüm Türkiye’yi kaplayan bu yapılanma, işletmecinin halkın beğenisini direkt olarak yapımcıya iletmesine olanak sağlamıştır. Yapımcı da halktan gelen bu talebi senariste aktarmaktadır. Senarist ise aynen yapımcı gibi davranarak halkın taleplerini anlamaya çalışmakta ve senaryoyu buna göre yazmaktadır. Çünkü bir senaristin varlığını devam ettirmesi, yazdığı senaryoların film olarak seyirci tarafından izlenmesine bağlıdır. Senarist Bülent Oran uyguladığı bu yöntemi şöyle anlatmaktadır:⁶⁸

“Prodüktörler kadar işletmecilerle de yakın ilişki içindeydim. Onlardan kendi bölgelerinde hangi filmlerin tuttuğunu, hangi sanatçıların sevildiğini öğrenmek mümkün oluyordu. Yani Adana bölgesi neden hoşlanır, İzmir seyircisi ne ister, Karadeniz nasıl filminden hoşlanır? Çünkü, bölgeler arasında film türleri açısından

çeşitlilik oluyordu. Mesela İzmir bölgesi bir efe filmini daha tercih eder. Vurdulu kırdılı, kabadayılı filmler Adana bölgesinde gider. Ama yıllara göre de değişir. İşletmecilerle konuşurken hafiften tüyolar alırsın. ... halk biraz ekonomik sıkıntı içinde, derdi çok, komedi gider, komedilere ağırlık vermek gerekiyor. Yahut halk rahatsa dramalara ağırlık vermek gerekiyor... senaryoculuk sadece hikaye yazmak değil, talebi kestirebilmek de var.”

Bunun yanısıra Bülent Oran halkla içiçe yaşayarak da halkın ne istediğini saptamaktadır. Filmleri sinemada seyirciyle seyrederek onların tepkilerini ölçmektedir. Senaryo yazarken ve karakter/tip oluştururken bunları gözönüne almaktadır. Oran'ın da belirttiği gibi her bölgenin sinema zevki birbirinden farklıdır. Bölge insanının yapısı, kültür birikimi ve eğitim düzeyi genel beğenin ortaya çıkmasında etkindir. Memduh Ün de sinemaya yansıyan seyirci beğenisindeki farklılığa dikkat çekmektedir.⁶⁹

“En çok baskılar en iyi parayı veren iki tane bölgeden, Adana bölgesiyle İzmir bölgesinden geliyordu. Adana bölgesi için, oranın insanların yapısına uygun filmler istiyorlardı. Örneğin Ezo Gelin, Boş Beşik. İçinde koyu dram olan, efsaneye dayanan, dönem filmleri gibi filmler. Kadın oyuncularından da ya Türkan Şoray ya Fatma Girik, tercih ediliyordu orada. Erkeklerden, bir dönem Ayhan Işık'ın avantür filmleri geçerli oluyordu, bir dönem Cüneyt Arkın'ın. Ama o bölgede özellikle en geçerli olan Yılmaz Güney'in filmleriydi. Yılmaz Güney filmi her yerde iş yapıyordu. Küçük Hanımefendi filmleri, Samanyolu gibi Göksel Arsoy Belgin Doruk filmi, Ölüm Peşimizde, Avare Mustafa gibi filmler İzmir'de çok büyük iş yaptı.”

⁶⁸ İbrahim TÜRK, a.g.k., 164,165.

⁶⁹ Memduh Ün ile 22.04.2004 tarihinde yapılan röportaj.

Görüldüğü gibi seyircinin filmlerin türü ve oyuncu tercihleri her bölgeye göre değişmektedir. Bunun tek istisnası Yılmaz Güney'dir. Yılmaz Güney Türkiye'nin genelinde sevilmiştir. Ayrıca yıllara göre tür tercihleri de değişmektedir. Böyle olunca senaryocunun işi zorlaşmaktadır. Çünkü senaryocu yazdığı eseri çok geniş bir kitleye beğendirmek zorundadır. Bu yüzden her kesimden insanı ortak bir paydada toplayabilmek için mümkün olduğunca genellemelere gider. Birbirine benzer konular ve toplumun ortak özelliklerini içinde barındıran tipler yaratır. Filmlerde kalıplar ve tipler ortaya çıkar. Seyircinin isteği doğrultusunda işletmeci aracılığıyla yapımcıya getirilen bu konuyu senarist çözümlenmek durumundadır. Bülent Oran'ın ifadesiyle:⁷⁰

“Yalnız yapımcının değil, seyircinin de etkisi var. Yapımcı da bir yerde işletmeciden alacağı senete boyun eğdiği için durum genellikle şöyle zincirleniyor: Seyirci şu ya da bu tür konuya ilgi gösterdi mi, sinemacı işletmeciye, işletmeci de yapımcıya baskı yapıyor. Sonunda da kabak senaryocunun başına patlıyor... Seyirciye gelince... Filmlerimizin ana kişiliği ondan geliyor. Sinemamızın yönünü çizen asıl onlar.”

Senarist, seyircinin talebi doğrultusunda film konuları ve tipler yaratmıştır. Hatta bunları zaman zaman değiştirmek bile mümkün değildir. Bu durumu Bülent Oran şöyle açıklamaktadır:⁷¹

“Bizde olmaz efendim. 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. Ahmet Tarık Tekçe kötü adamsa kötü adamdır. Mualla Sürer eli maşalıysa maşalıdır. Suzan Avcı vampsı vamptır. Mesela bir Türkan Şoray'ı kötü bir kadın oynatamazsınız. Bar kızı falan oluyor ama kötülük

⁷⁰ İbrahim TÜRK, a.g.k.,180.

⁷¹ A.g.k., 217.

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.”

3.2.3- Senaryo: Dramatik Yapı Karakter/Tip:

Seyirci sinemadaki karakterlerle ve tiplerle özdeşleşmektedir. Senarist de senaryo yazarken halkın kendinden bir şeyler bulabileceği, kolay özdeşleşebileceği karakterlere ve tiplere yönelmektedir. Türk sinemasında belli oyuncular hep belli tipleri oynadığından, daha senaryo aşamasında oyuncuların karakterleri ve tipleri kalıp halinde oturtulur. Konu baştan bellidir, oyuncular da bellidir, senarist hikayeyi kurar, karakterleri ve tipleri yerlerine oturtur. Son olarak da konuya ve tiplere uygun diyaloglar kurulur. Çoğunlukla yıldız oyuncuların yıldız kimliklerine göre senaryo yazılır. Safa Önal senaryo yazma aşamasını şöyle tarif etmektedir:⁷²

“Yapımcılar yalnız o senenin yapılacak filmleri için işletmecilerden aldıkları havayı, kokuyu, teklifi senaryocuya ve yönetmene iletirler; ‘Bu sene şu tür filmler daha çok iş yapacak gibi görünüyor. Bu senenin modası budur.’ derler...star sayısı azdır, bu starlarla çalışmak çok önemlidir, yapımcıyı da kurtaracaktır, seyirciyi de kurtaracaktır. O sene o tür filmlerin sinemadaki starları kimlerse onlarla anlaşma yapılır. Senaryocuya ve yönetmene ‘Şu oyuncuları aldım, şunlara göre düşünmeniz lazım’ derler. Yani iyi kötü size bir çerçeve –sizi sıkmadan ama- size sadece geniş bir çerçeve bırakırlar. ‘Bu sene melodramlar geçerli. Bol gözyaşı olacaktır, tesadüfler olacaktır, beklenmeyen sonuçlar ya da ilişkiler olacaktır, her birinin içinden de kederler çıkacaktır.’ diyebilirler.”

⁷² Safa Önal ile 12.05.2004 tarihinde yapılan röportaj.

Yapımcılar starları kendi aralarında paylaşmışlardır; Erman Film'in starı Hülya Koçyiğit'tir. Acar Film'in starı çoğunlukla Türkan Şoray'dır. Akün Film'in starı Türkan Şoray, Filiz Akın'dır. Erler Film'in de starı Filiz Akın'dır. Arzu Film'in starı bir zaman Fatma Girik'tir. Uğur Film'in starı Fatma Girik'tir. Birsel Film'in starı Belgin Doruk'tur. Kemal Film'in starı Ayhan Işık'tır. Elbette bu starlar başka firmalar için de film yaparlar ama çoğunlukla bağlı buldukları firmalar için çalışmaktadırlar. Yıldız, filme seyirci çekmenin ve gişe garantisinin aracıdır. Dolayısıyla filmler yıldız için yapılmakta, senaryolar ona göre yazılmaktadır. Safa Önal senaryo yazarken yıldızların tiplerini nasıl yarattığını şöyle açıklamaktadır:⁷³

“Yapımcılar kendi şirketlerinin yıldız oyuncularını için senaryo yazmamı isterlerdi. Örneğin Türker İnanoğlu için Filiz Akın'a çok senaryo yazdım. Mesela Arkadaşımın Aşkısın, Son Mektup, Efkarlıyım Abiler gibi. Memduh Ün de Fatma Girik için istemiştir, onun için de yazdım... Bunları yazarken o starların karakterlerine, sinemada, perdede canlandırdıkları tiplere uygun olarak yazdım. Ters düşmeden, seyirciye hangi taraflarıyla yanaşmışlarsa, seyirci onları hangi taraflarıyla beslemişse o tarafların üzerine gitmekten başka çaremiz yoktu... Ama elimizden geldiği, yeteneğimizin ölçüleri içinde, çerçeveleri içinde tipler yaratmaya, o tiplerle seyirci arasında, toplum arasında köprüler kurmaya, bağlantılar geliştirmeye, onları sevdirmeye ya da sevdirmemeye –negatif tipler de anti kahraman da yarattığımız olmuştur çünkü- de gayret etmişizdir.”

Oyuncunun sinemada karakter ya da tip olması dramatik yapının varlığıyla orantılıdır. Eğer sağlam bir dramatik yapı kurulmamışsa, oyuncu kendini oynamaktadır. Kendi haline bırakılan oyuncu kendini tekrar etmekte ve tip olmaktadır. Fakat aynı oyuncu iyi kurulmuş bir dramatik yapı ile karakter olabilmektedir. Burada senaryo kadar yönetmenin de önemi büyüktür. Hatta

⁷³ A.g.k.

yönetmen oyuncuyu daha yönlendirici olmaktadır. Oyuncu, kendisi öyle bir tip olduğu için o tipi canlandırmaz. Senaryodaki kalıpların getirdiği durumlardan dolayı, o kalıplara uygun olarak o tipi canlandırır. Bu masal tarzı kalıp öyküleri anlatmak için öyle birileri gerekir. Bu kişiler de çoğunlukla tiplerdir. Sürekli tekrarlanan bir durum söz konusudur. Duygu Sağıroğlu bu konuya dikkat çekmektedir.⁷⁴

“Karakter ancak dramatik bir yapının içinde oluşur. Bir dramatik yapı gerçekten varolduğu zaman tip kalamıyor... Mesela Neriman Köksal’ın varlığı eldeki dramatik yapının varlığına bağlıdır. Oradaki kadar karakter olabiliyor, oradaki kadar eksiklikten doğan tiplere meydana çıkıyor...bunlar star olup mu bunu oynuyorlar, böyle karakterleri bunlar mı canlandırıyor yoksa kalıpların getirdiği bir şey mi bu, o kalıplar öyle olduğu için o kalıplara uygun sorunlardan dolayı mı diye bakmak lazım buna. Bu Neriman Köksal’a Yahut Suzan Avcı’ya özgü şeyler değil. Bu yinelenen bir durum. Öyle birileri lazım o tür hikayeleri anlatmak için. O birileri de çoğunlukla, her zaman değil çoğunlukla karton tiplerdir.”

Geleneksel tiplerin bir dramatik yapı içerisinde ana rollerde varolmaları çok zordur. Çünkü dramatik yapı insanların çelişkili ilişkiler içerisine girmesini, kendilerini ve buldukları ortamı geliştirmesini ya da değiştirmesini gerektirir. Kalıp olan, yinelenen durumları anlatmak için ise tipler gerekir. Sağlam bir dramatik yapı kurulduğu zaman bu yapı ana rollerde karakteri talep eder. O dramatik yapıya bağlı olarak karakterler ve gerekiyorsa tipler oluşur. Dramatik yapının gerektirdiği tipler ise mutlaka masal kalıbındaki hikayelerde yoğunluktadır. Bu formdaki dramatik yapıda örneğin aşıklar arasındaki sorunları halleden zengin, otoriter baba tipi vardır. Bu rol için oyuncu düşünüldüğünde, onu en çok oynayan kişi akla gelir. Bu şekilde zaman içerisinde tip oluşur.

⁷⁴ Duygu Sağıroğlu ile 19.07.2004 tarihinde yapılan röportaj.

Tipler film içinde birinci derecede etkili değillerdir. Turist Ömer, Cilalı İbo gibi filmin bütününe sürükleyip götüren istisnalar dışında diğer tiplerin bu fonksiyonları yoktur. Bu tipler masal kalıbındaki hikayenin kenarında durarak temayı desteklerler. Sorunların çözümüne küçük de olsa yardımcı olabilirler, hikayenin sonlanmasına neden olabilirler. Zaten varolan dramatik yapının kendisi tipleri ve hikayedeki işlevlerini talep eder.

Nadiren de olsa bir oyuncu canlandırdığı tipi değiştirebilmektedir. Önceleri masal kalıbındaki filmlerde romantik delikanlı tipini oynayan Cüneyt Arkın örneğin Malkoçoğlu, Battal Gazi gibi tarihi film serilerinde değişik bir tiplere geçmiştir. Bu tür tarihi filmlerin dramatik yapısı Cüneyt Arkın'ı farklı bir kimliğe büründürmüştür. Cüneyt Arkın'ın atletik bir tipe dönüştüğü Battal Gazi filmlerinin dramatik yapısının nasıl oluştuğunu Memduh Ün şöyle anlatmaktadır:⁷⁵

“Murat Sertoğlu, Oğuz Özdeş, Abdullah Ziya Kozanoğlu, vb. tarihsel kitapların hepsini okuyordum. Oralardan trükler alıp notluyordum. Duygu Sağıroğlu ile beraber onlardan kaba bir hikaye oluşturuyorduk. Duygu Bey de iyi hikayeci, onları içlerine yerleştiriyorduk. Bir kaba hikaye çıkıyordu. Sonra gidiyordu Duygu Bey, 45 gün sonra filmin senaryosunu getiriyordu. Senaryo üzerine konuşuyorduk. Yapabileceğimiz daha bir şey varsa onları ekliyorduk. Ondan sonra Cüneyt Arkın'a tarih almaya gidiyorduk. Kavga dövüş tarihleri alıyorduk. Filmler büyük iş yapıyordu.”

Masal formundaki filmlerde başrol oyuncularını tam olarak tip değillerdir. Çünkü onlar değişebilirler, duyguları vardır, tepki gösterirler, tipler kadar kalıp değillerdir. İnsana, yaşama daha yakındırlar. Zaman zaman kendilerini oynayarak tipe yaklaşırlar. Ne tam karakter ne de tam tip; yani hem karakter hem de tiptirler. Ancak sağlam bir dramatik yapı içindeki gerçek karakterler de

⁷⁵ Memduh Ün ile 22.04.2004 tarihinde yapılan röportaj.

değildirler. Çünkü onlar da bir bütünün parçası olarak masalımsı hikayenin – dramatik yapının- içinde varolurlar ve oradaki insanlar gibi davranırlar.

Masal kalıbındaki filmlerin içinde yan rollerde tipler oluşur. Kötü adam tipi, vamp kadın tipi, baba tipi, komşu kadın tipi gibi. Seyirci de o tipleri canlandıran oyuncularını artık belli tiplerin oyuncularını olarak görür. Onları belirli kalıpların içine sokar. Kendi özgün yeteneklerini tam olarak sergilemelerine imkan tanımaz. Tipi tekrarlamak kolay olduğundan oyuncular da bir ölçüde; yönetmenlere bağlı olarak bunu tercih ederler. Duygu Sağıroğlu bu konuyu şöyle değerlendirmektedir:⁷⁶

“Yıldızların içinde aslında hep karakter oynama içgüdüğü yatar. Herkes nedense masalı, masal tiplerini bir çeşit hafife de alır. Gerçekçi karakterleri oynamak isterler ama riskli bir şey olduğundan bundan korkarlar ve kaçarlar. Ben Türkan Şoray’ı Nastasya Filipovna karakterinde oynamak istemiştım –hafifmeşrep bir kadın- ama oynamadı. Çok olurdu bu durum. Sonradan değişti, son yıllarda. O masalı Yeşilçam filmleri artık geçer akçe olmaktan çıkınca, varolabilmek için gerçekçi karakterler canlandırmak gerektiğine akılları yatınca oyuncular da değiştiler.”

3.2.4- Yönetmen Karakter/Tip:

Sinemada bir oyuncunun karakter ya da tip olması öncelikle yönetmene bağlıdır. Dramatik yapı oluştuktan sonra, yönetmen, hangi oyuncuyu hangi karaktere ya da tipe büründüreceğine karar verir. Oyuncular sinemaya ilk başladıklarında, henüz bir tip ya da karakter değillerken, yönetmen onların ilk çıkış filmlerinde hangi tipi ya da karakteri oynayacaklarını belirler. Halk da eğer bu karakteri/tipi beğenirse oyuncu sinemadaki kişiliğini bulur. Bu konuda oyuncuyu yönlendiren ona sinemada ilk şeklini veren yönetmendir. Ondan

⁷⁶ Duygu Sağıroğlu ile 17.07.2006 tarihinde yapılan röportaj.

sonra halk o oyuncuyu canlandığı karakterle ya da tiplerle benimser. Lütfi Akad'ın sözleri bu konuyu açıklamaktadır:⁷⁷

“Benim için önemli konulardan biri, nasıl yönetecektim oyuncularını? Üstelik bunlar tiyatro oyuncusu da değil. Oyundan bihaberler. O zaman şöyle bir şey geldi aklıma: Önce serbestçe ne yapması gerektiğini anlattıktan sonra ‘yap’ diyordum...Ondan sonra da ‘öyle değil böyle yap’. ‘Öyle değil böyle yap’ bir oyun yönetim tarzı oldu. Ve biz, yalnız ben değil bütün arkadaşlar, bu işe girmiş arkadaşların hepsi oyuncularını yetiştirme durumunda olmuşlardır. Sivrilene ne kadar yıldız varsa, yönetmenlerin eseridir.”

Lütfi Akad'ın da belirttiği gibi deneyimsiz oyuncu yönetmenin elinde yoğrulur, sinemada bir kişiliğe bürünür. Yıldızları yıldız yapan önce yönetmendir daha sonra seyirci kendisine sunulan bu kimliği onaylar. Bu nedenle yıldızlar önce yönetmenin sonra da halkın eseridir denebilir. Ama halk, kendisine her sunulanı yıldız olarak kabul etmez.

Yapımcı ve yönetmen oyuncuyu dışavurduğu kimlikle değerlendirir. Çünkü sinemada görüntü temel önemdedir. Oyuncuya ona göre bir tip ya da karakter uydurulur. Yıldızların çoğu oluşturdukları imaj ile örtüşmektedir. Yapımcı bir proje hazırlar, oyuncular oynar, yönetmen yönetir. Eğer bu proje sağlam bir dramatik yapıya ve masal formunun dışında gerçekçi bir bakış açısına sahipse orada tipler değil karakterler vardır. Yıldızlar da hem masalsı filmlerde hem de gerçekçi filmlerde oynadıklarından, hem tip hem de karakter olmuşlardır. Yıldız olmak aynı zamanda hep aynı kimliği tekrarlamak demektir. Seyirci de yıldızı hep aynı kimlikte görmek ister, bunun değişmesini kabul etmez. Örneğin Acı Hayat filminde Türkan Şoray, kirlenmiş ama bunun bedelini hayatıyla ödemiştir. Burada gene namuslu kadın tipindedir. Ama yönetmen

⁷⁷ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, a.g.k. Bölüm 10.

Metin Erksan onu karakter yapmıştır. Dramatik yapının sağlamlığından gelen ve Metin Erksan'ın yorumuyla şekillenen bir karakter sözkonusudur.

Filmlerin tarzları yıldızların perdedeki kişiliklerini etkiler. Çok filmde oynadıkları için çok çeşitli tarzda da oynarlar. Ama hep kendi kendilerini canlandırırılar. Örneğin Hülya Koçyiğit masalsi filmlerde cinsiyeti olmayan melek kadın tipindedir. Ama Susuz Yaz'da karakterdir. Üstelik ilk filmi olmasına rağmen burada tip değildir. Hülya Koçyiğit, canlandığı karakter sayesinde ilk filmiyle yıldız olmuştur. Bu farklılık yönetmenin Metin Erksan olmasından, filmin sağlam ve gerçekçi bir dramatik yapıdan kaynaklanmaktadır. Dramatik yapıya bağlı olarak bir karaktere yönelik sözkonusudur. O hikaye, o dramatik yapı tip değil karakter istemekte, karakterin somut verilerini ortaya koymaktadır. Burada Hülya Koçyiğit istenen, arzulanan, baştan çıkarılan kadındır. Gerçek hayatta varolan kadınlar gibidir. Onun başına gelen pek çok kadının başına gelebilmektedir. Yani karakterdir.

Başka bir örneği ele alacak olursak, Yılmaz Güney sinemada kendi kendine zamanla halkın beğeneceği Konyakçı tiplemesini yaratmıştır. Vurdulu kırdılı filmlerde daima kötülere karşı adaleti sağlayan bir kahramandır. Lütfi Akad'ın senaryosunu yazdığı ve yönettiği Hudutların Kanunu filminde Yılmaz Güney tip değildir. Lütfi Akad'ın yarattığı dramatik yapı içerisinde o bir karakterdir. Lütfi Akad ile gerçekleştirdiği diğer filmlerle sinemadaki kimliğini pekiştirmiştir.

Bazı filmlerin dramatik yapısı yönetmenin birebir hayatından aldığı parçalardan oluşur. Ya da çevresinde gözlemediği insanların, olayların bir yansımasıdır. Memduh Ün de yaşadıklarını özümseyerek filmlerine geçirmiştir. Döneminin özellikle mahalle atmosferini ve insanlarını sinemasında canlandırmıştır. İnsanlar arasındaki sevgi, saygı bağları, yardımlaşma kendi çocukluğunda içinde yaşadığı mahallenin yaşam tarzıdır. Filmlerindeki karakterler ve tipler de oralarda gerçekten yaşayan kişilerdir. Örneğin Kocamustafapaşa'da oturdukları Türk mahallesinde, alt sınıftan fakir insanlar

bulunur. Mahallenin tek varlıklı kişisi bakkal Hilmi Efendi'dir. Herkese veresiye defterine borç yazar. Bu kişi daha sonra Mahallenin Sevgilisi filmindeki bakkal Kazım Efendi tiplemesine dönüşecektir. Memduh Ün, Üç Arkadaş filmindeki tipleri de çocukluğunda karşılaştığı kişilerden oluşturmuştur.⁷⁸

“Hayatımda gördüğüm, hayatımda yaşadığım insanlar onlar. Üç Arkadaş’ı yaparken; babam Kumkapı’da oturuyor. Çemberlitaş fırını çok güzel ekmek çıkarıyordu, oraya ekmek almaya gönderiyordu beni. Ben Kapalıçarşı’dan geçiyordum, oradan Nuruosmaniye Camisi’nin avlusundan geçmek gerekiyordu. Orada bir niyetçi vardı. Tavşanlar, güvercinler... Hayvanları da seviyorum. Niyetçi Fikret Hakan oldu. Mahallede okula gidiyorum, fotoğraf istiyorlar. Evin karşısında bir manav vardı Ermeni Nişan Efendi, o aynı zamanda fotoğraf çekti. Salih Tozan o oldu filmde. Bir Çingene çocuğu vardı boyacı. O çocukla top oynardık, ayakkabımı da boyardı. O boyacı da Semih Sezerli oldu.”

3.2.5- Tipler:

Türk sinemasının 1950-1975 döneminde oyuncuların belli kalıplar içerisinde benzer rolleri oynaması tiplleşme yaratmıştır. Filmler hep aynı konuların benzer çeşitlemeleri olduğundan, tipler de hep aynı özelliklere sahiptir. Tipler iyi ile kötünün çatışması şeklinde sunulurlar. İnsani özelliklerinden soyutlanmışlardır çünkü ak ile kara gibi ya tamamen iyi ya da tamamen kötüdürler. Oysa gerçek hayatta insan, iyiliğinin yanı sıra hatalar, kusurlar, kötü alışkanlıklara da sahiptir. İyi ve kötü insanda birarada bulunur. Filmlerde insani özellikler birarada verildiğinde, o zaman karakter oluşmaktadır.

Türk sinemasının bu dönemindeki tipler ideal tiplerdir; ya çok iyi, erdemlidirler ya da çok kötüdürler. Derinliğine bir karakter tablosu çizilmeden, ana hatlarıyla

⁷⁸ Memduh Ün ile 17.06.2006 tarihinde yapılan röportaj.

toplumun kolay anlayacağı tipler yaratılmıştır. Buradaki asıl amaç, seyirciyi yormadan, kafasını karıştırmadan filmi seyrettirmektir. Sinemada bu tipler yaratılırken Türk insanının zihniyetini, günlük yaşantısını, gelenek ve göreneklerini, kurumlarını temsil etmeleri gözönüne alınmıştır. Tipler kaynağını geleneksel temaşa sanatlarından ve içinde yaşanılan toplumdan almaktadır. Karakterden çok tip yaratmayı tercih eden sinemacı bir toplum portresi ortaya koymuştur. Bu dönemde çekilmiş olan filmlere bakıldığında tipleri şu şekilde gruplandırmak mümkündür:

Başrol oyuncularının canlandığı aşık tipi: Bu tip kaynağını halk masallarından almaktadır. Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhad ile Şirin gibi masalların konuları ve tipler filmlerin konuları ve tipleri ile çok büyük benzerlikler taşımaktadır. Bu tipi çoğunlukla yıldız oyuncular bu tipi canlandırırlar. Filmlerin çoğunda kendilerini oynarlar, sürekli kendilerini tekrar ederler. En önemli özellikleri genç, güzel ve yakışıklı olmalarıdır. Ön planda, filmin merkezindedirler. Film onlar üzerine kuruludur, yan tipler ve sosyal atmosfer, çevre önemsizdir. Gerçek hayattan soyutlanmış, zamanın ve mekanın dışında tiplerdir. Toplumun tercihleriyle oluşturulan örnek alınacak modellerdir. Daima iyidirler. Üstün özelliklere sahiptirler; onurlu, gururlu, namuslu, çalışkan, fedakar, mert, cesur, sadakatli, erdemlidirler. Kötü yola düşseler bile bunun geçerli bir nedeni vardır ve filmin sonunda mutlaka aklanırlar. Kişisel özellikleri filmin başında verilir. Ekonomik durumları (zengin fakir), yaşadıkları sosyal çevre (zengin evi ya da kenar mahalle), sosyal statüleri (fabrikatörün oğlu/kızı ya da manikürcü, terzi, işçi) genel hatlarıyla seyirciye iletilir.

Filmin başında kız ile erkek birbirlerine aşık olurlar. Evlenme hazırlığı içindedirler. Bu, uğruna her şeyin göze alındığı ölüme de gidilen ilahi bir aşktır. Zengin kız-fakir erkek ya da tersi bir durum söz konusudur. Maddi durumlar kavuşmalarını engelleyen en büyük etmendir. Genellikle zengin tarafın ailesi, anne ya da baba fakir tarafı istemez, evlenmelerine mani olur. Bazen da kız ya da erkeği elde etmek isteyen kötü kadın, adam araya girer. Kötüler sevgililerin birbirlerine kavuşmalarını engellemeye çalışırlar. Tutkulu aşk uğruna mücadele verilir. Bu mücadele sırasında aile kurumu kutsanır. Erkeğin ve kadının birbirlerine olan sadakatleri dile getirilir.

Sevginin herşeyin üzerinde olduğu, maddi değerlerin ve paranın hiç bir önemi olmadığı vurgulanır.

Aşk ve kader olguları filme egemendir. Bütün filmlerde kader ağlarını örmektedir. Sevgililer ve diğer tipler kader karşısında edilgendirler. Kader inancı filmin bütününe yayılmıştır. Her şeyi o belirler ve yönlendirir. Yanlış anlaşılmalara, tesadüfler olayların gidişatını etkiler. Başrol oyuncularını kör, sağır, dilsiz, kötürüm olurlar fakat filmin sonuna doğru mucizevi bir şekilde iyileşirler. Filmlerde cinsellik sergilenmez. Vamp kadınlar bile cinselliği çok sınırlı bir şekilde sunarlar. Ana tema sevginin parayla satın alınamayacağı temasıdır. Başrol oyuncusu sevgililer aşkı ve mutluluğu tüm maddi değerlerin üzerinde tutarlar. Filmin sonunda bütün engelleri aşarak birbirlerine kavuşurlar. Ya da mahşerde buluşurlar.

Anneler, Babalar: Esas oğlanla esas kızın anne ve babaları bu gruba girerler. Anneler iyi anneler-kötü anneler, zengin anneler-yoksul anneler şeklinde seyircinin karşısına çıkmaktadırlar. Zengin tarafın annesi babanın otoritesi karşısında ezilir. Çocuğunu korumaya çalışır, çocuk ile baba arasında kalır. Edilgendir. Fakat Aliye Rona'nın oynadığı anne rolü son derece baskın bir tiptir. Zengin anneler bazen çocuklarının fakir tarafla evlenmelerine mani olmak isterler. Bunun için pek çok kötülük yaparlar. Çünkü çocuklarının zengin biriyle evlenmesini isterler. Ne yaparlarsa yapsınlar emellerine ulaşamazlar. Filmin sonunda sevenler kavuşur. Fakir anneler ise olumlu bir tip çizerler. Bazen hasta olurlar, onların ilaç ve ameliyat parası başrol oyuncusunun elini kolunu bağlar. Sevenler Ölmez filminde Fatma Girik'in yoksul annesi Nezihe Güler, kızına destek olur. Bunun yanısıra kızını uyarır; dünyada fakirlere yer olmadığını, onların sevmeye hakları olmadığını söyler. Acı Hayat filminde ise Türkan Şoray'ın yoksul annesi olumsuz bir tiptir. Sürekli kızını zengin biriyle evlenmesi için kışkırtır. Adile Naşit altın kalpli yoksul anne tipine örnektir. Ertem Eğilmez'in çektiği aile filmlerinin vazgeçilmez annesidir. Ailesine kol kanat gerer, onlar için her fedakarlığı yapar. Çocuklarının her birini çok sever. Yoksuldur ama asla şikayet etmez. Şen şakrak, hayat doludur. Münir Özkul ile tam bir ikili oluştururlar. Çocukları genellikle Tarık Akan, Ayşen Gruda ve Halit Akçatepe olur. Bazen başrol oyuncusunun kendisi annedir. Örneğin Muhterem Nur Ayşecik'te, Lale

Oraloğlu Kırık anıklar ve Yavrularımın Katili filmlerinde annedir. Her ikisi de yoksul ve fedakar, namuslu, onurlu, gururlu, alışkan annelerdir. Aile birliğini sağlamak, yuvasını kurtarmak için her türlü fedakarlığı yaparlar. Türk toplumunun ideal anne tipini oluştururlar.

Babalar, genelde otoriterdir. Eğer zenginseler çocuklarının fakir biriyle evlenmesine karşı çıkarlar. Fakat sonunda yumuşar ve razı olurlar. Zengin babalar çoğunlukla fabrikatrdr. Örneğin Hulusi Kentmen sert, zengin babadır. Mutlaka fabrikatrdr. Güllü, p Annenin Elini filmlerinde olduğu gibi zengin ve şımarık oğlunu yola getirip fakir kızla evlendirir. Türk halkının gönlünde yatan, iyi kalpliliğiyle masal kahramanlarını andıran bir zengin fabrikatör tipiyle karşımıza çıkar. Toplumun ideal baba modelidir. Atıf Kaptan ise kötü kalpli zengin babaya örnek olarak gösterilebilir. Gazino patronu ya da fabrikatrdr. Heykeli andıran duruşuyla otoritesinden şüphe edilemez. Suçlular Aramızda filminde çok zengin bir babadır. Buna rağmen gelinine sahte gerdanlık vererek onu kandıracak kadar kötüdür. Yıldız Tepe filminde ailenin başına gelen felaketle özdeşleşmiş esrarengiz babadır.

Mümtaz Ener Gurbet Kuşları'nda yoksul babalara örnek oluşturur. Aileyi bir arada tutmaya çalışır. Gelenek ve göreneklere son derece bağlıdır. Başrol oyuncularının kendileri baba olanlar da vardır. Turgut zatay, Ayşecik ve Kırık anıklar filmlerinde kötü kadınlar tarafından aldatılıp ailesi dağıtılır ya da hapse sürüklenir. Buna rağmen aile birliği sağlanır. Aile ve ocuk Türk toplumunun hayatında olduğu gibi kutsanır.

Kötü Adamlar: Türk sinemasında kötü adamlar iki sevgili arasında bir tehdit oluştururlar. Esas kızı elde etmek isteyen kötü adamlar sevenlerin ayrılmasına neden olurlar. Çeşitli tuzaklar kurar, entrikalar çevirirler. Zengin ve güçlüdürler. Seyirci kötü adam tipine öyle koşullanmıştır ki, daha perdede görünür görünmez esas kızla esas oğlanın başına kötülük geleceğini anlar. Örneğin Yetimler Ahı filminde Ahmet Tarık Tekçe, kötü adamdır. Susuz Yaz'da Erol Taş'ın çizdiği kötü adam portresi belleklerden silinmez. Ekrem Bora Sürtük filminde zengin gazino patronunu canlandırır. Kızı elde etmek için her kötülüğü yapar. Altan Gnbay Sevenler

Ölmez'de gazino patronudur. Kızla evlenmek için sevdiği erkeğe tuzak kurar, kızını satın alır. Önder Somer Gurbet Kuşları'nda kızını evlenme vaadiyle kandırıp içkisine ilaç atarak ona sahip olur. Kötü adamlar filmin sonunda mutlaka cezalandırılırlar.

Kötü Kadınlar: Genelde sarışındırlar. Kötü kalpli ve vamtırlar. Cinselliklerini sergilemekten çekinmezler. Açık saçık giyinirler. Çoğunlukla zengindirler ya da başkalarının metresidirler. Paraya, gösterişe ve eğlenceye düşkündürler. Toplum değerlerini hiçe sayarlar. Evlilik kurumunu tehdit ederler. Türk toplumunda en kutsal kurum aile ve evlilik olduğundan kötü kadınları toplum hemen dışlar. Buyüzen sinemada da kötü kadınlar olumsuz bir tip olarak yansıtılır. Esas oğlanı elde etmek ve esas kızın yerine geçmek için herşeyi yaparlar. Önce erkeği baştan çıkarırlar ama sonra gerçek yüzleri ortaya çıkar. Filmin sonunda cezalarını çekerler. Yetimler Ahı filminde Üftade Kimi, Kırık Çanaklar'da Mualla Kaynak, Ayşecik'te Leyla Sayar, Namus Uğruna filminde Peri Han, Sürtük'te Suzan Avcı, Feride filminde Lale Belkis kötü kadını oynarlar. Sevenleri birbirinden ayırmaya çalışan bu kadınlar sonunda yaptıklarının cezasını çekerler. Türk toplumu saf, temiz, namuslu olarak gördüğü esas kızın karşısında kötü kadınları asla kabul etmez.

Yardımcı Tipler: Başrol oyuncularının arkadaşlarıdır. İyi niyetli ve yardımseverdirler. Kötüler sevgilileri ayırdığında başrol oyuncularının yanında onlar vardır. En yakın arkadaşlarına destek olurlar. Sevenlerin birleşmesi için ellerinden geleni yaparlar. Acı Hayat filminde Ayhan Işık'ın yakın dostu Hüseyin Baradan'dır. Evlenince oturmaları için onlara ev bulur. Otobüs Yolcuları filminde Türkan Şoray'ın yakın arkadaşı Suna Pekuysaldır. İkisi dert ortağıdır. Küçük Hanımefendi filmlerinde Ayhan Işık'ın yakın arkadaşı Sadri Alışık'tır. Sadri Alışık, arkadaşı uğruna sevdiği kızıdan vazgeçer. Kısmetin En Güzeli filminde Semih Sezerli, Fikret Hakan'ın en yakın arkadaşıdır. Her şeyini onunla paylaşır. Süleyman Turan, Metin Serezli, esas oğlanın vazgeçilmez arkadaşlarıdır.

Mahalli Tipler: Kaynağını içinde yaşanılan toplumdan, çevreden almaktadır. Karagöz oyununda da tipler toplumun içinden gelen temsili kişiliklerdir. Karagöz oyununun merkezi mahalledir. Mahalle eşrafi ve yaşantısı perdeye aksetmiştir.

Gündelik hayatta toplumda yer edinmiş, öne çıkmış, toplumun belirli özelliklerini bünyesinde toplamış kişiler ve etnik gruplar Karagöz oyununda yerlerini almışlardır. Örneğin Rum, Ermeni, Yahudi, Kayserili, Kastamonulu gibi. Bu kişiler Osmanlı'nın toplum mozaiğinin birer parçasını oluşturmaktadırlar. Bu tipler zaman içerisinde sinemada yerlerini almışlardır. 1950-1975 döneminde toplumun neredeyse en küçük birimi mahalledir. Mahalle, kişilerin hayatlarının merkezi durumundadır. Büyük bir aileyi andıran mahalle herkesin hayatında belirleyici ve etkindir. Mahalle unsuru o derece baskındır ki, ondan ayrı hareket etmek neredeyse imkansızdır. Aksi takdirde dışlanma tehlikesi bulunmaktadır. Sosyal çevrenin en küçük birimi olan mahallede yer alan tipler filmlere gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. Mahalle esnafı, sürekli borçlanılan bakkal, kasap, manav; mahallenin namusunu koruyan bileğine kuvvetli kabadayı; pencereden pencereye dedikodu yapan komşu kadınlar, çeşmebaşında toplanıp konuşan kadınlar; kira istemeye gelen evsahibi; mahallede çocukların oynadığı arsaya apartman yapmak isteyen zengin müteahhit; kötü yola düşmüş, mahalleye arabayla gelen kadın; mahallenin erkeklerinin buluşma, sohbet etme ve oyun oynama yeri kahvehane; sokakta oyun oynayan, bir araba gelince arkasından koşturan çocuklar; seyyar satıcılar; bekçi filmlere çok canlı bir şekilde yansıtılmıştır.

Sinemada mahalle çoğu filmin merkezinde yer almaktadır. Mahalleye Gelen Gelin, Kısmetin En Güzeli, Avare Mustafa, Mahallenin Sevgilisi, Üç Tekerlekli Bisiklet, Adanalı Tayfur, Bir Şöförün Hatıra Defteri, Namus Uğruna gibi filmlerin ana eksenini mahalle etrafında geçmektedir. Bu filmlerin hepsinde mahallenin erkeklerinin kullandığı ortak mekan kahvehanedir. Kahvehanede toplanırlar; sohbet ederler, dertlerini açarlar, birbirlerine laf atarlar, çay, kahve içerler. Bazan atışır, kavga ederler. Kahvehane sahibi buharı tüten semaverin arkasından olanları seyreder. Tavla oynarlar, kahvehane önünden geçen kızlara, kadınlara bakarlar. Kahvehane sosyal bir mekandır, bir hoşluk atmosferidir. Erkeklerin kaynaştığı, bir bütün olduğu yerdir.

Genelde eski ahşap Türk evlerinin bulunduğu bu mahallelerde fakir-orta tabakadan insanlar yaşarlar. Komşu kadınlar, sardunya saksılarının arkasındaki pencerelerden birbirleriyle konuşurlar, dedikodu yaparlar. Bahçeye çamaşır asarlar. Yoksul ve hastalara yemek götürürler. Hatta evlerine hatırlı misafir gelen komşu kadına yeni

entarilerini giymesi için ödünç verirler. Çeyizlerini birlikte hazırlarlar. Filmlerde yardımlaşma, dayanışma, sıcaklık, samimiyet ortamı görülmektedir.

Örneğin, Adanalı Tayfur filminde Rum madam evsahibini canlandıran Mürvet Sim; Üç Arkadaş'ta Ermeni fotoğrafçı Artin Salih Tozan; Gurbet Kuşları'nda Kayserili Haybeci Hüseyin Baradan; Kısmetin En Güzeli filminde evsahibi Hilton Şemsettin Ali Şen, Kasap Necdet Tosun, bakkal Zeki Alpan, pencerelerde dedikodu yapan komşu kadınlar; Öp Annenin Elini filminde yardımsever komşular; Gelinin Muradı'nda çeşmebaşında toplanan kadınlar mahalli tipleri canlandırırlar. Kısmetin En Güzeli filmindeki İtalyan Kazım Abdurrahman Palay ile Lord Ulvi Uraz karikatürize edilmiş sembolik tiplerdir.

Bu tipler ve çevre yönetmenin, senaristin tanıdığı, gözlemediği, hayatın içinden gerçek tipler, mekan gerçek mekandır. Mahalli tipler filmlerin en gerçekçi ve inandırıcı tipleridirler. Çünkü içinde yaşanan çevreden gelmektedirler. Bu kişiler toplumu birebir yansıtan tiplerdir.

Yan Tipler: Köşkün altında yaşayan kişilerdir. Aşçı, uşak, bahçevan, hizmetçiler bu gruba girer. Bu kişiler, geleneksel temaşa sanatlarında varolan sembolize tiplerin sinemada yansımasıdır. Filmlerde zengin olan başrol oyuncusu kızın ya da erkeğin yaşadığı villa, köşk, konak gibi evlerde hizmet ederler. Sinemada arka planda kalırlar. Bununla birlikte renkli tiplerdir, filme neşe ve canlılık katarlar. Bazan esas kıza yardım ederler; zengin esas oğlan köylü olduğu için esas kızı beğenmez. Bu durumda esas oğlanın köşkünde çalışan uşak, aşçı ve hizmetçiler kıza yardım ederler. Kız kendini geliştirir, değişir ve güzelleşir. Sonunda esas oğlan kıza aşık olur. Bu tipler filmlerde çoğunlukla aşçı Necdet Tosun, uşak Cevat Kurtuluş, bahçevan Sami Hazinses şeklinde perdeye yansır. Başrol oyuncusunun dadısı da Arap Bacı Dursune Şirin'dir. Örneğin Küçük Hanımefendi filminde dadı Dursune Şirin Belgin Doruk'un en yakın arkadaşıdır. Belgin Doruk, kendisini beğenmeyen, istemeyen kocası Ayhan Işık için değişir. Bambaşka biri olurken ve güzelleşirken dadı Dursune Şirin ona her konuda yardımcı olur.

Çocuk oyunculu filmlerdeki çocuklar da yan tiplerdendir. Ayşecik, Ömercik, Yumurcak, Afacan gibi filmler bu gruba girer. Çocuklar sinemada aileyi birarada tutan temel direği teşkil ederler. Ayrı olan anne babayı birleştirirler. Türk toplumu bu konuda oldukça hassastır. Türk sineması da bu duyarlılığı perdede sergilemiştir.

Sembolik Tipler: Bu tipler önceleri çeşitli filmlerde küçük roller oynarken, halkın bu tipleri sevmesi ve çok tutmasıyla oluşmuşlardır. Halk bu küçük rolleri o kadar sevmiştir ki, canlandırdıkları bu tiplemeyle zaman içerisinde filmlerde başrol oynamaya başlamışlardır. Bununla da kalmamış bu filmler seriye dönüşmüştür. Tıpkı Türk sinemasının ilk yıllarında Bican Efendi tipinin oluşması gibidir. Daha önce de belirtildiği gibi, Bican Efendi tiplmesi tiyatro oyununda çok küçük bir rolken, halk bunu tuttuğu için başrol olarak sinemaya çekilmiştir. Halk sinemada da Bican Efendi tipini çok sevdiğinden bu tip üzerine seri filmler yapılmıştır. Turist Ömer (Sadri Alışık), Cilalı İbo (Feridun Karakaya), Horoz Nuri (Vahi Öz), Küçük Hanımefendi (Belgin Doruk) tipleri de zaman içerisinde toplumun ilgisi ve sevgisi sayesinde ortaya çıkmışlardır. Bu kişiler, geleneksel temaşa sanatlarının sinemadaki uzantısı olan sembolik tiplerdir.

Turist Ömer, Karagöz oyunundaki Berduş ya da Sarhoş tiplmesine karşılık gelmektedir. Turist Ömer, Karagöz oyunundaki tip gibi serseri bir hayat sürer ve çok içer. Filmin sonunda başta kendi çıkarı gelmek üzere bütün problemleri çözer, herkese yardım eder. Sokaklarda aylak aylak gezen avare bir tiptir. Nerede akşam orada sabah, işsiz güçsüz dolaşır. Parasız pulsuz, aç sefil, garibandır. Saf, yufka yürekli ve sakardır. Başında şapka, gözlerinde sürme vardır, kirli sakallıdır, üstübaşı dökülür. Gelir geçer işler bulur. Her işi yüzüne gözüne bulaştırır. Tesadüfler ona yardımcı olur, talih yüzüne güler. Fedakardır; zor durumdaki insanlara yardım eder. O da insan gibi yaşamak ister. Kimsesizdir. Hayattaki tek yakını canciğer arkadaşı Rüknett'in'dir. Turist Ömer ile Rüknett'in film boyunca Karagöz ile Hacivat ya da Kavuklu ile Pişekar şeklinde bir ikili oluştururlar. Bu filmlerde Rüknett'in (Vahi Öz) ile Bedia'nın (Mualla Sürer) atışmaları, Karagöz ve ortaoyunundaki gibi komik durumlar yaratır. Kadınlara çok ilgi duyar ama bir çocuk kadar da çekingendir. Hazırcevaptır. Komiktir. Herkese Hızır gibi yetişir, yardım eder.

Horoz Nuri, Türk erkeğinin abartılmış bir tiplemesidir. Horoz gibi yürür, başını ileri geri hareket ettirir. Omuzunda ceket, elinde tesbih, şapkası ve arkasına bastığı ayakkabılarıyla tipik Türk erkeği görünümündedir. Bazen belinde tabancası vardır, gerektiğinde kullanır. Silah taşımak şanındandır. Kabadayıdır, horozlanarak yürür. Göbekli ve keldir. Erkeklik iddiası had safhadadır. Turist Ömer ile yedikleri içtikleri ayrı gitmez. Kadınlara aşırı ilgisi vardır. Ebedi aşkı Bedia'dır. Onunla evlenebilmek için her şeyi yapar. Üçkağıtçı ve kurnazdır.

Cilalı İbo, masallardaki Keloğlan tiplemesinin sinemadaki karşılığıdır. Yamalı pantolonu, 'Cilalı İbo' yazan şapkası, 'yavyum' diye peltek konuşması tipi oluşturan özelliklerdir. Argo konuşur ve harmonika çalar. O da Keloğlan gibi garibandır ve komiktir. Güzel kadınlar tarafından beğenilir ve Keloğlan gibi üst sınıftan bir kadınla evlenmek hayalini kurar. Filmlerde insanüstü güçler kazanır. Bu güçler sayesinde istediğini elde eder. Örneğin, Cilalı İbo Casuslar Arasında filminde, Cilalı İbo sevgilisi Nuray'ı öpünce insanüstü bir kuvvet kazanır. Bu kuvvet sayesinde güreş müsabakasındaki büyük ödülü alıp zengin olur, kızla evlenir. Keloğlan da Peri Padişahının kızıyla evlenmeye giderken, yolda bir cin ile karşılaşır. Cin ona insanüstü bir güç, zenginlik verir. Keloğlan Peri Padişahının Kızıyla evlenir.

Küçük Hanımefendi, doğu masallarında yer alan "Peri Padişahının Kızı" tiplemesinin sinemadaki yansımasıdır. Çok güzel, çok zengindir. Zerafeti temsil eder. Lüks içinde yaşar; uşakları, hizmetçileri, aşçıları vardır. Aynı zamanda çok da iyi kalplidir. Bütün erkekler onunla evlenmek isterler. Türk toplumunda aile ve evlilik kurumunun sinemadaki simgesidir. Küçük Hanımefendi filminde de kendisi kocasına gönderdiği notu "Peri Padişahının Kızı" olarak imzalar. Masalın sonunda olduğu gibi filmin sonunda da Beyaz Atlı Prensine kavuşur.

Tiplerin sinemada ve Türk toplumu üzerindeki görevleri, etkileri bir atmosfer oluşturmak açısından önemlidir. Tipler filmlerde yumuşak, renkli bir atmosfer oluşturur. Saf, sakar halleriyle tipler buldukları yere komiklik, neşe katarlar. Sinemanın halkla iletişim kurmasında tiplerin büyük rolü olmuştur. Türk toplumu kendi içinden olan ve geleneksel sanatların da bir uzantısı olan bu tipler sayesinde

sinemada eğlenmiştir. Toplum için sinema bir eğlence, bir ihtiyaç, bir alışkanlık haline gelmiştir. Duygu Sağıroğlu'na göre halk tiplerle özdeşleşir.⁷⁹

“Muzip şakacı olur tip. Bizim sinemamızda tiplerin büyük çoğunluğu öyle çünkü. Şeker davranış biçimleri vardır, hoşurlar, sevecendirler. Halkımız tipleri çok sever. Tiplerle çok eğlenir, çok özdeşleşir. Hatta tip olmadığı zaman filmlerde sıkılır. Bu aslında bütün dünya halkları için de geçerli, bizim için değil sadece.”

Tipler halkı sinemaya çekmiştir. Mesela Osman Seden Cilalı İbo tiplemesini birden bire kendisi yaratmamıştır. Cilalı İbo tiplemesi küçük, karikatür bir tipken, halktan gördüğü ilgi nedeniyle zaman içerisinde başlı başına bir tipe dönüşmüştür. Halk Cilalı İbo tipini tuttuğu için Osman Seden onu ön plana çıkarmış ve varlığını devam ettirmiştir. Çünkü halk tarafından çok seyredilen ve para kazandıran bir tiptir. Hulki Saner de Turist Ömer tiplemesini tekrar tekrar çekerken halkın ilgisini gözönüne almıştır. Halk bu filmleri sevmiş, izlemiş ve gişe yoluyla bir sonraki filmin yapılması için finansman sağlamıştır. Bu sayede yapımcılar sonraki filmlerini garantilemiştir.

Filmlerin içerisindeki küçük ya da büyük tipler sayesinde sinema halkla çok yakın bir ilişki kurmuştur. Halkın sinemaya yakın ilgisi doğal olarak gişeye yansımıştır. Gişe hasılatından başka hiç bir yerden geliri olmayan Türk sineması bu sayede varolmuştur. Yani tipler seyirciyi sinemaya çekmiştir. Buradan elde edilen gişe hasılatı da 1950-1975 dönemi Türk sinemasını ayakta tutmuştur. Tiplerin toplum üzerindeki etkisini Duygu Sağıroğlu şöyle değerlendirmektedir:⁸⁰

“Gerek bir sinema adamı olarak gerek bir sinema seyircisi olarak ben, bizim sinemamızdaki bu tipleri şöyle görüyorum: Allah'ın yeryüzüne bazan bazı masallarda falan yolladığı temsilcileri olur. Küçük melek gelir... onlar bir yere geldikleri zaman ne olursa olsun, ortalığa bir hoşluk, bir cicilik, bir umut getirirler...görünür görünmez insanların

⁷⁹ Duygu Sağıroğlu ile 19.07.2004 tarihinde yapılan röportaj.

⁸⁰ Duygu Sağıroğlu ile 19.07.2004 tarihinde yapılan röportaj.

içine bir hoşluk duygusu doluşur. Yüzleri güler, rahatlarlar, yaşama dair umutlara kavuşurlar. O bakımdan da çok önemlidirler. Sinema sanat olmasının yanısıra aslında sıradan bir halk eğlencesi de. İşte bu tipler, o sinemanın bir halk eğlencesi olmasına çok büyük ölçüde yardımcı olabilmiş elemanlardır. Bütün dünya sinemalarında var bu tür insanlar.

Şahane Hayat örneğinin. Allah'ın doğrudan doğruya yolladığı bir durum var orada zaten. Öyle bir mecaz içinde anlatmaya çalıştım bizimkileri. Hep bu tür insanlar kaybederler, bir şey talep etmeden çekilip giderler, sadece yüreklerindeki iyiliği bırakırlar terkettikleri mekana. Olduğu yerde de hoşluk olur. O bakımdan tipler, temaşa sanatlarının vazgeçilmez unsurlarıdır. Ben kullanamadım, kullanmadım, dünyama uygun değildi ama ben kaybettim herhalde.”

3.2.6- 1975 Sonrası

70'li yılların ortalarından itibaren sinema seyircisinin niteliği değişti. Türk sinemasının altın çağının ana seyircisi olan aile, özellikle de kadın ve çocuk sinemadan uzaklaştı. Bu dönemde televizyonun ortaya çıkması toplum yapısında büyük bir değişime neden oldu. Televizyon evlere giren bir araçtı. İnsanların ayağına gelmekteydi ve tek kanallı TRT televizyonu Türk halkının ailece izleyebileceği programlar yayınlıyordu. Ayrıca Türk filmleri gene televizyon aracılığıyla da evlere kadar geliyordu. Hatta Anadolu'da sinemaya gitme imkanı olmayan köylüler bile televizyon karşısında toplu halde Türk filmi izliyorlardı. Onlar için televizyon bir tür sinema işlevi görmekteydi. Türk halkının çok sevdiği şarkı türkü dinleme geleneği de televizyon sayesinde evlerin rahat ortamında sürdürülüyordu.

Tam da aynı yıllarda terör ve anarşi Türkiye'yi sardı. İdeolojik temelli sağ-sol çatışması başta üniversiteler olmak üzere bütün Türkiye'ye yayıldı. Sokaklar çatışma alanlarına döndü. Halk sokağa çıkamaz oldu. Sinema salonları boşaldı. Sinemalar sokaktaki adama, lümpen seyirciye hitap edecek türden filmlere yöneldi. Seks filmleri, karate filmleri salonları doldurdu. Artık Türk sinemasının geleneksel

seyircisi olan ailenin yerini işsiz güçsüz, başıboş gezen erkek seyirci aldı. Filmler de bu kesime göre yapılmaya başlandı. Bu tür filmlerde tipler, yıldızlar yoktu.

1980 sonrasında arabesk filmleri sinemaya egemen oldu. Köyden şehire göç sonucu oluşan gecekondulaşma ve gecekondu kültürünün ürünü olan arabesk müzik ve filmler bu dönemde çoğaldı. Bu filmler varoşlarda yaşayan eğitimsiz, kültürsüz ve yoksul insanın isyanının sembolüydü. Türkiye'ye video geldi. Yapımcılar filmlerinin haklarını videoculara satarak gelir elde ettiler. 90'ların başında çok kanallı özel televizyonlar ortaya çıkmaya başladı. Amerikan şirketleri filmlerini doğrudan gösterime sokma hakkını elde ettiler. Sinema salonları modern teknolojiyle yenilendi. Filmler tüm dünya ile aynı anda gösterime girmeye başladı.

Kendine özgü ekonomik yapısı yok olan Türk sineması, seyircisini ve buna bağlı olarak finans kaynağını kaybedince film sayısı azaldı. Bu dönemde bazı yönetmenler halktan kopuk, entellektüel filmler yapmaya başladılar. Büyük seyirci kitlesi bu filmlere ilgi göstermedi. Sadece kendileriyle aynı görüşleri paylaşan insanlar bu filmler etrafında toplandılar. Bu filmlerde bireysel sorunlar ve kişinin bunalımlı yanları ön plana çıkmaktaydı. Geniş kitlelerin ilgisini çekecek konular ve kişilikler değil, sadece belli bir kesime yönelik insanların özel durumları konu ediliyordu. Bu filmlerde geleneksel tipler ve karakterler yoktu. Onun yerini bazı özel sorunları olan, bunalımlı entellektüel birey almaktaydı. Halk bu tür filmlerden uzak durdu.

Yönetmenler 50'li, 60'lı yıllarda toplumun içinde yaşarken, 1975 sonrasındaki yönetmenler toplumdaki tamamen koptular. Giderek halka yabancılaştılar. Yaşam tarzları değişti. Yaşam tarzlarındaki bu değişiklik, filmlerine yansdı. Dolayısıyla halk bu filmlere gitmedi.

Halkın sevdiği filmler özel kanalların hepsinde tekrar tekrar gösterilen eski Türk filmleriydi. 1950-1975 arasında Türk halkının büyük ilgisini çeken geleneksel Türk sinemasıydı. Televizyonların reytinglerinden anlaşılan bu büyük ilgi o filmleri seven ve izleyen seyirci kitlesinin hala var olduğunu göstermekteydi.

Yavuz Turgul'un 1986'da gerçekleştirdiği Muhsin Bey adlı film o dönemde yaygınlaşan video pazarında büyük bir başarı elde etti. 1996 yılında çektiği Eşkiya filmi de Muhsin Bey gibi eski Türk sineması geleneğinin bir uzantısı oldu. Ertem Eğilmez'in yanında Arzu Film'de yetişen Yavuz Turgul eski Türk filmlerinin özelliklerini taşıyan filmler yapmıştı. Eşkiya, beklenmeyen bir şekilde büyük ilgi gördü. Eski Türk filmlerinin seyircisi bu filmi görmek için sinemaya gitti. Uzun yıllardır sinemadan uzaklaşan seyirci, aynı tarz filmlerin tek tük de olsa yapılmaya başlanmasıyla sinema salonlarını doldurdu. Daha sonraki yıllarda Güle Güle ve Babam ve Oğlum filmleri seyirci tarafından büyük ilgi gördü. Bu filmler de eski Türk filmleri geleneğinde yapılmışlardı. Aile filmleriydi. Yani sevgi, dostluk, dayanışma, saflık, iyilik, yardımlaşma gibi yüce manevi duygular anlatılıyordu bu filmlerde de. Filmlerdeki kişilikler, halkın içinden olan insanlardı. Bu filmler hem eski geleneği sürdürüyorlar hem modern teknolojiyi kullanıyorlar hem de güzel bir anlatımla öykülerini anlatıyorlardı.

Eski Türk filmleri geleneğinin çağdaş bir anlatımla yeniden varolmaları, televizyonda bu formatta yerli dizilerin yapılmasına yol açtı. Bu alanda en başarılı dizi ise Yavuz Turgul yapımcılığında ve danışmanlığında İkinci Bahar oldu. Geleneksel Türk sinemasının en önemli özelliklerinden olan mahalle olgusu bu dizide sağlam bir dramatik yapı çerçevesinde işlendi. Halk eski Türk filmlerinde görüp de etkilendiği mahalle temasından yine etkilendi. Çünkü mahalle bugün dahi içinde yaşadığı gerçek çevredir. Tipler, kendi içlerinde gerçek yaşamlarında varolan insanlardır. Sıradan halkın içinden insanların anlatıldığı ve bir mahallede geçen konu, güzel bir anlatımla iyi kurulmuş bir dramatik yapı çerçevesinde diziyeye aktarılmıştır. Tüm bu nedenlerle seyirci İkinci Bahar dizisiyle özdeşleşti. Ulusal karakter taşıyan üstün teknoloji ürünü yerli diziler, yabancı filmlerin, yabancı dizilerin bile önüne geçti. Televizyonlarda Amerikan filmleri ikinci planda kaldı.

90'lardan itibaren Türkiye'de sosyal yapı hızla değişti. 1960'lardan itibaren sanayileşmeye ve kentleşmeye başlayan Türkiye, bunun meyvelerini 90'larda vermeye başladı. Daha önceleri geleneksel tarım toplumu olan Türk toplumu bu dönemden itibaren modern sanayileşmiş bir topluma dönüşmeye başladı. Önceleri

Türk toplumu çoğunluğu kırsal kesimde yaşayan, geçimini topraktan sağlayan, toprağa bağlı, kadercil bir anlayışa sahipti. Daha sonraları çoğunluğu kentlerde yaşayan, hizmet sektöründe çalışan ve toprağa bağlı bir kadercilik anlayışı olmayan bir genç nesil yetişti. Bu nesil artık kendi kaderini kendisinin yönlendirebileceği, hayatında kendisinin söz sahibi olacağı bir yaşam tarzı istiyordu. Amerikan filmleriyle yetişmişti ve sinemada o tarz filmler görmek istiyordu.

Günümüzde Türk sinema seyircisinin çoğunluğunu oluşturan kesim 15-25 yaş arası eğitilmiş genç insanlardır. Popüler Amerikan kültürüyle yetişen bu genç seyirci, sosyal ortamlar olmaları nedeniyle sinemalara daha çok gitmektedirler. Dolayısıyla sinema filmleri de bu genç seyirciye göre yapılmaktadır. Genç seyirci nelerden hoşlanıyorsa, nelere yakınlık duyuyorsa o konular ele alınmaktadır. Genç seyirci geleneksel masaldan çok daha gerçekçi, heyecanlı hatta korku verici macera türlerinden hoşlanmaktadır. Biraz aykırıdır, düzene uyum sorunları vardır. Mesela yakın zamanda gösterilen korku filmi Dabbe genç seyircinin çok büyük ilgisini çekmiştir. Günümüzün popüler isimleriyle çekilen Kahpe Bizans, Asmalı Konak, Vizonte gibi filmler de genç seyircinin ilgisini çekmiştir. Televizyon başında, eski Türk filmi formatında çekilen yerli dizileri izleyen bir kesim vardır. Bu kesim Türk filmi geleneğinde çekilen film olunca sinemaya gitmektedir. Genç nesil ve klasik film seyircisi bir noktada buluşmaya doğru gitmektedir.

Günümüzde eski Türk sineması geleneğiyle yetişmiş genç yönetmenler ürünlerini vermeye başlamışlardır. Çağan Irmak, Serdar Akar gibi yönetmenler bu geleneği sürdürerek üstün teknolojiyle modern hikayeler anlatmaya devam etmektedirler.

SONUÇ

1950-1975 dönemi Türk sinemasının Türk toplumuna bakışı karakter/tip açısından incelenmiş ve şu sonuca varılmıştır. Bu dönemde genel sinema seyircisi alt-orta sınıf halktır. Sinema seyircisinin çoğunluğunu oluşturan bu kesim, filmlerdeki karakterleri ve tipleri büyük oranda belirlemiştir. Gişeden elde edilen hasıllardan başka hiç bir geliri olmayan Türk sineması, seyirciyi sinemaya çekmek için toplumun taleplerine göre filmler yapmıştır. Toplumun genel beğenisi ve istekleri filmlerin türünü ve karakterleri/tipleri ortaya çıkarmıştır. Toplum, kendi içinden olan insanları perdede görmek istemiştir. Sinema bu doğrultuda yerel tipler yaratılarak topluma sunmuştur. Dolayısıyla, sinema toplum ilişkisinde arz talep durumuna dayalı bir denge oluşmuştur. Bu denge sinemayı finanse ederek, varlığını sürdürmesini sağlamıştır.

Seyirci, kendi yaşam tarzını, geleneklerini, göreneklerini yansıtan sembolik tipleri sinemada görmek istemiştir. Sinemacılar da bu isteğe cevap olarak filmlerde yerel tipler yaratmışlardır. Bu tipler sinemanın bir eğlence aracı olmasına ve geniş kitleler tarafından izlenmesine olanak sağlamıştır. Seyirci başrol oyuncularını tercih ederken de yine örf, adet, gelenek göreneklerine uygun olmalarına dikkat etmiştir. Bu nitelikleri üzerinde taşıyan ve izleyici ile olumlu bir bağ kuran oyuncular yıldız olmuşlardır. Toplum yıldızları ve tipleri hep belli kalıplar içerisinde tekrar tekrar sinemada görmek istemiştir. Toplumdan gelen istek üzerine geleneksel sanatların uzantısı olan masal formatındaki filmler, Türk toplumuna sunulmuştur. Diğer yandan, ulusal sinema anlayışıyla yapılan ve geleneksel sanatlardan yola çıkılarak üretilen bazı filmler (Haremde Dört Kadın, Yedi Kocalı Hümmüz, vb.) halk tarafından ilgi görmemiştir. Masal formatında olan melodram türündeki filmlerde yer alan tipler halka daha yakın gelmiştir.

Bazı filmlerde karakterler, bazı filmlerde tipler vardır. Özellikle halk için yapılan ve geleneksel sanatlardan etkilenen filmlerin çoğunluğunda tipler vardır. Bir filmde karakter ya da tip olması dramatik yapının varlığına bağlıdır. Ortada gerçek, sağlam bir dramatik yapı varsa orada karakter vardır. Yoksa eğer tip vardır. Ama bazı

filmlerde ikisi de birarada bulunabilir. Oyuncu sinemaya başladığında karakter ya da tip olması öncelikle yönetmene bağlıdır. Yönetmen oyuncuyu dış görünüşüyle bir kimliğe oturtur. O kimlik halk tarafından tutarsa, halk onu hep aynı kimlikte görmek isterse o oyuncu tip olmaktadır. Başrol oyuncular, yıldızlar hep kendilerini oynayan tipler olmakla birlikte biraz da karakterdirler. Oyuncular dramatik yapıya ve yönetmene bağlı olarak karakter ya da tip olurlar.

Tipler, yıldızlar gibi sinemaya seyirci çekerek bu dönem Türk sinemasının ayakta kalmasını sağlamışlardır. Sinemanın geniş kitlelere yayılmasında büyük rol oynamışlardır.

1950-1975 dönemi Türk sinemasının “altın çağ”ında sinema topluma eğilmiştir. Halkı kendine çekmek için onun hayatının bir kesitini, yaşadığı çevreyi, mahallesindeki insanları, karakterleri ve tipleri masal formatında sunmuştur. Sinema bir toplum panoraması çizmiştir. Sinemanın halka bakışı sıcak ve samimidir. Türk sinemasının kendine özgü ekonomik yapısı senarist ve yönetmenleri toplumla ilişki kurmaya, seyircinin duygusal yapısını tanımaya yönlendirmiştir. Senarist ve yönetmenler de toplumla ilişki kurabilmek için kendileri de bir parçası oldukları Türk toplumunu incelemiş, kendi yaşamlarından, çevrelerinden esinlenerek ürünlerini oluşturmuşlardır.

1975 sonrasında aileye hitap eden geleneksel Türk filmleri yapılamaz olmuştur. Lümpen kesime hitap eden seks ve macera filmleri geleneksel filmlerin yerini almıştır. Dolayısıyla geleneksel filmler yapılmayınca içlerindeki karakterler ve tipler de kaybolmuştur. Günümüzde Türk sineması bir arayış içindedir. Fakat Türk filmleri geleneğinden olan Yavuz Turgul, Çağan Irmak, Serdar Akar gibi yönetmenler umut vadetmektedirler. Televizyondaki yerli diziler de geleneksel seyirciyi çekebilmek için eski Türk filmleri geleneğinde diziler yapmaya başlamışlardır. Herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği hayatın içinden parçalar yer almıştır. Günlük hayatta herkesin rastlayabileceği karakterler ve tipler dizilerde canlandırılmış böylelikle sinema toplum ilişkisi yeniden kurulmaya çalışılmıştır.

Seyircinin salonlardan çekilmesi film yapımı için farklı kaynakların devreye girmesini getirmiştir. 1950-1975 döneminde filmler seyircinin gişeye ödediği para ile çekilirken günümüzde sermaye gruplarının, sponsorların, dış kaynakların verdikleri paralarla çekilir olmuştur. Bir anlamda yönetmenler toplumla olan bağlarını kopartmış ve daha bağımsız hareket eder hale gelmişlerdir. Bireysel hikayeler sinemaya aktarılmaya başlanmıştır. Bu filmlerde tipler/karakterler yer almaktadır. Ancak bu karakterler toplumdan kopuktur. Seyirci tarafından benimsenmemiştir.

KAYNAKLAR

ABİSEL, Nilgün (1994), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

AKAD, Lütfi (2004), **Işıkların Karanlık Arasında**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.

AKÇURA, Gökhan (1995), **Aile Boyu Sinema**, YKY, İst.

AND, Metin (1985), **Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

BENJAMIN, Walter(1993), **Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri**, Çev. Hakkı Hünler, Edebiyat Eleştirisi, 2/3.

BİRYILDIZ, Esra (2002), **Örneklerle Film Eleştirisi (1950-2002)**, Beta Yay. İstanbul.

BÜKER, Seçil-ULUYAĞCI, Canan (1993), **Yeşilçam'da Bir Sultan**, İstanbul Afa Yayınları.

CHION, Michel (1992), **Bir Senaryo Yazmak**, Afa Yay., İst.

ÇAĞLAYAN, Alper Tahir (2004), **Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili**, MSGSÜ, SBE, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İst.

ÇINAR, Ayça (1998), **Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasında Prodüksiyon Sisteminin Oluşumu ve Türk Sinemasının Gelişimine Etkileri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Sinema-tv, s.

DİE Yıllıkları.

EGRI, Lajos (2004), **Piyas Yazma Sanatı**, Papirüs Yay., İst.

ERKİLİÇ, Hakan (2003), **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**,Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, MSGSÜ-SBE.

GÜRMENT, Pınar (2003), **Türk Sinemasında Bir Senarist-Yapımcı-Yönetmen; Osman Fahir Seden**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, SBE.

KORKMAZ, Doç. Asiye (1997), **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar**

ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları, MSGSÜ Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tez.

NİŞANYAN, Sevan (2002), **Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlük**, Adam Yay, İst.

ONARAN, Alim Şerif (1990), **Lütfi Akad**, Afa Yayınları.

ÖZGÜÇ, Agah (1998), **Türk Filmleri Sözlüğü, 1914-1973, Cilt 1**, Sesam Yayınları.

ÖZGÜÇ, Agah (1990), **Türk Sinemasında İlkler**, Yılmaz Yay., İstanbul.

ÖZÖN, Nijat (1995), **Karagöz'den Sinemaya I. Cilt**, Kitle Yay., Ankara.

ÖZÖN, Nijat (1968), **Türk Sineması Kronolojisi**, Bilgi Yay., Ankara.

REFİĞ, Halit(1971), **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yay., İst.

ŞEKEROĞLU, Prof. Sami, **Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi**, 1985.

ŞENER, Erman (1970), **Yeşilçam ve Türk Sineması**, Kamera Yay., İst.

TÜRK, İbrahim (2004), **Senaryo Bülent Oran**, Dergah Yay., İst.

TÜRK, İbrahim (2001), **Halit Refiğ, Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, Kabalcı Yayınları, İst.

ULUYAĞCI, Yrd. Doç. Dr. Canan (2001), **Sinemada Erkek İmgesi:Farklı Sinemalarda Aynı Bakış**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Kurgu Dergisi, Sayı:18.

DERGİLER-GAZETELER

AKÇURA, Gökhan (1990), “Ben Ertem Eğilmez”, **Güneş Gazetesi**, 26 Eylül 1990.

BOZİS, Yorgo (1969), Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu, **Genç Sinema Dergisi**.

CİMCOZ, Adalet, **Yeni Sinema Dergisi**, Haziran-Temmuz 1968, s.40

COŞ, Nezh (1969), “Türkiye’de Sinemaların Dağılışı”, **As Akademik Sinema**, S:2 Ağustos.

KIREL, Serpil (1995), Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses, **Antrakt**, Aralık.

SCOGNAMİLLO, Giovanni (2001), Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş, **Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 9.

SÜTÜVEN, S.A, “Star Sisteminin Temellendiği Psikoz” , **Ve Sinema**, s.25, Ekim 1977

ŞENYAPILI ÖNDER (1977), Televizyonun Türk Toplumuna Etkileri, **Milliyet**.

DORSAY, Atilla (1973), “Yapımcı Hürrem Erman’la Konuşma”, **Yedinci Sanat**, s. 26,1973,6 Ağustos:22-36

RÖPORTAJLAR

- 02.04.2004 tarihinde İlhan Arakon ile yapılan görüşme.

-19.03.2004-13-22-28.04.2004-17.06.2006 Memduh Ün ile yapılan görüşme.

-19.07.2004-04.05.2006-17.07.2006 Duygu Sağıroğlu ile yapılan görüşme.

-12.05.2004 tarihinde Safa Önal ile yapılan görüşme.

-14.11.2004 tarihinde Halit Refiğ ile yapılan görüşme.

ÖZGEÇMİŞ

1971 Yılında Kütahya-Simav-Gölköy'de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Çanakkale'de tamamladı. 1992 yılında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu. 1992-1993 yıllarında İzmir Hürriyet Gazetesi'nde eğitim ve sanat muhabirliği yaptı. 1998 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sinema-Tv Bölümü'nde Yüksek Lisansını tamamlayarak mezun oldu. Bu süre içerisinde (1996) Hollywood'a giderek film stüdyolarında ve UCLA'da incelemelerde bulundu, film çalışmalarını izledi. 1998 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1999 yılında Sanatta Yeterlik çalışmasını yapmak ve Araştırma Görevlisi olarak çalışmak üzere Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Bölümü'ne geldi.

ÖNSÖZ

1970’li yılların başında Anadolu’da bir köyde, köyün kadınlarıyla çocukları, her akşam köyün tek televizyonu olan evde toplanıp Türk filmi izlerlerdi. Ertesi sabah köyün çocukları akşam izledikleri Türk filmi oynarlardı. Ben o evin çocuğuydum ve ertesi sabah da izlediğimiz filmi diğer çocuklarla birlikte oynardık. Çocukluğumda bana bu imkanı vererek sinemanın kapılarını açan Dedeme ve Babaanneme minnettarım.

2000’li yılların başında İstanbul’da sinema üzerine bu çalışmayı yapma imkanımı sağlayan, yardımlarını esirgemeyen tüm hocalarıma; Prof. Sami Şekeroğlu’na, Prof. Cem Odman’a, Prof. Alev İdrisoğlu’na, Doç. Asiye Korkmaz’a, Yrd. Doç. Yüksel Aktaş’a, rahmetli İlhan Arakon’a, Memduh Ün’e, Metin Erksan’a, Lütfi Akad’a, Halit Refiğ’e, Duygu Sağıroğlu’na, Prof. Tevfik İsmailov’a minnettarım.

ÖZET

Bu çalışmanın birinci bölümünde; Türk sinemasında karakter/tip'in kökenlerine bakılmıştır. Sinema toplumla en çok içiçe olan sanattır. Dolayısıyla toplumdan direkt etkilenir ve onu etkiler. Geleneksel sanatlarımız yüzyıllardır Türk halkının süzgecinden geçerek bugüne ulaşmıştır. Halkın yarattığı geleneksel sanatlar elbette ki yine halkın belirlediği Türk sinemasını etkilemektedir. Bu açıdan sinema ile geleneksel sanatlar arasında kopmaz bir bağ bulunmaktadır.

İkinci bölümde Türk sinemasında karakter/tipin tanımlamaları yapılmıştır. Türk sinemasının başlangıcından 1950'ye kadar çekilen filmlerde karakter/tip'in ortaya çıkışı örnek filmlerle birlikte gösterilmiştir. 1950-1975 dönemi Türkiye'sinin sosyal atmosferi ve dönemin sineması incelenmiştir. Türk sinemasının "altın çağı" olarak nitelendirilen bu dönem, halk tarafından yönlendirilen ve halkın desteğiyle ayakta duran bir sinemadır. Halkın beğenisi filmlerin tarzını belirlemiştir. Buna bağlı olarak karakterler ve tipler oluşmuştur.

Üçüncü bölümde toplumun, seyircinin 1950-1975 dönemi sinemasına olan etkisi üzerinde durulmuştur. Sinemanın toplumu nasıl yansıttığı ele alınmıştır. Buna bağlı olarak karakter ve tipler Türk sinemasının Türk toplumuna bakışı çerçevesinde incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Sinema, Geleneksel, Karakter, Tip, Toplum.

SUMMARY

First section of this study takes a look at the roots of character/type in the Turkish cinema. Cinema is an art most intact with the society. Therefore, it is directly affected by the society, while affecting it. Our traditional arts, filtered through centuries by Turkish public, have reached our day. Created by the public, traditional arts do naturally have an influence on the Turkish cinema, which, again, is determined by public. In this respect, cinema and traditional arts are strictly adhered (to each other).

The second section defines the character/type in the Turkish cinema. The emergence of character /type in films shot since the beginning of Turkish cinema until day has been indicated, along with examples. Social atmosphere of Turkey during the 1950-1975 period and the cinema in this period have been examined. This period, described as the “Golden Age” of Turkish cinema is a cinema which is directed by public and able to be standing with the aid of public. Audience preferences have determined the style of films. Depending on this, characters and types have emerged.

The third section emphasizes on the influence of audience on the cinema of 1950-1975 period. It has been dealt with how cinema reflects the society. Depending on this, characters and types have been examined in framework with the view of Turkish cinema on Turkish society.

KEYWORDS: Cinema, Traditional, Character, Type, Society.