

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

147281

147281

TÜRK SİNEMASINDA SEYİRCİ-SİNEMA ETKİLEŞİMİ
ve
SEYİRCİ PROFİLİ

(Sanatta Yeterlilik Tezi)

Hazırlayan
97600076 – Tahir Alper ÇAĞLAYAN

Danışman
Doç. Alev İDRİSOĞLU

İSTANBUL - 2004

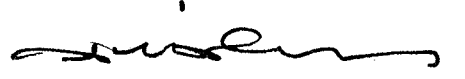
Tahir Alper ÇAĞLAYAN tarafından hazırlanan Türk Sinemasında Seyirci Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 13 / 02 / 2004

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

İmzası :

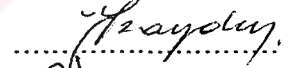
Jüri Üyesi : Prof.Sami ŞEKEROĞLU



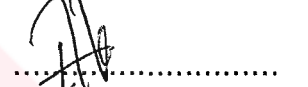
Jüri Üyesi : Prof.Selahattin YILDIZ (Mar.Ünv.Öğr.Üyesi)



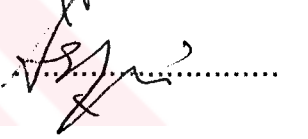
Jüri Üyesi : Prof.Sabri ÖZAYDIN (Maltepe Ünv.Öğr.Üyesi)



Jüri Üyesi : Doç.Alev İDRİSOĞLU (Danışman)



Jrüi Üyesi : Doç.Asiye KORKMAZ



İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

İÇİNDEKİLER	i
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
GİRİŞ	1
I.) 1896 – 1923 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI	
I.1) 1896 – 1923 Döneminde Türkiye’de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış	5
I.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar	5
I.1.2) Ekonomik Yapı	7
I.1.3) Toplumsal Yapı	8
I.1.4) Kültürel Yapı	9
I.2) 1896 – 1923 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri	11
I.3) 1896 – 1923 Döneminden Seçilmiş Filmler	17
I.4) 1896 – 1923 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Türk Sineması’nın Emekleme Dönemi	19
II.) 1923 -1938 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI	
II.1) 1923 -1938 Döneminde Türkiye’de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış	21
II.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar	21
II.1.2) Ekonomik Yapı	23
II.1.3) Toplumsal Yapı	25
II.1.4) Kültürel Yapı	26
II.2) 1923 -1938 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri	28
II.3) 1923 -1938 Döneminden Seçilmiş Filmler	34

II.4) 1923 -1938 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Cumhuriyet’in İlk Yılları.....	36
---	-----------

III.) 1938 – 1950 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

III.1) 1938 – 1950 Döneminde Türkiye’de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış	38
III.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar	38
III.1.2) Ekonomik Yapı.....	39
III.1.3) Toplumsal Yapı	40
III.1.4) Kültürel Yapı	41
III.2) 1938 – 1950 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri	43
III.3) 1938 – 1950 Döneminden Seçilmiş Filmler	51
III.4) 1938 – 1950 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Geçiş Dönemi	57

IV.) 1950 - 1960 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

IV.1) 1950 - 1960 Döneminde Türkiye’de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış	60
IV.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar.....	60
IV.1.2) Ekonomik Yapı.....	61
IV.1.3) Toplumsal Yapı.....	62
IV.1.4) Kültürel Yapı	62
IV.2) 1950 - 1960 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri	65
IV.3) 1950 - 1960 Döneminden Seçilmiş Filmler	70
IV.4) 1950 - 1960 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Türk Sineması Seyircisini Yaratıyor	81

V.) 1960 - 1975 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

V.1) 1960 - 1975 Döneminde Türkiye’de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış	84
V.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar	84
V.1.2) Ekonomik Yapı.....	86
V.1.3) Toplumsal Yapı.....	87
V.1.4) Kültürel Yapı.....	88
V.2) 1960 - 1975 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri	90
V.3) 1960 - 1975 Döneminden Seçilmiş Filmler.....	99
V.4) 1960 - 1975 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Altın Çağ	114

VI.) 1975 - 1989 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

VI.1) 1975 - 1989 Döneminde Türkiye’de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış	119
VI.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar.....	119
VI.1.2) Ekonomik Yapı.....	121
VI.1.3) Toplumsal Yapı.....	122
VI.1.4) Kültürel Yapı	122
VI.2) 1975 - 1989 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri	125
VI.3) 1975 - 1989 Döneminden Seçilmiş Filmler	131
VI.4) 1975 - 1989 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Bunalımlı Yıllar.....	133

VII.) 1989 SONRASI TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

VII.1) 1989 Sonrası Türkiye’de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış.....	136
VII.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar	136
VII.1.2) Ekonomik Yapı	138

VII.1.3) Toplumsal Yapı.....	138
VII.1.4) Kültürel Yapı.....	139
VII.2) 1989 Sonrası Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri.....	141
VII.3) 1989 Sonrasında Seçilmiş Filmler.....	147
VII.4) 1989 Sonrası Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Türk Sineması Yeniden Seyircisini Arıyor.....	151
VIII. BAŞLANGICINDAN BUGÜNE TÜRKİYE’DE SİNEMA-SEYİRCİ ETKİLEŞİMİ VE SEYİRCİ PROFİLİ.....	155
SONUÇ.....	171
EK.....	173
KAYNAKLAR.....	176
ÖZGEÇMİŞ.....	179



ÖNSÖZ

Tezle ilgili yaptığım çalışmalar sırasında özellikle 1950'den önceki başta salon ve seyircilerle ilgili olmak üzere sayısal verilerin sağlıklı olarak tutulmadığını gördüm. Buna karşılık seyirciden büyük ilgi görmüş filmlerin isimlerini yazılı kaynaklar ve dönemi yaşayan sinemacılarla yaptığım röportajlarda edindiğim bilgiler yardımıyla belirleyebildim. 1960'tan sonra ise daha sağlıklı sayısal verilerle karşılaştım. Bunlar da değişik kaynaklarda farklılıklar gösteriyordu. Gene de günümüze kadar olan sayısal veriler açık bilgiler taşıyordu.

Değişik dönemlerde seyircinin rağbet ettiği filmlerin video kopyalarını kendi okulum olan Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi'nin film arşivinden yararlanarak izledim.

Öncelikle bu tezin doğması ve şekillenmesine katkılarından dolayı Prof. Sami ŞEKEROĞLU'na teşekkür ederim. Ayrıca zamanlarını benim sorularımı cevaplandırmaya ayıran bölümümüzün değerli öğretim üyeleri Memduh ÜN, İlhan ARAKON ve Duygu SAĞIROĞLU'na bana gösterdikleri yakınlık için teşekkür ederim. Aynı şekilde tezime ilgi göstererek bana zaman ayıran Ümit UTKU, Şeref GÜR, Ahmet GÖÇ ve Fazıl ALTIOK'a da teşekkür ederim.

Son olarak bu uzun çalışma süresince tüm aşamalarda bana yol gösteren ve yönlendiren danışmanım Doç. Alev İDRİSOĞLU'na teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

Türkiye’de seyirci-sinema etkileşimi 1896’da sinematografin gelişiyle başlamıştır. Osmanlı’nın son yıllarına rastlayan dönemde sinema seyircileri çoğunlukla azınlıklar ve Osmanlı üst sınıfına mensup kişilerdir. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte başlayan çağdaşlaşma sürecinde ülke siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Bu dönemde devlet, sinema alanını özel teşebbüse bırakmıştır. Ertuğrul – İpek Film egemenliğindeki film üretimi sınırlı kalmıştır ve ancak birkaç film taşıdıkları ‘ulusal duygular’ nedeniyle seyirci çekmiştir. Salonlarda dünya sinemasının en iyi örneklerinin gösterildiği sırada üretilen Türk filmleri bu örneklerden her bakımdan geridir.

2. Dünya Savaşı’nın ülke ekonomisi üzerinde yarattığı olumsuz etkiler nedeniyle Türkiye hem siyasal hem de ekonomik anlamda içine kapalı bir döneme girmiştir. Sansüre rağmen üretimde bir hareketlenme gözlenmiştir. Filmlerin sesli olarak çekilmesinden vazgeçilmesiyle film maliyetleri düşmüş ve üretilen film sayısı da artmaya başlamıştır. Farklı fiyat uygulamaları ve tanıtım teknikleriyle seyirci sayısı artırılmaya çalışılmıştır. Demokrasiye geçiş ve yeni vergi düzenlemesi ile girişimci sayısı ve film sayısındaki artış hızlanmıştır. Konulardaki çeşitlilik, salonların ülke çapında yaygınlaşması ve yeni bir sinema dili arayışları seyirci sayısını artırmıştır. Bu yükseliş 1961 Anayasası ile başlayan yeni dönemde de devam etmiştir. Seyirci sayısı bakımından Türk sineması ‘altın çağ’ını yaşamıştır. ‘Ulusal Karakter’ taşıyan filmler üretilmiştir. Uzun süre içinde -aile ve kadın ağırlıklı- kendi seyircisini yaratan Türk sineması başka arayışlarla kısa sürede seyircisini kaybetmeye başlar. 60’ların sonundan itibaren seyirci profilinde başlayan kırılma 70’lerde parçalanmaya dönüşür. Türk sineması gerçek seyircisini kaybetmiştir. 1975’ten bugüne dek bunalımdan kurtulamayan sinema sürekli seyirci arayışı içinde olmuştur. 1989’dan sonra dünya ve Türkiye’de yaşanan hızlı değişimler sinema seyircisinin profilinde köklü bir değişime yol açmıştır. Film yapımcıları bu yeni -ağırlıklı olarak genç- kitleye dönük filmler üreterek bunalımdan çıkmayı denemişlerdir. Kayboldu sanılan gerçek seyirci kitlesi ise evlerine çekilmiş yerli dizileri seyretmektedir. Bu da ulusal bellek kavramının kuşaklar boyunca varlığını koruduğunu göstermektedir. Bu bakımdan ancak ulusal kültür ölçütüyle tanımlanabilen Türk seyircisini salonlara çekebilmenin yolu da bu kültürü çağdaş sinema diliyle yeniden işleyen filmlerin yapılması ve bunların sayısının artmasıdır.

ANAHTAR KELİMELER: Türk Sineması, Cumhuriyet, altın çağ, seyirci profili, ulusal kültür.

SUMMARY

As arrival of cinematograph in 1896, interaction between audience and cinema began. Non-Muslim communities in Ottoman Empire and Ottoman elites usually were the audiences in this period that coincides the last years of Ottomans. The country highly developed in political, economical, social and cultural areas by the progress of modernization together with the Republic. In this period, the state was indifferent to the presence of private enterprise at the cinema. Under the Ertuğrul-İpek Film monopoly, very few films were made. Only a few films got the audience owing to their national sensations. During showing the best ones of the world cinema, Turkish films were primitive in every respect. Because of the negative effects of the World War II on the economical situation, a closed period began in both political and economical area in Turkey. Although the censorship, film production increased. By giving up the shooting sound film, cost of film production decreased. The number of audience were tried to increase by the means of different price policies and advertisement techniques. Transition to the Democratic Period and new tax policies accelerated increasing the number of enterprises and films.

Thematic diversity, spreading of the theatres all around the country and seeking for a new cinematographic language, increased the audience number. This rising had been continued in the new period of 1961 Constitution. The Turkish Cinema reached its 'golden age' in the audience number. The films of this period had 'National Character'.

In spite of gaining the audience took very long, Turkish cinema lost it in a very short period. The refraction in the audience profile occurred at the end of the 60's and it transformed into the fraction at the 70's. In this way Turkish Cinema had lost its real audience. Turkish Cinema that could not get free of crisis since 1975 until now had been continually seeking its audience. Rapid changes in both Turkey and the world after 1989 caused a radical transformation in the audience profile. Film producers tried to get free the crisis by producing films that aimed at this new audience mass. However the real audiences, which believed to be lost, stay at their home and watch the Turkish serials at TV. This shows that the concept of national memory protected its existence along many generations. From the point of this view, the way of gathering at cinemas the Turkish cinema audience, which only determined by criteria of national culture, is producing the films that have both this culture and contemporary cinema style and increasing the number of them.

KEY WORDS: Turkish cinema, the Republic, golden age, audience profile, national culture.

GİRİŞ

Bu çalışmayı yapma fikri Türk sinemasında bir dönem çok sayıda filmin yapıldığı, filmlerin Türk seyircisi tarafından büyük ilgiyle izlendiği, izlenme rekorlarının kırıldığı yıllarda, diğer bir deyişle Türk sinemasının 'Altın Çağ'ında üretilen bu filmlerin nasıl olup da bu başarıya eriştiği sorusunu sorduktan sonra oluşmaya başladı. Acaba bu filmlerin bu denli seyirci toplamasının nedeni neydi ve buna bir cevap bulunabilir miydi? Yine bu filmlerin belirli ortak özellikleri var mıydı, eğer varsa bunların seyirci toplamakta etkisi olabilir miydi?

Sonuçta bu soruların cevaplarını aramak üzere başlayan bu tezin amacı şu şekilde belirlendi: “Sadece halk tarafından üst düzeyde ilgi gösterildiği dönemlerde değil başlangıcından bugüne Türk sinemasında üretilen filmlerin konu, taşıdıkları sinemasal öğeler, toplum ve aile değerleri ile ilişkileri bakımından (varsa) ortak özelliklerini bularak, (bu özellikleri) çekildikleri dönemin siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel koşullarını da dikkate alarak irdelemek ve bu filmlerle seyirci arasındaki etkileşimi ortaya koymak.”

Türk seyircisinin tercih ettiği filmler arasında geçmişten bugüne ne gibi benzerlikler olduğunu araştırmak ve tespit etmek hem sinemamızın geçmişini doğru olarak anlamaya hem de geleceğimizi kurmaya yararlı olacaktır. Yapılan çalışmada Türk toplumunun Türk filmlerine olan etkileri ve yansımalarını da ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada Türk sineması değerlendirilirken Türkiye siyasal tarihinin ve Türk sinema tarihinin dönüm noktalarından yola çıkılarak aşağıdaki dönemler belirlenmiştir:

	Başlangıç	Bitiş
I. DÖNEM (1896 – 1923)	Sinemanın Türkiye'ye gelişi.	Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu.
II. DÖNEM (1923 – 1938)	Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu.	Atatürk'ün ölümü, İnönü'nün Cumhurbaşkanı seçilmesi.

	Başlangıç	Bitiş
III. DÖNEM (1938 – 1950)	İnönü'nün Cumhurbaşkanı seçilmesi. Taş Parçası filminin 1939'da çekilmesi.	Çok partili yaşama geçilmesinin ardından Demokrat Parti'nin iktidara gelişi.
IV. DÖNEM (1950 – 1960)	Demokrat Parti'nin iktidara gelişi.	1960 İhtilali.
V. DÖNEM (1960 – 1975)	1960 İhtilali ve 1961 Anayasası'nın kabulü.	TRT'nin yayına başlaması (1974) ve Türk sinemasında seyirci kaybı.
VI. DÖNEM (1975 – 1989)	Türk sinemasında seyirci kaybı.	Amerikan film şirketlerinin Türkiye'de şube açmaları. Küreselleşmenin etkileri.
VII. DÖNEM (1989 sonrası)	Amerikan film şirketlerinin Türkiye'de şube açmaları.	

Araştırmada her biri bir bölüm çerçevesinde incelenen tarihsel dönemler, aynı alt başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bu alt başlıkların ilkinde Türkiye'nin o dönemdeki siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel tarihi özetlenmiştir. Bunun temel nedeni toplumsal değişmelerin yansımalarının tüm sanatlarda –özellikle sinemada daha da fazla olarak- görülmesi; sinemanın toplumsal yaşamla (ve değer yargıları, ideolojik ve politik eğilimler) diğer sanatlardan daha fazla organik ilişki içinde olmasıdır. Bu ilişki nedeniyle belirlenen dönemler arasındaki temel farklılıkların ardında doğal olarak Türkiye tarihindeki ve toplumsal yaşamındaki değişikliklerin rolü öncelikle bilinmelidir. Bu süreçte Türkiye diğer dünya toplumlarından daha köklü ve sürekli bir değişim geçirmiş, dinamik bir toplum yapısı ile evrilmiştir. Türk sineması da bu değişim sürecinde etkilenerek gelişmiştir.

Her dönem içindeki ikinci alt başlıkta Türk toplumu ve Türk sineması arasındaki ilişkiyi doğru olarak çözümleyebilmek için Türk sinema tarihi özetlenmiş ve kurulan bu paralellikten yola çıkarak da siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal

değişmelerin Türk sineması üzerindeki genel (üretim, ekonomik yapı) etkileri araştırılmıştır.

Üçüncü alt başlıkta –aşağıda belirtilen yöntemle- seçilen filmlerin konuları ve analizlerine yer verilmiştir. Dördüncü alt başlıkta ise daha önce değinilen siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik değişimlerin, filmlerin içeriklerinde yaptığı etkiler araştırılmıştır.

Dönemlerin bu toplu değerlendirmesinin ardından VIII. Bölümde Türk sinema seyircisi ile Türk filmleri arasındaki ilişkinin başlangıcından bugüne izlediği seyir ve sinema seyircisinin nitelikleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Seyirci tercihlerindeki ölçütler belirlenmiştir. Türk sinemasının geçmişte yakaladığı başarının arkasındaki güç olan seyircinin yeni Türk sinemasından beklentileri değerlendirilmiştir.

İncelenen Filmlerin Belirlenme ve Değerlendirilme Yöntemi

Bu çalışmada inceleme konusu olacak filmleri belirlerken seyirci oranlarını temel ölçüt olarak almak gerekiyordu. Filmlerin hasılatları ve seyirci sayıları ile ilgili veriler tamamen elimizde olmasa da, ayırdığımız dönemler içinde çok izlenen filmleri belirlemek için ipuçları da vardı.

Ancak, bir ülke sinemasının bir bütün olduğunu ve popüler olmasa da her üretilen filmin bu bütünü izlerini taşıyan parçalar olduğunu göz ardı etmemek gerekiyordu. Şüphesiz çok seyredilen filmler Türk sinemasının özgün ekonomik yapısını oluşturup yürütmesi bakımından önemliydi. Buna karşın bu özgün üretim modeli içinde daha az seyirciyle buluşmuş olsalar bile sinemamızın belirgin ortak özelliklerini üzerinde toplayan filmler de inceleme dışında kalamazdı. Bu bakımdan seçilen örnek filmler seyirci sayılarına bakılmaksızın incelemeye alınmıştır.

Türk sinemasının ilk yıllarında sadece İstanbul ve İzmir sinemalarıyla sınırlı olan ‘Türk seyircisi’ kavramı Cumhuriyet’ten sonra Anadolu’nun her yerine yayılmıştır. Zaman zaman İstanbul’un ve Anadolu’nun iş yapan filmleri arasında farklılıklar olmuştur. Her bir bölge için ayrı bir çalışma yapmak yerine, filmleri belirlerken İstanbul bölgesini esas almayı uygun gördük. Ancak inceleme alanı İstanbul olarak belirlenmiş olmasına rağmen, sağlıklı verilerin olduğu dönemlerde

Anadolu şehirlerinde izlenen filmlerin de değerlendirilmesi incelenen film sayısının artması bakımından doğru bulunmuştur.

Bu filmler incelenirken öncelikle filmlerin tema ve motiflerinin gerçek yaşamla olan ilişkileri, filmlerin toplumsal ve kültürel tarih içindeki yerleri, filmlerin içerikleri ile dönemlerinde geçerli olan ahlaki değerler arasındaki ilişkiler dikkate alınmıştır.

Belirlenen filmler aşağıdaki başlıklar altında değerlendirilmiştir.

- * Filmin öyküsü: / Filmin künyesi
- * Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları
- * Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması

Bu araştırmada tarihsel filmler söz konusu olduğunda diğer filmlerde kullandığımız başlıklar altında değerlendirmenin doğru olmadığı görülmüştür. Bu tür filmlerde daha çok tarihsel olaylara ve kişilere bakış açıları bu filmlerin yapıldıkları dönemde geçerli egemen düşüncelere göre değerlendirilmiştir. Belirlenen filmler şu başlıklar altında değerlendirilmiştir.

- * Filmin öyküsü: / Filmin künyesi
- * Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları
- * Filmin tarihe bakışı

I.) 1896 – 1923 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

Sinemanın ilk dönemine rastlayan bu yıllar Osmanlı İmparatorluğu'nun da son dönemlerine rastlamaktadır. Siyasal olarak çalkantılarla geçen bu dönem rejim değişikliklerine ve büyük savaşlara tanıklık etmiştir. Şüphesiz ülkenin içinde bulunduğu durumun henüz gelişmekte olan sinemanın gelişimini de etkilemesi kaçınılmazdır. Aşağıda sırayla Türkiye'nin genel durumu, ardından Türkiye'de sinemanın genel durumu incelenecek, döneme ait filmlerin değerlendirilmesinin ardından sinemaya yansıyan etkiler incelenecektir.

I.1) 1896 – 1923 Döneminde Türkiye'de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış

Türkiye siyasal tarihini 19. yüzyılın başından itibaren Batılılaşma ve yenileşme hareketleri ile bu hareketlere karşı oluşan üst ve alt tabakadan gelen direnişler biçimlendirmiştir. Bu hareketlerin doğal olarak ekonomik, toplumsal ve kültürel yapı üzerinde de doğrudan veya dolaylı, az veya çok etkileri olmuştur. Aşağıda sinemanın ülkeye girişinden Cumhuriyet'e kadar olan dönemde Türkiye'nin geçirdiği değişimler dört ana başlık altında özetlenmiştir.

I.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma çabası III. Selim'in 1789'da tahta çıkmasıyla iyice belirginleşti. Padişah öncelikle orduda bazı köklü değişimleri gerçekleştirmek istiyordu ancak bir ayaklanma ile tahtından indirildi. Kısa süre sonra tahta geçen II. Mahmut gerek askeri gerek idari konularda önemli değişiklikleri başardı. 1808'de ayanın meşru haklarını belirleyen 'Sened-i İttifak'ı imzaladı. Resmi dairelerde kılık kıyafet zorunluluğu çıkardı. 1839'da Sultan Abdülmecit Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nu ilan etti, bu Batılılaşma yönünde atılan yeni bir adımdı. Genç Osmanlılar hareketi ise II. Abdülhamit'i padişah yaparak 1876 Anayasası'nı da yürürlüğe sokarken Birinci Meşrutiyet dönemi başlamış oldu. Ancak kısa bir süre sonra padişahın anayasayı uygulamadan kaldırmasıyla bu dönem sona erdi. II. Abdülhamit dönemi sırasında kurulan çeşitli örgütler birleşerek İttihat ve Terakki Komitesi'ni kurdu. 1908'de de II. Abdülhamit anayasayı yürürlüğe koymaya zorlandı. 13 Nisan 1909'daki yeni yönetim karşıtı ayaklanmanın (31 Mart Olayı)

Hareket Ordusu tarafından bastırılmasıyla ordunun İttihat ve Terakki içindeki etkisi arttı. Hareketin önde gelenleri ve cemiyet herhangi bir siyasal ve ideolojik görüşten ve idari bir programdan yoksundu.¹ Bu dönemde İtalyanlar Batı Trablus'a girdi, ardından da Balkan Savaşı başladı. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Osmanlı Almanya'nın yanında savaşa girdi.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'ndaki yenilgisini belgeleyen Mondros Ateşkes Antlaşması'nın (30 Ekim 1918) imzalanmasıyla, Osmanlı toprakları İtilaf Devletleri karşısında savunmasız bir hale geldi. Sonuç olarak 15 Mayıs 1919'da Yunan askerleri İzmir'e çıktı. Bu gelişmeler üzerine kurulan yerel direniş örgütlerinden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin baskılarıyla 12 Ocak 1920'de İstanbul'da son Osmanlı Meclis-i Mebusan'ı toplandı ve 28 Ocak 1920'de Misak-ı Milli programını kabul ve ilan etti. İstanbul'un işgaliyle ve İngiliz askeri denetimine girişiyle (16 Mart 1920) Meclis kapatılınca (18 Mart), Kurtuluş Savaşı'na Ankara'da kurulacak olan Türkiye Büyük Millet Meclisi önderlik etti. 23 Nisan 1920'de kurulan TBMM'nin başkanlığına Anadolu'da bağımsızlık savaşını örgütleyen Mustafa Kemal Paşa getirildi.

İzmir'i işgal ederek Ege içlerine doğru ilerleyen Yunan kuvvetlerini Birinci ve İkinci İnönü savaşlarında (Ocak – Nisan 1921) duraklatan, Sakarya Savaşı (Ağustos – Eylül 1921) sonrasında ise koşulları kendi lehine çeviren Mustafa Kemal Paşa ve TBMM Hükümeti, Ağustos – Eylül 1922'deki Büyük Taarruz ve Başkumandanlık Meydan Savaşı'nda Yunan kuvvetlerini ağır bir yenilgiye uğrattı.

11 Ekim 1922'de İtilaf Devletleri ile TBMM Hükümeti arasında Mudanya Mütarekesi imzalandı ve kalıcı bir barış anlaşmasının koşullarını görüşmek üzere bir ay sonra Lozan'da bir konferans düzenlenmesi kararlaştırıldı. Ama İtilaf Devletleri'nin bu konferansa İstanbul Hükümeti'ni de çağırılmaları üzerine, Ankara Hükümeti, 1 Kasım 1922'de halifeliğin saltanattan ayrıldığını ve saltanatın kaldırıldığını açıkladı. Son Osmanlı padişahı VI. Mehmed de 17 Kasım 1922'de bir İngiliz gemisiyle İstanbul'u terk etti.

Lozan Konferansı sırasında toplanan İzmir İktisat Kongresi'nde yeni yönetimin iktisat politikasına yön verecek öneriler tartışıldı; ilkeler saptandı. 24 Temmuz

¹ Emre KONGAR, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı – 1*, 71.

1923'te Lozan Anlaşması imzalandı, böylece Türkiye Cumhuriyeti askeri alanda kazandığı zafere diplomatik bir zaferi de ekledi. TBMM Başkanı Mustafa Kemal Atatürk mecliste Birinci Grup da denen Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Grubu'nu bir siyasi partiye dönüştürme hazırlıklarına başladı. 6 Aralık 1922'de partinin adının "Halk Fırkası" olacağını, İkinci Dönem TBMM seçimleriyle ilgili kampanya sırasında da partinin programına temel oluşturacak Dokuz Umde'yi açıkladı. Halk Fırkası 11 Eylül 1923'te resmen kuruldu. Ama partinin kuruluş tarihi olarak 9 Eylül benimsendi. Genel başkanlığına Mustafa Kemal Atatürk'ün getirildiği Halk Fırkası tüzüğünde partinin hiçbir sınıfın ayrıcalığını kabul etmediği açıklanıyor, amacının ulusal egemenliğin halk tarafından, halk için kullanılmasına rehberlik etmek olduğu belirtiliyordu.

I.1.2) Ekonomik Yapı

Osmanlıların daha 'yükselme devri'nde Batılı ülkelere dış ticarete tanınan bazı ayrıcalıklar (kapitülasyonlar), gittikçe güçlenen bu ülkelere karşı Osmanlı ekonomisinin zayıflamasına, böylece yeni ayrıcalıkların da tanınmasına neden oluyordu. Zaman içerisinde Osmanlı'nın artan dış borçları birleştirildi ve 1881'de "Düyun-u Umumiye" kuruluşu İmparatorluğun mali kaynaklarına el koydu. Önceleri devlet tekelleri ve gümrük vergilerine el koyan kuruluş giderek başka vergileri de denetimine aldı. İttihat ve Terakki yönetimi süreci değiştiremedi.

Yabancı tahakkümü altındaki ekonominin tüm unsurları zayıf ve yetersizdi. Maden sanayi kurulamamıştı, var olan imalat etkinlikleri de ancak iç pazara tüketim malzemesi sağlamaya yönelikti. Ülke sanayisinin büyük bölümü gıda üretiminden ibaretti. Cılız sanayi küçük işletmelerden oluşuyordu ve temel tüketim mallarında bile iç talebi karşılamakta yetersizdi. Devlet işletmelerinin üretim içinde ancak %2 payı olduğu bir mülkiyet dağılımı vardı. Varolan ticaretin çoğunluğu da yabancı uyruklular ve azınlıkların elindeydi. Daha çok iç ticaret alanında etkinlik gösteren ve esnaf niteliği ağır basan yerli burjuvazi ise çok zayıftı.

I.1.3) Toplumsal Yapı

Osmanlı dönemi ile ilgili nüfus değerleri güvenilir sonuçlar içermemektedir. 1884 yılında yapılan sayım sonuçları Osmanlı topraklarındaki nüfusun 28,9 milyon olduğunu göstermektedir. Anadolu nüfusunun da 11,8 milyon olduğu tahmin edilmiştir. Yüzyıllarca değişmeyen bir toplumsal yapıya sahip olan Osmanlı topraklarında kentler ve kırsal bölgeler bu yapının birbirinden farklı, temel iki parçasıdır.

Kentlerde yaşayan gruplar içinde saraya yakın ve servet sahibi zadedân grubu; ekonomik açıdan büyük bir etkinliğe sahip çoğunluğu levanten veya azınlık ticaret burjuvazisi –ki bunların içinde az sayıda Türk yer alıyordu-; mahalle ve çarşılar bünyesinde faaliyet gösteren küçük esnaf ve üreticiler ile bunların dışında kalan işçiler, küçük hizmet erbabı, işsizler yer alıyordu. Kentlerde nüfusun çoğunluğunu gelir düzeyi çok düşük olan bu son grup oluşturuyordu.

Kırsal bölgelerde ise büyük toprak sahipleri, daha az gelire ve toprağa sahip orta ölçekli çiftçiler ile ancak karnını doyurabilen tarım işçileri temel sınıflardı.

Anadolu halkı çoğunluğu Müslüman olan bir halktı ancak gerek mezhep farklılıkları gerekse bölgelerin İslam'ı yorumlama ve yaşama biçimlerindeki farklılıklar nedeniyle homojen bir Müslüman kitleden söz edilemezdi. Her dini grup kendi içine kapalı dünyalarında kendi kurallarıyla yaşıyordu. Tarikatlar ve tekkeler mevcut geleneklerin sürdürülmesini sağlayan, tutucu hatta gerici düşüncelerin kaynağı dinsel kurumlardı. Gericilerin ülkedeki gerek siyasal, gerek yasal, gerekse günlük yaşamla ilgili her yenilik girişiminin karşısında durması toplumsal yapıdaki durağanlığın nedenlerinden biriydi. Padişahın aynı zamanda halife olması, şeyhülislam kararlarının bağlayıcılığı ve dinsel hukukun geçerliliği karşısında dinin toplumu yönlendiren ana unsur olması da şaşırtıcı değildi.

Dinsel kuralların baskısı nedeniyle hem toplum içinde hem de yasalar karşısında kadın ikinci sınıf insan sayılıyordu. Gene de Tanzimat ve Meşrutiyet'in etkisiyle toplumda az sayıda çalışan kadına rastlanıyor, genç kızlar Batılı eğitim veren okullara nadiren de olsa giriyorlardı. Ancak yüksek öğrenim gören bu kadınlar sadece üst düzey asker ve sivil bürokrat ailelerin çocuklarından oluşuyordu.

Kadınların küçük sanayi alanındaki oranı ise ancak Birinci Dünya Savaşı yıllarında erkek işgücünün azalmaya başlamasıyla artmıştı.² Kırsal bölgelerde yaşayan kadınların ise işgücü payı daha yüksekti.

Anadolu halkı fakir olmanın ötesinde devlet ve belediyeler tarafından yeterli düzeyde sunulamayan hizmetler nedeniyle de mağdurdur. Sağlık, ulaşım, eğitim gibi ülke çapında yetersiz kalan hizmetler dışında, daha iyi durumda olan kentlerde –hatta İstanbul’da- bile durum farklı değildi. İstanbul’a elektrikli aydınlatma sistemi 1910’dan sonra getirilmişti. Kanalizasyon sorunu çözülemediğinden salgın hastalıklarla mücadelede ölü sayısı binlerle ölçülüyordu. İstanbul’da sadece Galata, Tophane ve Beyoğlu bölgesi hizmetler bakımından daha öncelikliydi.

I.1.4) Kültürel Yapı

Osmanlı Devleti birçok dini ve etnik kökene sahip unsurlar üzerine kurulmuştu. Bu kozmopolit yapısını bir dünya devleti olması ve farklı kültürlerin birleştiği bir coğrafyada olmasına bağlayabiliriz. Bu yapıya rağmen devletin merkezi otoriter sistemi bu unsurların uyum içinde yaşamasını zorunlu kılıyordu. Etnik ve dini grupların kendi iç düzenlerinde özgür bırakılmaları nedeniyle Osmanlı toplumunda ‘heterojen’ bir kültür yapısı doğmuş oldu.

Ülke nüfusunun çoğunluğu Müslüman’dı ancak okumamış halk arasında İslam öncesi dinlerden kalma inanış ve davranışlar yaşam bulduğundan farklı bir ‘İslam’ anlayışı egemen olmuştu. Bu anlayış Anadolu’da –diğer İslam toplumlarından farklı olarak- hoşgörüyü dayanan bir dinsel yaşantının doğmasına, aşırı tutucu, radikal bir İslam anlayışının yerleşmesine engel olmuştur. Çünkü Anadolu’ya yerleşen Türkler inanışlarının yanında geleneklerini de beraberlerinde getirmişti.

Fransız Devrimi’nin etkilerinin Osmanlı’yı oluşturan etnik gruplara ulaşması, uluslaşma ve bağımsızlık gibi hareketlerin güçlenmesiyle Batılılaşma çabaları kültür alanında ağırlığını daha fazla hissettirdi. Bu ağırlık ancak seçkinlerin kültüründe yer bulabildiği için kültürel ikilik bünyesine kültürel yabancılaşma etkisini de dahil ederek daha da belirginleşti.

² 1913 yılında çalışanlar içersinde kadın işgücü oranı %20 iken 1915’te bu oran %30’a çıkmıştı.

Bu süreçte Türk aydınları arasında da değişik fikir akımları kabul görüyordu: sosyalizm, İslamcılık, Türkçülük gibi. Yönetici seçkin-aydın kesim arasında etkin olan bir ideoloji yoktu, aydınların siyasal boyuttaki eylemi (Yeni Osmanlılar, Jön Türkler) daha çok Batılılaşma rüzgarıyla anayasal bazı hakların alınmasından ibaretti. Batılılaşmanın ülkede yaygın bir düşünce özgürlüğünü getirmediğini gerek II. Abdülhamit gerekse İttihat ve Terakki dönemlerine bakarak söyleyebiliriz.

Batılılaşma sürecine toplumun uyum sağlayamaması zaman içerisinde devlet kademesindeki seçkinler ve aydınlar ile Anadolu halkı arasında siyasal ve kültürel bir kopukluğun doğmasına neden olmuştu. Değişimi benimseyen Müslümanlar'ın bunu yaşayabileceği tek yer Hıristiyan azınlıkların bulunduğu Pera'ydı. Böylece Pera giderek genişlerken, Batılı yaşam arzusundaki Müslümanlar için bir cazibe merkezi halini aldı.

Edebiyat alanında önemli isimler yetkin ürünler verdiler. Tanzimat'tan itibaren yeşermeye başlayan roman türünde Halit Ziya (Aşk-ı Memnu-1900), Mehmet Rauf (Eylül-1901) ve Hüseyin Rahmi (Mürebbiye-1899) öne çıkan usta isimlerdi. Dönemin ortalarından itibaren Halide Edip, Reşat Nuri ilk eserlerini vermeye başladılar. Bu dönem Ömer Seyfettin çağdaş Türk hikayeciliğinin temellerini atan isim oldu.

I.2) 1896 – 1923 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri

Türk sinemasının bu ilk dönemi, sinema kamerasının Osmanlı İmparatorluğu topraklarına girmesi ile başladı. Türkiye’de sinemanın başlangıcı 1897 yılında Lumière kardeşlerin kamera operatörlerinden Promio’nun İstanbul’da yaptığı çekimlere ve Yıldız Sarayı’nda yapılan gösterilere dayanmaktadır. Alexandre Promio İstanbul’da, 3-25 Nisan 1897 tarihleri arasında “Türk Piyadesinin Geçit Töreni”, “Türk Topçu Birliklerinin Geçit Töreni”, “Haliç Panoraması”, “Boğaziçi Panoraması” adlı filmleri çekti.³ Bu dönem içerisinde ilk resmi sinema kurumu olan Merkez Ordu Sinema Dairesi devlet tarafından kuruldu. Türk sinemasının ilk yılları ülkenin savaş yıllarıyla çakıştığı bir dönemdir. Ülke Trablusgarb, Birinci ve İkinci Balkan Savaşları ile Birinci Dünya Savaşı’na katıldı. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, siyasal ve toplumsal sıkıntılar sinemanın tüm yönleriyle yerleşmesini engelledi. Ülkenin pek çok sektöründe olduğu gibi, sinemada da gayrimüslimler ve Avrupalı iş adamları egemen görünmekteydi. Yine de bu dönemde ilk yerli sinema salonu işletmesi Milli Sinema, ilk yerli film ithalat ve yapım şirketi Kemal Film kuruldu ve yerli film yapımına başladı.

Promio’yu takip eden yıllarda Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin himayesinde İstanbul’da ve diğer şehirlerde belge filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu belge filmleri çekenler arasında Osmanlı tebaası olan Manaki kardeşlerin Üsküp ve Selanik’te çektiği filmler de bulunmaktadır. Daha sonraki yıllarda Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve savaşın kaybedilmesinden sonra Malul Gaziler Cemiyeti ülkede film çeken kurumlar olarak görünmektedir.

Savaş yılları sırasında belge filmler yanı sıra, konulu filmler de çekilmişti (Sedat Simavi’nin Casus ve Pençe, Ahmet Fehim Efendi’nin Mürebbiye ve Binnaz, Şadi Fikret Karagözoğlu’nun Bican Efendi Vekilharç). Sinema yapıcılığına giren ilk özel kuruluş aynı zamanda film ithalatçısı olan Kemal Film’di.

³ Asiye KORKMAZ, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları*, 6.

Sinema Salonları ve Sevirci:

Sinemanın Türkiye’de bir eğlence aracı ve ticari bir sektör olarak ortaya çıkması çeşitli mekanlarda halka açık film gösterileri yapılmasıyla başladı. ⁴ Bu ilk gösteri mekanlarından biri de Galatasaray’daki Sponek Birahanesi’dir. 1908’de Sigmund Weinberg ilk sürekli sinema salonu olan Pathé sinemasını açtı. Buradan anlaşılıyor ki 1896’dan 1908’e kadar geçen sürede İstanbullular sinemayla tanışmış ve bu eğlenceye giderek daha fazla ilgi göstermeye başlamışlardı. Bu ilgi Pathe sinemasını ve arkasından açılacak diğer sinemaları doğurmuştu. Sadece İstanbul’da değil İzmir ve Trabzon’da da sinema salonları açıldı. 19 Mart 1914’te Türkler tarafından işletilen ilk sinema olan “Milli Sinema” Murat Bey ve Cevat (Boyer) Bey tarafından Fevziye Kırathanesi’nin yerinde açıldı. 6 Temmuz 1914’te Ali Efendi (Ali Rıza Öztuna) yeğenleri Şakir (Seden) Bey ve Kemal (Seden) Bey ile Fuat Bey’in (Uzkinay) ortaklığıyla, Sirkeci’de “Ali Efendi Sineması”nı açtı.

Dönemin sinema gösterim koşullarını ⁵ Vasfi Rıza Zobu şöyle aktarıyor:

*“Erenköy İstasyonu’nun arkasında bir cami vardır. Birkaç basamakla bahçesine çıkılır. O caminin bahçesi mi yoksa o hizada bir köşk bahçesi mi bilmiyorum. Bir adam orayı kiralamış yahut da hatır için vermişler. Sinema oynatıyor Ramazan gecesi. Elektrik yok. Köşkler var; biz o köşklerdeki hanımlar, çocuklar, ellerimizde içinde mum yanan fenerlerden var; böyle bir mahalleli taşlı tarladan istasyona geliyoruz. Karanlık tabi her taraf. Sandalyeler, sıralar yapmışlar, aralara oturuluyor. Kadın erkek ayrı oturacak tabi, erkekler bir tarafta kadınlar bir tarafta. Ben daha 8-9 yaşında olduğum için her iki tarafta da oturabiliyorum. Ortada büyük bir varil – o vakit katran matran da yok, bu ne varilidir bilmem-; Varilin üstüne tekabül eden yerde bir lüks lambası iple bağlı, diğer tarafta da perde. Film başlayacağı zaman o lüks lambasının ipini hafif hafif bırakırlar, o iner iner varilin içine girer. Salon mahşer karanlık olur, film de başlar öyle filmi seyrederdik. Bu film orada oynuyor, yoksa karşı tarafta Kadıköy’den bu tarafa kadar böyle bir film oynatacak yer yok. Sinema binasından vazgeçin böyle bir bahçe filan da yok o vakit.”*⁶

Pathé’yi takip eden yıllarda peşi sıra açılan salonların sayısı ve gösterim koşulları ile ilgili bazı bilgileri Erman Şener şöyle aktarıyor:

⁴ İlk gösterileri yapanların isimleriyle ilgili son dönemlerde ortaya çıkan yeni belgeler yaygın bilgileri tartışmalı hale getirmiştir.

⁵ 1902 doğumlu Zobu’nun aşağı yukarı 1910-11 yıllarını anlatıyor olması gerekir.

⁶ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 2. Bölüm.

“Sinema salonları da, hiç küçümsenmeyecek bir şekilde yayılıp, çoğalmaktadır. Örneğin 1921 yılında, İstanbul kentindeki sinema salonlarının sayısı (İstanbul yakasında 11, Beyoğlu’nda 14 olmak üzere) 25’tir. Bu 25 sinemada toplam 12.448 koltuk vardır. Gerçi Beyoğlu sinemaları o yıllarda daha çok işgal kuvvetlerine gösteriler düzenlemekte, filmleri Fransızca ara yazılarla oynatmaktadırlar ama olsun; 1922’de zafer kazanılacak, 1922-23’ten sonra bu sinemalar da İstanbul yakasındakiler gibi ‘Türk sinemaseverlerine’ seslenmeye başlayacaklardır.”⁷

Bu tasvirler ışığında İstanbul’da sinema salonlarının seyircileri arasında din, kültür düzeyi, sınıf ayrımı olmaksızın Osmanlı tebasına mensup herkesin yer aldığı söylenebilir.

Üretim ve Ekonomik Yapı:

1915 yılında Türkiye’nin ilk resmi sinema kurumu kuruldu. O dönemin harbiye nazırı (savunma bakanı) ve başkumandan vekili Enver Paşa 1915 yılında Almanya’da bir benzerini gördüğü Merkez Ordu Sinema Dairesi’ni kurdu. Kurumun başına önce S.Weinberg, daha sonra da Fuat Bey getirildi. Kurumdaki ilk denemeler aktüel film çekimleriydi.

Savaş nedeniyle yaşanan sıkıntılar iki film çalışmasının yarıda kalmasına yol açtı: “Leblebici Horhor Ağa” ve “Himmet Ağa’nın İzdivacı”. Tamamlanabilen ilk uzun metrajlı filmler Sedat Simavi’nin “Pençe” ve “Cusus” filmleri İstanbul’da Alemdar sinemasında gösterilmişti⁸. Simavi bu filmleri 1916’da kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nin desteği ile çekti. Mondros Mütarekesi’nden (30 Ekim 1918) sonra her iki kurumdaki sinema araçları –işgal güçlerinden kaçırmak için- Malul Gaziler Cemiyeti’ne devredildi. Bu dernekte çekilen ilk film Ahmet Fehim Efendi’nin “Mürebbiye” filmiydi. Bunu 1919’da çekilen “Binnaz” filmi izledi. Filmin iyi iş yapan ilk film olduğu kaynaklarda geçer.⁹

⁷ Erman ŞENER, *Sinema Seyircisinin El Kitabı*, 59.

⁸ Mustafa GÖKMEN, *Eski İstanbul Sinemaları*.

⁹ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 3. Bölüm.

1922’de Kemal Bey (Seden) ve Şakir Bey (Seden) kardeşler ilk özel film yapımevi olan Kemal Film’i kurdular. Bu şirketin temelleri ise dayıları Ali Efendi ve kardeşi Hacı Osman Efendi’nin 10 Ekim 1921’de kurdukları Sinema İşleri Şirketi’ne dayanmaktaydı. Dönemin tek özel şirketinin sahip olduğu teknik malzemeler Malul Gaziler Cemiyeti’nden kiralanarak sağlanmıştı. Kamera ve baskı makinesi ise Fahir İpekçi’nin işlettiği Selanik Bonmarşesi’nden –birkaç yıllık taksitler halinde ödenecek şekilde- satın alınmıştı. Ali Efendi Sineması’nın abdesthanesi de film banyo üniteleri ve kurgu cihazlarının bulunduğu bir laboratuara çevrilmişti. Çekimlerin yapılabilmesi için de feshane fabrikasının bir dikim pavyonu kiralanarak plato haline getirilmişti.¹⁰

Kemal Film’in bu dönemde çektiği “İstanbul’da Bir Facia-i Aşk”, “Boğaziçi Esrarı” (1922), “Ateşten Gömlek”, “Lelebici Horhor”, “Kız Kulesi’nde Bir Facia” (1923) filmlerinin yönetmenliğini de Muhsin Ertuğrul yaptı. Konusu gerçek yaşamdan alınan İstanbul’da Bir Facia-i Aşk ve Yakup Kadri’nin romanından uyarlanan Nur Baba (Boğaziçi Esrarı) filmleri büyük ilgi gördü. Değişen koşullar Boğaziçi Esrarı için bir şans olurken, Ateşten Gömlek filminin şansını yapımcıları kendileri yarattı. Halk arasında ulusal duyguların kabardığı dönemde Halide Edip Adivar’ın romanını esas alan film yapımcıları tarafından iki ayrı bölüm halinde gösterime sokuldu. Böylece daha fazla kâr amaçlanmıştı. Film beklenenin üstünde gelir sağladı. *“Yalnız İzmir ve çevresinden filmi göstermek amacıyla gelen alıcılar, filme harcanan paranın tutarından daha fazlasını peşin olarak ödediler.”*¹¹ Üst üste başarılı olan bu filmlerin konu seçiminin Kemal ve Şakir kardeşler tarafından yapıldığını Muhsin Ertuğrul anılarında belirtiyor.

Kemal Film’in arkasındaki kişi Ali Efendi savaş yıllarında Kuvayi Milliye’ye destek verirken, şirketin kameramanları da Kurtuluş Savaşı’na dair 28 belge film çekmişti. Ancak Lelebici Horhor, Sözde Kızlar ve Fener Bekçileri (1924) filmlerinin başarısızlığı ve bazı anlaşmazlıklar nedeniyle Kemal Film – Muhsin Ertuğrul işbirliği sona erdi ve böylece uzun bir süre için Kemal Film yapımcılıktan çekildi.

¹⁰ Pınar GÜRMEK, *Türk Sinemasında Bir Senarist-Yapımcı-Yönetmen: Osman Fahir Seden*, 4.

¹¹ Muhsin ERTUĞRUL, *Benden Sonra Tufan Olmasın*, 303.

İşgal Altında Sinemacılık

İstanbul bu dönemin son yıllarını (1918-1922) düşman kuvvetlerinin işgali altında geçirmişti. Bu yıllarda sinemacılığı etkileyen olay Mürebbiye filminin gösteriminin yasaklanmasıydı. Filmde bir Fransız kadın öğretmenin (mürebbiye) kişiliğinde tüm Batılılar eleştiriden nasibini alıyordu.

İstanbul'un işgali sırasında yapımcılığa giren Kemal Film'in işgal kuvvetlerinden çok gerici kitlelerle sorunu olmuştu. Toplumun içindeki bazı gruplar sadece Müslüman Türk kadının bir filmde gösterilmesine değil, herhangi bir çarşafli kadının (oyuncular azınlık mensubu kadınlardandı) filme çekilmesine de karşıydı. İstanbul'da Bir Facia-i Aşk filmi hem işgal kuvvetleri hem de bağınaz kesimin baskıları nedeniyle zor koşullar altında çekiliyordu.

*“Çarşafli kadının filme çekilişi en büyük günah sayılıyordu. Ta ki, çarşafli içinde rol almış kadınların Ermeni sanatçısı Aznif Hanım ya da Rus sanatçısı Andreyevna olduğunu saptayınca kadar... Onların bile çarşaf giymeleri göz yumulacak günah değildi. O siyah giysi, başlı başına kutsal bir simgeydi. Bu yüzden birkaç kez saldırılara uğradık; birkaç kez de taşlandık.”*¹²

İkinci film olarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Nur Baba adlı romanı kaynak olarak seçilmişti. Bir Bektaşî şeyhinin çevresinde gelişen olayların anlatılacağı film de tepkilerle karşılaştı. Eyüp Cami avlusunda film çekilirken ekip saldırıya uğramıştı. Dekorlar parçalanmış, oyuncular tartaklanmıştı. Film bazı oyuncularını değiştirilerek yeniden çekilmek zorunda kaldı ve ancak İstanbul'un kurtuluşundan sonra adı değiştirilerek Boğaziçi Esrarı adıyla gösterilebilmiş ve gişede iyi iş yapmıştı.¹³ Bu başarıda değişen koşulların da etkisi vardı. İstiklal Savaşı kazanılmış ve TBMM Hükümeti temsilcisi Dr. Adnan Bey (Adıvar) İstanbul'a gelmişti.

¹² Muhsin ERTUĞRUL, **Benden Sonra Tufan Olmasın**, 300.

¹³ A.g.k., 302.

Bu dönemde, Osmanlı ekonomisinin dışa bağımlılığının, zayıf olan sanayinin yabancıların veya azınlıkların elinde olmasının sinemamızın ekonomik yapısının oluşumunda etkileyici olduğu görülmektedir. Dönemin sonlarında İstanbul'un düşman işgaline girmesine rağmen gerek yarı resmi gerek özel kurumlarda film yapımının durmaması, üstelik konulu uzun metraj filmlerin yapılması ilginçtir ve İstanbul'da ve İzmir'de yerli film izleyicisinin oluşmaya başladığının kanıtıdır. Dört yıl süren savaş nedeniyle yarım kalan filmler, gericilerin saldırıları yüzünden çekimi uzayan filmlerin varlığı teknik ve ekonomik bir alt yapının mevcut koşullarda oluşmasının zor olduğunu göstermektedir.



I.3) 1896 – 1923 Döneminden Seçilmiş Filmler

BİNNAZ (1919)

Yönetmen: Ahmet Fehim; **Eser:** Yusuf Ziya Ortaç; **Senaryo:** Münif Fehim; **Görüntü Yönetmeni:** Fuat Uzkınay; **Oyuncular:** Mllé Blanche, Hüseyin Kemal, Rana Dilberyan, Hakkı Necip; **Yapım:** Malul Gaziler Cemiyeti

Lale Devri'nin ün salmış güzellerinden Binnaz Efe Ahmet adlı bir yeniçeriye aşiktir. Tuna boylarında onun ününü duyan Hamzabey bir serserinin saldırısından Efe Ahmet'in yardımıyla kurtulunca ona işlemeli hançerini hediye etmiştir. Binnaz'a aşkını ilan eden Hamzabey, bir yeniçeri kahvesinde Efe Ahmet tarafından bıçaklanır. Binnaz zindana atılan Efe Ahmet'i kaçıtır. Hamzabey de Efe için bir af fermanı çıkartmıştır. Binnaz'ın evine gelen Efe onu Hamzabey'le görünce af fermanını yakar ve teslim olur.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Binnaz: Lale Devri'nde yaşayan bir karakter olarak serbest yaşayan, yabancı erkeklerle odasında rahatlıkla buluşabilen bir kadın olarak görünmektedir.

Filmin tarihe bakışı:

Film Osmanlı tarihinde birçok yönüyle tartışmalı bir dönem olan Lale Devri'nde geçen bir aşk hikayesi olmasına rağmen, bu dönemle ilgili bir yorum taşımamaktadır. Dış dünyadaki gelişmelerden soyutlanmış, bir iki mekanda gelişen bir aşk hikayesidir. İki sevgilinin birleşmelerinin önündeki engeller ise daha çok kaderin cilvesi denilebilecek tesadüflerdir.

BİCAN EFENDİ VEKİLHARÇ (1921)

Yönetmen: Şadi Fikret Karagözoğlu; **Senaryo:** Şadi Fikret Karagözoğlu; **Görüntü Yönetmeni:** Fuat Uzkınay; **Oyuncular:** Şadi Fikret Karagözoğlu; **Yapım:** Malul Gaziler Cemiyeti

Bir konağa kahya olarak giren Bican Efendi konakta çalışan herkesin işine burnunu sokar. Evin sakinleri bundan hoşlanmaz, hiçbir işi beceremeyen Bican Efendi'yle alay ederler. Evde verilecek bir daveti hazırlamakla görevlendirilen Bican

Efendi yemek için gerekli alış verişi yapar, bu konuyu da eline yüzüne bulaştırır. Ev halkından intikam almak için karakola giderek konakta uygunsuz bir eğlence düzenlendiğini söyler. Eğlencenin en hareketli anlarında polis evi basar. Ev sahibi durumu karakolda açıklayınca, Bican Efendi zor durumda kalır. Komiserden dayak yer ve karakoldan atılır.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Bican Efendi: İşgüzar, beceriksiz, yalancı, dalkavuk. Batılı yaşam tarzını benimsemiş bir çevrede yaşayan, onlar gibi giyinen yeteneksiz bir adam.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Bican Efendi konaktaki davet için kadınlarla kapı aralarından konuşmaktadır. Olaylar kadınların yabancı bir erkekle başka türlü konuşmasının mümkün olmadığı bir dönemde geçmektedir. İhbarda bulunmak için gittiği karakolda sadece Osmanlı görevlilerin olması, filmin çekildiği dönemde İstanbul'un işgal altında olduğu düşünüldüğünde dönemin gerçeğiyle uyuşmamaktadır. Bu da filmin işgal öncesi dönemde geçen bir öyküyü anlattığını düşündürmektedir. Türk sinemasının güldürü türündeki ilk filmidir. Filmde dikkat çeken durumlardan biri de, evdeki eğlencede dansözlerin saçlarının bir kısmının tülbentle örtülü olmasıdır.

I.4) 1896 – 1923 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Türk Sineması’nın Emekleme Dönemi

Bu dönemin sineması çok fazla ürün veremedi. Yapılan filmler de İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerde gösterilmekteydi. Bu filmler bir yerli film seyircisi oluşturma gücünden çok uzaktı ve koşullar da uygun değildi. Özellikle savaş ve işgal yılları süresince yerli halkın yaşamı ekonomik ve siyasal olarak sınırlamalar altındaydı. Bu zorluklara rağmen İstanbul’da az sayıda da olsa konulu yerli film üretimi yapılabilirdi. Üretilen ilk filmlerin (Pençe-Sedat Simavi, Binnaz-Ahmet Fehim, Bican Efendi filmleri-Şadi Fikret Karagözoğlu) konularına baktığımızda, ülkenin gerçeklerinden hayli uzak, bazı edebiyat ve tiyatro eserlerinin etkisiyle yapıldıklarını görüyoruz. Bu filmler savaşın yaşanmadığı ve işgal edilmemiş bir ülkenin koşullarından doğmuş gibidir.

İşgal yıllarında çekilen filmlerin konularına baktığımızda içlerinden ‘Mürebbiye’ değindiği toplumsal bir gerçekle ayrılmaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanından uyarlanan filmde konu olarak Osmanlı asilzadelerinin Batı hayranlığı ve çocuklarını yabancı öğretmenlere emanet etmeleri vurgulanmaktadır.¹⁴ Eser üst düzey bir Osmanlı ailesinin kişiliğinde genel bir rahatsızlığı ortaya koymaktaydı. İstanbul’un işgal altında olduğu günlerde böylesi bir konunun seçilmesi, toplumsal ve siyasal tabloya karşı gösterilen bir tepki olarak değerlendirilmelidir.

Bu dönem, konusu ve üretim sürecinde başına gelenler bakımından ‘Boğaziçi Esrarı’ filmi de önemli bir yere sahiptir. Toplumsal ve siyasal ortam filmin içeriğinde değil, doğrudan üretiminde etkili olmuş, film güçlkle bitirilebilmiş ve aslında Nur Baba olan adı da Boğaziçi Esrarı olarak değiştirilmek zorunda kalmıştır.¹⁵

Dönemin filmlerinden ikisi incelenebilmiştir. Binnaz tarihi bir aşk filmidir. Tarihsel dönem olarak Lale Devri’nde geçen hikayesinde bu dönemin siyasal,

¹⁴ Filmdeki öğretmenin olumsuz bir tip olması nedeniyle filmin işgal kuvvetlerince yasaklanması da sinema tarihimizin ilklerinden biri olmaktadır

¹⁵ Bu dönemde yapılan ve siyasal, toplumsal tepkileri üzerine çeken iki film de iki Osmanlı aydınının (Hüseyin Rahmi, Yakup Kadri) romanlarından uyarlanmıştır.

kültürel, toplumsal etkilerinin bir önemi yoktur. Hikayenin temelinde birbirine kavuşamayan iki aşık vardır.

Bican Efendi Vekilharç ise dönemin İstanbul'un da geçen kısa bir komedidir. Şüphesiz komedi insanların dertlerini unutmak için tercih ettikleri bir türdür. Tiyatroda başarılı olan Bican Efendi tiptemesi sinemada da işgal altındaki şehrin insanları için sorunlarından kısa süreliğine de olsa uzaklaşma olanağı vermiştir. Şadi Fikret popüleritenin etkisiyle Bican Efendi olarak kartvizit bastırmıştır. Filmde temel komedi unsuru bir tipin başına gelen olaylardır. Geleneksel Türk mizahından Nasreddin Hoca fıkralarında Timurlenk'in hiciv konusu olması gibi çarpıcı örnekler olmasına rağmen, işgal döneminde komediye özgü böylesi bir karşı duruş takınmaktan kaçınılmıştır. Filmde işgal altında olmayan bir İstanbul görülmektedir.

Bu filmlerin potansiyel bir seyirci kitlesi oluşturmadaki rolünü tahmin edebilmek zordur. Ancak Ateşten Gömlek filminin çok sayıda Türk'ün sinema salonlarıyla tanışmasını sağladığı açıktır. Film topluma egemen olan mağlubiyet ve teslimiyet psikolojisinin zafer ve gurura dönüştüğü dönem çekilmiştir. Ulusal duygular taşıyan romanı gibi film de bu özelliği ile geniş bir seyirci kitlesine ulaşmıştır.

II.) 1923 -1938 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

Ülkenin yenik olarak çıktığı Birinci Dünya Savaşı ve arkasından gelen Kurtuluş Savaşı ülkeyi yıkıntıya dönüştürdü. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının ardından Mustafa Kemal Atatürk'ün ülkeyi çağdaştırma hedefiyle yaptığı devrimler kısa sürede ülkenin çehresini değiştirdi. Cumhuriyet'in ilanı ve Atatürk devrimleriyle yaşananlar pek çok ulusun ancak yüz yıla sığdırabildiği değişimlerdi. Aşağıda bu toptan değişim süreci çerçevesinde sırayla Türkiye'nin genel durumu, ardından Türkiye'de sinemanın genel durumu incelenecek, döneme ait filmlerin değerlendirilmesinin ardından bu sürecin sinemaya yansıyan etkileri incelenecektir.

II.1) 1923 -1938 Döneminde Türkiye'de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış

Osmanlı Devleti'nin son yıllarında olduğu gibi, başta Cumhuriyet'in ilanı olmak üzere siyasal yapıdaki değişimlerin, ülkenin geleceğini ve genel yapısını biçimlendirmekteki etkin rolü bu dönemde de devam etmiştir. Aşağıda Türkiye'nin geçirdiği değişimler dört ana başlık altında özetlenmiştir.

II.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar

Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü'nün hazırladığı yasa önerisi 29 Ekim 1923'te TBMM genel kurulunda kabul edildi. Mustafa Kemal Atatürk Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk cumhurbaşkanı seçildi. Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk İsmet İnönü'yü Cumhuriyet döneminin ilk başbakanı olarak atadı.

Şerhiye ve Evkaf Vekaleti ile Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Vekaleti'nin kaldırılması, bunların yerine Başbakanlık'a bağlı Diyanet İşleri Reisliği ile Cumhurbaşkanlığı'na bağlı Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Reisliği'nin oluşturulmasını öngören yasa kabul edildi. Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile tüm okullar Maarif Vekaleti'ne bağlandı. Aynı gün "Hilafetin İlgasına ve Hanedan-ı Osmani'nin Türkiye Cumhuriyeti Memaliki Haricine Çıkarılmasına Dair Kanun" kabul edildi. Halife Abdülmecid aynı gece yurtdışına çıkarıldı.

Yeni Teşkilat-ı Esasiye Kanunu (1924 Anayasası) 24 Mayıs 1924'te yürürlüğe girdi. Anayasanın milletvekilliği ile devlet memurluğunun bir arada

yürütülemeyeceğine ilişkin hükmü gereğince bazı üst rütbeli askerlerden tercih yapmaları istenince gerginlik büyüdü. İkinci Dönem TBMM'ye çok az sayıda üyeye giren İkinci Grup'la Halk Fırkası'nın muhalefet kanadı arasında bir yakınlaşma doğdu ve Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası kuruldu.

Şeyh Sait ayaklanması (Şubat-Nisan 1925) ile Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası arasında ilişki olduğu suçlamaları yaygınlaştı. Ayaklanmanın bastırılmasından bir süre sonra hükümet Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nı kapattı.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk ve arkadaşları toplumu çağdaşlaştırma yönünde bir dizi devrim gerçekleştirdiler. Tekke ve zaviyeler kapatıldı; uluslararası takvim ve saat, Türk harfleri ve uluslararası ölçüler kabul edildi. 1925'te Türk Medeni Kanunu, 1926'da Türk Ceza Kanunu, Borçlar Kanunu, daha sonra da Soyadı Kanunu gibi yasalar çıkarılarak Batı'ya özgü hukuk düzeni benimsendi. Kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanındı (1934).

Türkiye ve SSCB arasında 1925'te Paris'te Türk-Sovyet Dostluk ve Saldırmazlık Paktı olarak bilinen bir antlaşma imzalandı. Türk-Sovyet ilişkileri Cumhuriyet'in kuruluş yılları boyunca olumlu bir gelişme gösterdi.

1924 Anayasası'ndaki devletin resmi dininin İslam olduğunu belirten hüküm 1928'de kaldırıldı ve devlet hukuksal olarak laikleştirildi. 1929'da dünyada başlayan Büyük Bunalım bir süre sonra Türkiye'nin ekonomik, toplumsal ve siyasal yaşamında da etkisini gösterdi. Mustafa Kemal Atatürk TBMM'de yer alacak bir muhalefet partisinin hükümetin çalışmalarını olumlu bir biçimde etkileyeceğini düşünüyordu. Bu amaçla Fethi Bey'i bir muhalefet partisi kurmaya ikna etti. Yeni parti Serbest Cumhuriyet Fırkası adıyla 12 Ağustos 1930'da resmen kuruldu.¹⁶ Ancak parti içinde toplanan muhalif güçlerin doğurduğu olaylar üzerine Fethi Bey geri çekildi ve Dahiliye Vekaleti'ne bir yazı göndererek Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın feshedildiğini bildirdi. Bu olayın hemen ardından gericiler 23 Kasım'da Menemen'de ayaklandı, yedek subay öğretmen Kubilay öldürüldü.

¹⁶ Fırkanın programı yabancı sermaye yatırımlarının gerçekleştirilmesi, ekonomide ağırlığın özel sektöre kaydırılması, bürokrasinin azaltılması, tek dereceli seçimlere gidilmesi ve kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınması gibi hükümler içeriyordu.

CHF'nin 1931'deki III. Kurultay'ında benimsenen programla partinin 1927 kongresinde benimsenen cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık ve laiklik ilkelerine devletçilik ve inkılapçılık (devrimcilik) ilkeleri de eklendi.¹⁷

1932'de Türkiye Milletler Cemiyeti'ne üye oldu. Bu dönemde Türkiye Balkan ülkeleriyle de yakın ilişkiler kurdu ve Balkan Antantı'na üye oldu.

Türkiye Lozan Boğazlar Sözleşmesi'ne taraf ülkelere bir nota vererek sözleşmenin değiştirilmesini istedi. Taraf ülkeler arasında Montreux Sözleşmesi imzalandı. Türkiye'nin İstanbul ve Çanakkale boğazlarındaki egemenliğini kuran sözleşme, boğazların askerden arındırılmış statüsüne son veriyor, Boğazlar Komisyonu'nu kaldırıyor, Türkiye'ye boğazları tahkim etme hakkı tanıyordu.

Atatürk görevden aldığı İnönü'nün yerine daha önceki hükümetlerde ekonomi bakanlığı yapmış olan Celal Bayar'ı 25 Ekim 1937'de başbakanlığa atadı. Bayar CHP genel başkan vekilliği görevini de üstlendi. Atatürk Hatay sorunu nedeniyle Güney Anadolu'ya yaptığı gezi dönüşünde Dolmabahçe Sarayı'nda tedavi ve yoğun bakıma alındı. 10 Kasım 1938'de yaşamını yitirdi.

II.1.2) Ekonomik Yapı

1923'te, toplumun çeşitli kesimlerinden temsilcilerin katılımıyla toplanan İzmir İktisat Kongresi'nde benimsenen, kalkınmaya öncelik veren, yerli ve yabancı sermayeyi, pazar için üretim yapan çiftçileri özendiren ılımlı korumacı yaklaşım yeni devletin izleyeceği politikaların belirlenmesinde önemli rol oynadı. Bu politikada devletin kişileri zenginleştirecek ortamı ve desteği sağlaması, böylece ortaya çıkacak yeni burjuvazinin yabancı sermaye ile işbirliği ve ortaklık içinde sanayileşmeyi sağlaması amaçlanıyordu.

“Bu arada, ulusal bir özel kesim yaratılması için gerekli önlemler alınmaya başlanmıştı. Örneğin, daha 1924'te Türk girişimcilerinin borç gereksinimlerini karşılamak ve yeni sanayi kuruluşlarının yönetimlerine yardımcı olmak amacıyla ulusal bir banka (Türkiye İş Bankası) kurulmuştu.”¹⁸

¹⁷ Bu altı ilke 1937'de anayasaya alınarak Cumhuriyet'in temel ilkeleri sayıldı.

¹⁸ Emre KONGAR, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı - 1*, 266.

Demiryolu şebekesinin, tütün rejisinin, ulaştırma ve belediye hizmetlerinin ulusallaştırılması, ardından 1926'da Türkiye limanları arasında ulaşım olanağının yalnızca Türk bandıralı gemilere tanınması (kabotaj hakkı) ulusal bir ekonomi oluşturma yolundaki önemli adımları oluşturdu. Ulaşımında demiryollarına önem verilmesi de ulusal politikanın bir parçasıydı. 1927'de çıkarılan Teşvik-i Sanayi Kanunu ile özel yatırımlar için geniş kapsamlı bağışlıklar ve ayrıcalıklar sağlandı. Aşar vergisi kaldırılarak tarımın pazara açılması özendirildi. 1929'da devlet korumacı niteliği ağır basan bir gümrük tarifesi kabul etti.

1930'ların başlarında özel sermayeye ağırlık veren dışa açık gelişme stratejisinin terk edilip, korumacı ve devletçi bir stratejinin benimsenmesindeki en önemli etken 1929'da patlak veren Büyük Bunalım oldu. Başlangıçta yalnızca korumacı önlemlerle yetinilirken, sonradan devlet yatırımcı, işletmeci ve denetleyici olarak ekonomiye egemen oldu.

Bu dönemde var olan yabancı yatırımların önemli bölümü ulusallaştırıldı. Tarım dışındaki alanlarda devlet başlıca yatırımcı ve üretici olarak ortaya çıktı. 1934'te Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı'nın uygulanmasına geçildi. 1930-39 arasında sanayi Cumhuriyet döneminin en yüksek büyüme hızına ulaştı.¹⁹ Bir yandan yaygın tüketim mallarının yurt içinde üretimi sağlanırken, öte yandan ilk ara ve yatırım malları sanayileri de bu dönemde kuruldu. İzlenen sanayileşme stratejisinin bir sonucu da bu dönem boyunca, 1938 dışında, dış ticaretin sürekli fazla vermesi oldu. Tarımsal üretimde de önemli artışlar olmakla birlikte, tarım sanayinin gerisinde kaldı. Dönemin sonlarına doğru özel kesimi özendirici önlemlere ağırlık verilmeye başlandı.

¹⁹ Türkiye'nin dağılmış ekonomik yapısı Cumhuriyet ile birlikte bir düzene konmaya çalışılmış, Atatürk ülkeye özgü ekonomik sistemi bulmaya çalışmış, ne kapitalist ne de sosyalist adına 'karma ekonomi' denen bir sistemi kurmuştu. Sonraki dönemlerde bu sistemde sapmalar meydana gelirken, bunun ekonomide yansıyan genel karakteristikleri verimsizlik, işsizlik, enflasyon ve gittikçe artan dış borçlar olmuştur.

II.1.3) Toplumsal Yapı

Bağımsızlık Savaşı'nın kazanılmasının ardından Türk toplumunu doğrudan biçimlendirmeyi hedefleyen 'Cumhuriyet' rejimine geçildi. Bundan sonra Türk toplumunu oluşturan ana unsurlar hızlı bir değişim sürecine girdiler.

Cumhuriyet döneminin ilk sayımı 1927 yılında yapılmış, ülke nüfusu 13.648.270 olarak tespit edilmişti. 1927'deki nüfus yapısı nüfusun yaşlı olduğunu göstermekteydi. Mevcut işgücünün çoğunluğunu tarım işçileri ve çiftçiler oluşturuyordu. Yunanistan'la yapılan mübadele anlaşması ile Batı Anadolu'da kaliteli işgücü kaybı oluştu. Genel yapı sınırlı sayıda ve yetersiz işgücü, çoğunluğu kadın, orta yaşlı ve yaşlı insanlardan oluşuyordu. Devlet himayesinde yeni yeni oluşmaya başlayan sanayi alanında çalışanlar hem sayıca hem nitelik yönünden sınırlıydı.

Osmanlı'dan devralınan toplumsal yapı 'padişaha kulluk' temeli üzerine kurulmuştu. Cumhuriyet ise egemenliği halka verirken 'vatandaşlık' kavramını getirdi. Çağdaş ülkeler seviyesine ulaşmayı hedefleyen Atatürk Cumhuriyeti 'ümmet' bilincinin yerine de 'ulus' bilincini yerleştirmeyi amaçlıyordu. Çıkarılan birçok yasa toplum yapısında da bir takım değişiklikleri öngörüyordu. Çağdaşlaşma ya da Batılılaşma ülküsü tüm ülkeyi sarmıştı ve devlet tüm kurumlarıyla bu değişimi teşvik ediyordu. Kısa süre içerisinde kadın ve erkeklerin kıyafetleri değişti, kentlerde çekirdek aile yapısı yavaş yavaş yaygınlaşmaya başladı. Kırsal bölgelerdeki aile yapısında ise böyle bir değişim olmadı.

Doğal olarak Cumhuriyet'in kadına bakışı çok farklıydı. Kadın kısa bir süre içinde yasalar önünde birçok hak elde etti. Buna rağmen toplumdaki değişim yasaların hızına her zaman ayak uyduramıyordu. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınlarla ilgili haklar -Osmanlı'da olduğu gibi- ancak belli bir kesim içinde geçerli olabiliyordu. Toplumun yaygın bir kesiminde ise erkekler gerek ekonomik gerekse geleneksel nedenlerle kadınlar üzerindeki baskılarını sürdürüyorlardı.²⁰

²⁰ Kadınların çalışabilmek veya bir iş yeri açabilmek için eşlerinden izin alma zorunluluğu ancak 2001 yılındaki hukuki düzenlemeyle kaldırılmıştır.

II.1.4) Kültürel Yapı

Cumhuriyet yönetimi enkaz haline gelen siyasal ve ekonomik yapının dışında karmaşık bir kültürel yapıyı da devralmıştı. Kemalist düşüncenin çağdaşlaşma yönünde hayata geçirdiği değişimler sadece siyasal ve ekonomik düzeyde olmamış, bunlarla doğrudan ilişkili olarak kültürel düzeyde de görülmüştür. Soyadı kanunu, harf devrimi, kılık kıyafet kanunu, saat ve takvim kanunu gibi değişiklikler kültürel yapıda zaman içerisinde beklenen değişimleri doğurmuştu. Tüm adımlar Cumhuriyet'in kültür politikası çerçevesinde atılmıştı. Bu politikanın temelini de Batılı anlamda bir çağdaşlaşma fikri oluşturuyordu. Latin harflerinin kabulünden (1928) sonra büyük bir kültürel yıkım olmadı çünkü halkın çoğunluğu zaten okuma yazma bilmiyordu. Yeni harfler yaygınlaştıkça kitapevleri daha çok kitap satmaya başladı, basım tekniğinde doğan kolaylık basılan kitap sayısını artırdı. Daha harf devriminin ikinci yılında okul ve öğrenci sayısında artış gözlemlendi. Ülke çapındaki bu eğitim öğretim seferberliği kalkınmanın temellerinden birinin de 'eğitimli insan' olduğunun bilinciyle sürdürüldü. Halk arasında 'okumak' iyi yaşamının, kolay iş bulmanın, daha yüksek bir konuma sıçramanın tek yolu olarak görülüyordu. Vasıflı kadro sıkıntısı içindeki devlet de az sayıdaki eğitimli kesimi bünyesine alıyordu. Devlet memurluğunun itibarlı olduğu yıllar, 'devlet kapısı hak kapısı' sözünün geçerli olduğu yıllarda devlet memurlarının gelir düzeyinin yüksek olduğu bilinmektedir.

Cumhuriyet'in kültür politikasının sonuçları ülkenin her bölgesinde aynı biçimde olmamış, eğitim olanaklarının ve iletişimin yetersizliği nedeniyle kentsel ve kırsal alandaki kültürel oluşumlar arasında –zaten mevcut olan- uzaklık artmıştır. Doğal olarak Osmanlı'dan beri Batılılaşma hareketine doğrudan maruz kaldıklarından büyük kentler bu kültürel dönüşüm sürecine kolay uyum sağlamıştır.

Kültürel yapıyı sadece kültürel dönüşümün değil ekonomik yapıdaki değişimlerin de belirlediğini göz önüne almak gerekir. Atatürk devletçiliği 'karma ekonomi'yi benimsediğinden çok farklı üretim ilişkileri ortaya çıkmıştır. Üretim ilişkilerinin çeşitlenmesiyle yeni doğmaya başlayan sınıflar, gelişen toplumsal ilişkilerin parçası olurken kültürel dönüşümün etkilerini de hissetmeye başladılar.

Geleneksel toplum ilişkileri zaman içerisinde ya tamamen ortadan kalktı ya da biçim değiştirdi.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kültürel alandaki bazı uygulamalar Osmanlı etkilerini azaltmayı amaçlıyordu. Türk dilindeki sadeleştirme çabaları bunun en belirgin örneğiydi. Bu dönemde kurulan Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nda sürükleyici unsur 'ulus bilinci' idi. Türk müziğinin önce yasaklanıp sonra tekrar serbest bırakılması da yeni rejimin kültür politikasındaki 'doğruyu bulma' refleksini ve kadrolarının bile kimi konularda Atatürk'ün tasarım yeteneğini ve yöntemini tam olarak kavrayamadıklarını göstermekteydi.

Edebiyat ve sanat alanında yeni rejimin ürünleri ortaya çıkmaya başladı. Batı kaynaklı bir tür olan romanda ulusal, özgün örneklerin sayısı arttı. Halide Edip Adıvar (Ateşten Gömlek-1922, Vurun Kahpeye-1926), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (Yaban-1932, Nur Baba-1922), Reşat Nuri Güntekin (Çalılık-1922, Yeşil Gece-1928) aydınları ve sanatçıları etkileyecek eserler verdi.

Böylece daha 30'lu yıllarda kültürel yapıda köklü değişimler oldu. Ancak bu süreç toplumdaki kültürel ikiliği yok edemedi. Hiç şüphesiz bu amaçla çıkarılan yasalar (Medeni Kanun ve kadın haklarındaki diğer ilerlemeler, tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi) mevcut topluma hukuksal bir düzen getirmeye çalışırken, var olması hedeflenen toplumsal yapının da temellerini kurmaktaydı.

II.2) 1923 -1938 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri

Kemal Film’in yapımcılıktan çekilmesinden sonra İpek Film adına çalışmaya başlayan Ertuğrul 1923-38 yılları arasında (Nazım Hikmet veya Ferdi Tayfur’un yaptığı kısa filmleri ya da tamamladıkları filmleri saymazsak) Türk sinemasında tek yönetmen oldu. Ertuğrul ve İpek Film sinema tarihinin en kapsamlı tekeli yarattılar.²¹

“Sinemacılığın iyi bir iş alanı olduğunu bizzat yaşayarak gören İpekçiler, bütün güçlerini bu alana yöneltmişlerdi. Sinema salonlarına sahip olmak kısa sürede yetersiz gelmeye başladı. Yurt dışından film getirtmek için kurdukları İpek Film’i, bir süre sonra yerli film yapımına yönelttiler. Amerika gezisinden dönen Muhsin Ertuğrul, bir zamanlar Kemal Film’le kurduğu işbirliğini bu kez de İpek Film’le gerçekleştirmeyi denedi.”²²

Bu dönemde dünya sinemasında ilk sesli film örneklerinin görülmesiyle birlikte 1931 yılında “İstanbul Sokaklarında” filmini yapan Ertuğrul ilk sesli Türk filmine imza atmış oldu. Ertuğrul, İpek Film’in mali olanaklarını kullanarak dünya standartlarında bir sesli film stüdyosu kurdu. 1943 yılına kadar dünyadaki film teknolojisi Türkiye’de de birebir takip edilecekti. Ertuğrul’un ilgi çeken diğer filmleri arasında Bir Millet Uyanıyor, Aysel Bataklı Damın Kızı, Şehvet Kurbanı, Söz Bir Allah Bir sayılabilir. 1923-38 dönemi tek bir kurumun yapımcılığı altında geçen ve her yıl bir filmin bile çekilemediği bir emekleme dönemi olarak değerlendirilebilir.

Sinema Salonları ve Seyirci:

Cumhuriyet’in ilanından sonraki ilk dönemde sinema salonlarının ulaştığı sayı dikkat çekiciydi. Dönemin başında İstanbul’da salonların çoğunda ara yazılar Fransızca idi ancak 1923’ten itibaren Türkçe ara yazılar da yaygınlaştı. Harf devrimiyle Müslüman Türk halkının filmlerle daha sıkı ilişkiler kurmaya başladığı söylenebilir. Zaten sesli sinema örneklerinin artmasıyla da Türk seyircisi için ara

²¹ Asiye KORKMAZ, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları*, 41.

²² Gökhan AKÇURA, *Aile Boyu Sinema*, 54-55.

yazı okuma dönemi bitti. Özgün dilde veya alt yazılı oynayan Batı filmlerinden özellikle müzik ağırlıklı olanları veya heyecan ögesinin baskın olduğu ‘western’ler tutmaktaydı.

Bu dönem film yapımcılığı ve sinema salonları ile ilgili olarak 24 Mayıs 1929 tarihinde Cinemagazine dergisinde yer alan P. Nazlıoğlu’nun Fransızca yorumunda şunları okuyoruz:

“...Yapımcılığın fakir olmasına karşın, sinema salonlarının işletmesi son iki yıldır önemli bir gelişme içinde. 1925 yılında Türkiye yalnızca elli sinema salonuna sahipti. Bugün yaklaşık olarak yüz sinema salonu var ve film pazarının önemi açısından, Türkiye Yakındoğu ülkeleri arasında, Yunanistan’la Bulgaristan’dan önce, Romanya’dan ise sonra geliyor. Majik, Melek ve Opera sinemaları İstanbul’un şık sosyetesinin buluşma yerleri. Bu sinemalardaki ‘prömiyerler’ oldukça revaçta. Ayrıca bu sinemaların ‘tutunmuş’ olmaları onlara apayrı bir saygınlık sağlıyor, çünkü her yerde olduğu gibi burada da vergiler bütçelere yük olmak durumunda. Ülkemizin içinde bulunduğu mali ve ekonomik bunalım, hasılatı büyük ölçüde etkiliyor; fakat, yabancı tiyatro toplulukları sinemaya ciddi bir rakip olmadıklarından, bu ülkede neredeyse tek eğlence olan sinemayla çok yakın bir gelecekte yeni bir atılıma gireceği sanılıyor...”²³

Amerika ve Avrupa’dan çok sayıda film ithal edilmekte, özellikle müzikli filmler rağbet görmektedir ve sessiz dönemde yaygın olan dil olan Fransızca sesli filmlerde de geçerliliğini korumaktadır.²⁴

Bu dönem 19 Haziran 1934’te vergi anlaşmazlığı yüzünden sinemalar kapatıldı, ancak 13 Temmuz 1934’te tekrar açılabilir. Yine bu döneme rastlayan yeni hafta tatili uygulaması (1 Haziran 1935) sinema salonlarında filmlerin gösterime çıktığı günleri de etkiledi. Ulusal yas ilan edilen Atatürk’ün ölümünü takip eden günlerde (10 – 24 Kasım) sinemalar kapalı kaldı.

²³ P. NAZLIOĞLU, 1920’lerden Sinema Manzaraları, çev. Hür Yüner, 34.

²⁴ Asiye KORKMAZ, Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları, 42.

Üretim ve Ekonomik Yapı:

1924 yılında Kemal Film film yapım işinden çekildi, film ithalat ve sinema salonu işletmeciliğine devam etti. 1928'de İpek Film ile Muhsin Ertuğrul'un yeniden film yapımına başlamasına dek Türk sinemasında film çekilemedi.

Bu dönemde genel anlamda film gösterimini olumsuz etkileyen olay harf devrimi sonucu Latin harflerinin kabulü (1928) oldu. Bir film dağıtımcısı ve salon sahibi olan Cemil Filmer olayın kendisini olumsuz etkileyen nedenlerden biri olduğunu belirtmektedir: *“Bir gecede verilen karar biz filmcilerin elinde eski harflerle basılı filmlerin değerini sıfıra indirdi. Elimdeki bütün eski harfli filmleri Hürriyet Tepesi'ne götürüp, kibriti çakıp yaktım. (...) Harf inkılabı sırasında kitap ve gazete sahiplerine tazminat verildiği halde sinemacılara bir hak tanınmamıştır.”*²⁵

Kemal Film'in Yapımcılıktan Çekilmesi

Kemal Film'in yapımcılıktan çekilmesinin ardında çalıştığı fabrikadan çıkartılmasından daha önemli nedenler olduğunu Burhan Arpad şöyle ifade etmiştir:

*“Bence bu çok romantik ve dayanaksız bir görüş. Benim görüşüme göre daha başka ekonomik etkenleri var. Şöyle ki, başlangıçta anlatmıştım ilk Türk filmlerinin neden sükse yaptığını, sene 1920-21. 1926-27'ye geldiğimizde, dünya sinemasında Almanlar Fritz Lang'la, Amerikalılar Griffith'le ve daha birçok filmlerle İstanbul (Türkiye yerine İstanbul demek daha doğru) sinema piyasasına girmiş vaziyette ve bunlar müthiş filmler. Yani gerek teknik açıdan gerek sanat değeri açısından büyük sükse yapmış dünya sinema tarihinin temel taşları filmler. Bunlar birdenbire Türk sinema pazarına giriyor. Seyircinin de bunları seyrettikçe beğeni düzeyi yükseliyor. O zaman bizim filmler ister istemez teknik açıdan da sanat açısından da ilgiyi yitiriyor ve müşteri azalıyor.”*²⁶

Bu yoruma katılarak şunu ekleyebiliriz, bu dönem seyirci daha çok yabancı sinema örneklerine rağbet eden bir seyirciydi.

²⁵ Cemil FİLMER, *Hatıralar – Türk Sinemasında 65 Yıl*, 168-169.

²⁶ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 4. Bölüm.

İpek Film Dönemi

Ertuğrul'un teşvikiyle film yapımcılığına başlayan İpek Film ayrıca geniş bir sinema salonu ağını elinde tutuyordu. Bu durum dönemin tek bir yönetmen ve tek bir yapımevinin tekelinde geçmesinde etkili olmuştur. Üstelik tek film stüdyosu da İpek Film'e aitti. İpek Film Nişantaşı'nda bir binayı satın alarak stüdyoya çevirmiş; Fransa ve Almanya'dan teknik donanım sağlamıştı.

İlk filmleri "Ankara Postası"nın ilk gösterimi 2 Ekim 1929'da Elhamra ve Melek sinemalarında yapıldı. Film halk tarafından büyük ilgi görmüş yalnız İstanbul'da iki buçuk günde 16575 kişi tarafından izlenerek o güne kadarki en yüksek gişe hasılatını yapmıştı.²⁷

1931'de ilk sesli film "İstanbul Sokakları'nda" çekildi. Yine bu dönemde çekilen Kurtuluş Savaşı konulu "Bir Millet Uyanıyor" (1932) filmi halkın beğenisini kazanmıştı.

*"Ben gençken İstanbul'un nüfusu 450 bin kişiydi. Ama o zamanlar Ertuğrul Muhsin'in senede 2-3 filmi oynardı. Onlar da büyük iş yaparlardı. Bir Millet Uyanıyor efsane filmi. Film oynadığı zaman ben ortaokulun ikinci sınıfındaydım. 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, (yok şimdi film, film var ama yok, o filmin yarısı). Naşit'in 'Yüzbaşım Arap arkamda' repliği vardı, o sahneyi de oynardık. Çeşme başında vurulduğu zaman Atıf Kaptan 'Kahpeler!..' diye bağırır. Müthiş bir filmi. Yani bugün için çok ilkel bir film ama mevcut sinema terbiyesi de tabii ki o günkü duygularla, vatani duygularla birleşiyordu. Tekniğin falan o günlerde çok farkına varacak durumda değildi seyirciler. Onun için tuttu film. Bütün kusurlarına rağmen fırtına gibi iş yaptı."*²⁸

"Bir Millet Uyanıyor"un başarısından sonra "Karım Beni Aldatırsa" adlı müzikal film çevrildi. Filmde hem Hazım Körmükçü hem de 1929 Güzellik Kraliçesi Feriha Tefvik oynamıştı. Müziklerinin katkısıyla da geniş kitlelerin izlediği bir film

²⁷ (6 Ekim 1929 tarihli Akşam Gazetesi'nden aktaran) Alim Şerif ONARAN, **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**.

²⁸ Memduh Ün'le 4 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

oldu. Daha sonra çevrilen müzikaller içinde ise sadece “Cici Berber”in tutulduğunu söyleyebiliriz.

Devletin Sinemaya Yaklaşımı

1923-38 döneminde gerek ekonomi gerekse kültür sanat alanında şahıslar ve kurumlar devlet tarafından doğrudan desteklenmiş ya da teşvik benzeri uygulamalarla yönlendirilerek dolaylı destek verilmiştir. Bu dönemde sinema böyle bir destekten yoksun kalmıştır. Resim, heykel, mimari, müzik gibi sanatlarda yetenekli gençleri dünyanın en iyi okullarında eğitim almaya gönderen Türkiye Cumhuriyeti sinema alanında benzer kurumların yokluğu karşısında, birkaç kişinin Avrupa’daki deneyimlerini ülkeye taşımaları (Muhsin Ertuğrul, Baha Gelenbevi, Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ) ile bir sinemacı kuşağının doğmasını beklemek zorunda kalmıştır. Devletin genel politikasına aykırı görünen bu siyasetin görünen nedeni sinemanın Türkiye’de henüz bir sektör haline gelmeyişiştir. Çünkü bir takım yasal veya ekonomik düzenlemelerin yapılacağı bir rekabet ve pazar ortamı film üreten sadece bir yapımcı firma olması nedeniyle oluşmamıştı.

Aslında Atatürk’ün yakın çevresindekilerin aktardıklarından onun sinemaya karşı özel bir ilgisi olduğunu anlamaktayız. Bu alanla ilgili iyileştirme çalışmalarına gidilmemesi bir paradoks oluşturmaktadır. Yukarıda sayılan pek çok etken devletin ilgisizliğinin nedenlerinden olabilir. Diğer yandan halkevleri ve halkodaları aracılığıyla film gösterileri yapılmıştır. Halkevleri 1932 yılında kurulduktan sonra 1935 yılında toplam 636 sinema gösterisini 295.736 kişi izlemiş, 1936’da gösterim sayısı 713’e çıkmıştır. 1939 yılında ise gösterim sayısı 2000’i bulur.²⁹ Bu filmler genellikle ya Türkiye’de çekilmiş veya yurt dışından getirilmiş, kısa öğretim, tanıtım ve haber filmleridir. Bu gösterimler farklı zamanlarda çıkarılmış çeşitli yasa ve tüzüklerle de düzenlenmiştir. Bu düzenlemelerden, Cumhuriyet’in ilk yıllarında halkın eğitiminde sinemadan yararlandığı, yurdun bu alandaki eksiklerinin

²⁹ (aktaran) Asiye KORKMAZ, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları*, 39.

bilincinde olunduğu ve gorsel yolla eğitimi kolaylaştıracak onlemlerin alındığı anlaşılmaktadır.³⁰

Bu donemin genel değerlendirilmesinde Cumhuriyet'in kiltur politikaları içinde sinemanın hiç yer almadığını goriyoruz. 1932'de yayınlanan 'Sinema Filmlerinin Kontrolu Hakkında Talimatname' Turkiye'de devlet-sinema ilişkisinin sadece sansur ya da vergi konulari çerçevesinde var olduğunu gostermektedir.

³⁰ Asiye KORKMAZ, *Başlangıcından Bugune Turk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Uzerindeki Sonuçları*, 39.

II.3) 1923 -1938 Döneminden Seçilmiş Filmler

BİR MİLLET UYANIYOR (1932)

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul; **Eser:** Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu; **Görüntü Yönetmeni:** Cezmi Ar; **Oyuncular:** Ercüment Behzat Lav (Davut), Ferdi Tayfur, Atıf Kaptan (Yahya Kaptan), Sait Köknar (Recep), Naşit Özcan (Tilki), Emel Rıza; **Yapım:** İpek Film.

Kuvayi Milliyeciler Fransızlara ait bir karargahı basarak silahları kaçırlar. Kendisine gizli bir zarf verilen Davut İstanbul'a gelir. Feridun Nesrin öğretmeni yolda görür ve eve yemeğe çağırır. Okuldan çıkan kızlara saldıran işgal askerleri Davut ve Tilki'nin gözleri önünde esrarengiz bir kişi tarafından öldürülür. Para karşılığı casusluk yapan müftü Davut'un İstanbul'a geldiğini öğrenir. Esrarengiz kişi tarafından gönderilen mesaj üzerine Davut ve arkadaşları dağılır. Davut ve Tilki beklemeye başladıkları meyhanede kavga çıkınca kaçarlar. Feridun Nesrin'i uğurlarken sarkıntılık eder, buna tanık olan Davut müdahale eder. Çıkan kavgada Feridun Davut'u yaralar ve kaçar. Davut gözlerini açtığında kendisini annesinin evinde bulur. Feridun müftüden Davut'un arandığını öğrenir. Davut ve arkadaşları evi bir önce boşaltmayı düşünürler. Evi gözlem altına aldırان Feridun, Nesrin'e görüşmek istediğini bildiren bir mektup yazar. Feridun Recep'e para verir, evi basıp adamları öldürmelerini ister. Nesrin Davut'un yakalanmasından korktuğu için Feridun'un çağrısına uyar ve eve gider. Eve giren esrarengiz kişi (Yahya kaptan) Feridun'u vurur, Nesrin kurtulur. Yahya Kaptan Papaz Fro'nun ayakçılığını yapan müftüyle telefonda Feridun'un ağzından konuşur. Konuşulan konu Davut'un yakalanmamasıdır. Recep ve adamları evi basar, Davut ve Tilki'yi yakalar. Yahya Kaptan ve adamları Recep'in adamlarıyla çatışmaya girer. Davut ve Tilki'yi kurtarırlar ve bir eve saklanırlar. Saklandıkları yer işgal askerlerinin baskınına uğrayınca gizli evrakları Tilki'ye verirler. Yahya ve Davut yakalanır. Yahya çeşmeden su içerken sırtından vurulur. Tilki kaçar. Davut ve arkadaşları kurşuna dizilmek üzere sıralanırlar. Nişancı Türk askerleri silahlarını indirir, birlikte bir isyan başlatırlar. Kurtuluş Savaşı kazanılır. Davut Nesrin'le evlilik hazırlıklarına başlar.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Davut: Vatansever, cesur. Kurtuluş Savaşı'na Anadolu'ya silah kaçırarak destek veren gizli istihbaratçılardan biri. Üst düzey bir görev alması nedeniyle iyi bir eğitim aldığı, giyim kuşamı ve tavırları ile Batı tipi eğitim almış biri olduğu söylenebilir.

Filmin tarihe bakışı:

Film yakın tarihli olayları aktarmaktadır. Zafere ve Cumhuriyet'e gidilen yolda mücadele edilen günlerin coşkusunun taze olduğu bu dönemde tüm ülke Cumhuriyet'in gururunu taşımaktaydı. Bu coşku ve gurur toplumsal ve kültürel düzeyde yayılmış, tüm kurumlar (okul, üniversite vb.), basın, edebiyat gibi kültür alanlarında ve bireyler düzeyinde yer edindi. Film de bu toplumsal-kültürel dalgadan etkiler taşımaktaydı. Tepedelenlioğlu'nun romanı da bu dalganın etkisiyle yazılmıştı. Kurmaca karakterlerle gerçek tarihi kişiliklerin (Yahya Kaptan, papaz Fro) birlikte görüldüğü bu kahramanlık ve aşk öyküsü yakın tarihin küçük bir kesitine bakmaktadır.

II.4) 1923 -1938 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Cumhuriyet’in İlk Yılları

Bu çalışmanın ilk bölümünde değinildiği gibi bu dönem genç Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarını kapsamaktadır. Doğal olarak siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda büyük değişimlerin yaşandığı yıllardır. Zaferin ve yeni Cumhuriyet’in toplum üzerindeki olumlu etkisi her alanda kendisini göstermektedir. Buna karşın Türk sineması üretim ve ekonomik yapısı bakımından büyük bir sıçrama yapamaz.

İpek Film egemenliğinde geçen yıllarda üretilen filmlerin içerikleri genellikle Cumhuriyet tarihinin en büyük, en köklü değişimlerinin yaşandığı bu dönemi yansıtmak bakımından son derece yetersiz görünmektedir. Ertuğrul’un kentli hikayelerini anlattığı Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir, Cici Berber gibi vodvil, operet türü filmlerinde Osmanlı’dan beri varlığını sürdüren ‘Pera kültürü’ aktarılmaktadır. ‘Pera kültürü’nü yaşayanlar için doğaldır ki gündelik yaşamlarında önemli değişimler olmamıştır. Cumhuriyet’in geniş halk kitleleri üzerinde yarattığı coşku, devrimlere büyük bir istekle sağlanan uyum ve değişim ise bu filmlerde işlenmez. Edebiyat alanında Cumhuriyet fikrini samimiyetle benimseyen eserler ortaya çıkmış olmasına karşın, sinemada benzer bir benimseme halinden söz edilemez. Ancak birebir Kurtuluş Savaşı hikayelerini aktaran filmlerde konuları gereği belli bir duyarlılığa rastlanmaktadır.

Dönemin Muhsin Ertuğrul ve kadrosunun imzasını taşıyan filmleri içinde seyirci çeken filmlerin başında Kuvayi Milliye ruhunu kutsayan konuları olan birkaç film gelmektedir. Bunlar içinde sadece ‘Bir Millet Uyanıyor’u değerlendirme şansımız oldu ³¹. Film toplumu saran ulusal duyguların etkisiyle geniş seyirci toplamış, uzun süre bireyler üzerinde kalacak bir etki yarattı. Türk sinemasından doğan ilk kahraman figürü Yahya Kaptan da bu filmde çıktı. Filmin bu nitelikleri seyircinin teknik ve estetik zaaflarını göz ardı ettiğinin de göstergesiydi. O dönem sinema seyircisinin böyle bir sinema kültürü, birikimi de doğal olarak yoktu.

³¹ Diğer iki film Ateşten Gömlek (1923) ve Ankara Postası (1929).

Ulusal duyguların kullanıldığı bu filmlerin dışında diğer ilgi çeken filmler komedi, vodvil, operet türündeki birkaç film idi. İş yapan filmlerden Söz Bir Allah Bir işlediği konu itibarıyla toplumsal gerçeğin dışında bir film dünyası kurmaktaydı. Bu dönem müziklerinin hepsinde anlatılan dünyalar ‘sosyete’den kesitlerden ibaretti. Bu filmlerin seyircileri de şehir tiyatrolarında benzer oyunları izleyen, dönemin başarılı oyuncularını takip eden ve aynı kadrolarla yapıldığı için bu filmlere ilgi gösteren üst gelir ve eğitim düzeyinden kentsoylu bir kitleydi.

“O bir yana, özellikle Ertuğrul’un sinema yaptığı yıllar, genç Türk Cumhuriyeti’nin en coşkulu, en hareketli yıllarıydı. Temel devrimler yapılıyor, bir İmparatorluk enkazından yepyeni bir Cumhuriyet doğuyordu. Yine bu dönemde, 1929 Ekonomik Bunalımı’nın ilk dönemi de yaşandı. Oysa Ertuğrul Sineması içinde bulunduğu topluma, o toplumun olaylarına, hatta o yılların dünya olaylarına sırt çevirmiş; kendi türkülerini söylemekteydi: Vodviller, operetler, vs...”³²

Yapımcı Hürrem Erman Muhsin Ertuğrul’un yaptığı filmlerin sinema seyircisi ile yakın bir ilişki kuramamasının nedenlerini şöyle açıklıyor:

“Şehvet Kurbanı gibi bütün dünyada iş yapmış bir filmin yerleştirilmesi bizim halkımızın da hoşuna gidebilir, ama Fransız vodvillerinden aktarmalar, sanırım Muhsin Bey’in o günlerde içinde bulunduğu muhit ve atmosfer, ayrıca elindeki tiyatro oyuncularının da yatkınlığı nedeniyledir.”

“Mesela Akasya Palas gibi bir filmin bizim seyircimize bir şey vermeyeceğini bilmeliydi Muhsin Bey. İtiraf etmeli ki, o yıllarda varyeteli, operetli bir takım Alman filmleri vardı, bunlar belli bir sinema zevki yaratmıştı, iyi de iş yapıyorlardı. O zaman Anadolu’da sinema adedi çok azdı. Anadolu için film yapmak ne dereceye kadar doğru olurdu, bilmiyorum. Ama o devirden itibaren bizim halkımızı, dertlerimizi, bizim durumumuzu ele alan eserler yapılsaydı, muhakkak ki o yapılan vodvillerden çok daha fazla rağbet görürdü kanaatindeyim.”³³

Genel olarak bu dönem yapılan filmlerin Cumhuriyet’in kitleler üzerinde yarattığı heyecanı taşımadığını, en güçlü kültürel araç olan sinemanın – Kurtuluş Savaşı filmlerinin varlığına rağmen – taşıdığı içerik açısından bu heyecana ‘kayıtsız’ kaldığını söylemek zorunludur.

³² Erman ŞENER, *Sinema Seyircisinin El Kitabı*, 62.

³³ YEDİNCİ SANAT, *Yapımcı Hürrem Erman’la Konuşma*, 26.

III.) 1938 – 1950 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

Atatürk'ün ölümünden sonra Türkiye yeni bir döneme girdi. Siyasal, ekonomik bakımdan daha içe kapanık olan bu dönemde Cumhuriyet'in daha sağlam temellere oturtulması hedeflenmişti. Aşağıda bu dönem içinde sırayla Türkiye'nin genel durumu, ardından Türkiye'de sinemanın genel durumu incelenecek, döneme ait filmlerin değerlendirilmesinin ardından bu sürecin sinemaya yansıyan etkileri incelenecektir.

III.1) 1938 – 1950 Döneminde Türkiye'de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış

Gerek İkinci Dünya Savaşı'nın Türkiye üzerindeki etkileri gerekse yeni yönetimin korumacı siyaseti nedeniyle ülkede her bakımdan (siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel) demokratikleşme beklentisi sürekli arttı.

III.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar

11 Kasım 1938'de CHP'nin TBMM grubu İsmet İnönü'yü cumhurbaşkanı seçti. İnönü, kendisine karşı olan Şükrü Kaya ve Tefik Rüşti Aras dışındaki bakanların göreve devam etmesini istedi. İnönü cumhurbaşkanı olduktan sonra hükümet ve parti üzerindeki otoritesini daha da artırdı. 26 Kasım'da CHP tarafından Değişmez Genel Başkan / Milli Şef ilan edildi.

1 Eylül 1939'da Almanya'nın Polonya'ya girmesiyle İkinci Dünya Savaşı başladı. Alman kuvvetlerinin Balkanları da işgal etmesi üzerine Türkiye ve Almanya arasında bir saldırmazlık antlaşması imzalandı. Müttefikler Türkiye'yi yanlarına çekmek amacıyla çeşitli girişimlerde bulundu. İnönü bu talepleri oyalama taktiğiyle sürekli reddetti. Türkiye 23 Şubat 1944'te Almanya'ya savaş ilan etti. Buna karşılık olarak Birleşmiş Milletler'in kurucu üyeleri arasında yer aldı.

Türkiye savaşa katılmamasına rağmen büyük bir orduyu silah altında tutmak zorunda kaldı. Gençlerin askere alınması tarımsal üretimi düşürdü. Tarım ürünlerine vergi kondu. Milli Korunma Kanunu çıkarıldı. Varlık Vergisi kondu. Milli gelir azalırken kamuoyunda CHP yönetimine karşı olumsuz tutum yaygınlaştı.

Cumhurbaşkanı İnönü 19 Mayıs 1945'te yaptığı bir konuşmada dünyadaki demokrasi lehindeki gelişmelerin de etkisiyle Türkiye'deki siyasal rejimin

liberalleşebileceğinden söz etti. İnönü'nün tutumundan cesaret alan parti içi muhalefet demokratikleşme yönünde girişimlerde bulundu. Önde gelen dört isim CHP TBMM grubuna Dörtlü Takrir diye anılan önergeyi verdiler. Önergenin grupta reddedilmesinin ardından grup üyeleri partiden koptular. Bu grubun önderliğinde 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti (DP) kuruldu. Genel başkanlığa Celal Bayar'ı getiren partinin programında demokrasinin geliştirilmesi ve özel girişimciliğin desteklenmesine ağırlık verildi. Kısa zamanda geniş destek sağlayan parti 1946 seçimlerine 16 ilde katılmadı, 66 milletvekilliği elde etti.

SSCB'nin Doğu Avrupa'da geniş bir bölgeyi nüfuzu altına almasından kaygı duyan Avrupa ülkeleri ABD'nin de katılımıyla 1949'da Kuzey Atlantik Antlaşması Teşkilatı'nı (NATO) kurdu. Batı Avrupa ülkeleri aralarındaki siyasi dayanışmayı da güçlendirmek amacıyla aynı yıl Avrupa Konseyi'ni kurdular. Örgüt kısa bir süre sonra Türkiye'yi de üyeliğe kabul etti.

III.1.2) Ekonomik Yapı

Savaşa girmemesine rağmen Türkiye savaşın getirdiği yükleri taşımak zorunda kaldı. Silah altındaki asker sayısının artması tarımsal üretimi olumsuz etkiledi. Üretim ve ithalatın azalması beraberinde darlıkları ve enflasyonist baskıları getirdi. Ocak 1940'ta çıkarılan Milli Korunma Kanunu'yla ücretli iş yükümlülüğü, çalışma süresinin uzatılması, ücretlerin sınırlanması, özel işletmelere geçici olarak el konması, ithalatta ve iç ticarete en yüksek ve ihracatta en düşük fiyat belirleme, temel malların vesikayla dağıtımını gibi uygulamalar getirildi. Ama bütün bu önlemler karaborsanın, rüşvet ve nüfuz ticaretinin önüne geçemedi. Daha sonra piyasa üzerindeki sıkı denetimin kaldırılması ya da gevşetilmesi 1942-43'te yüksek enflasyona yol açtı.

1942-44 arasında uygulanan ve temelde ticaret burjuvazisini vergilendirmeyi amaçlayan Varlık Vergisi, genellikle azınlıklara uygulanan bir vergiye dönüştü. 1944-46 arasında uygulanan Toprak Mahsulleri Vergisi ise pazar için üretim yapmayan küçük çiftçiler üzerinde ağır bir yük oluşturdu. Buna karşın, ticaret burjuvazisi ile pazar için üretimde bulunan büyük toprak sahipleri bu dönemde aşırı güçlendiler, önemli bir birikim sağladılar.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye, 1930'dan beri uygulanmakta olan dışa kapalı, korumacı, sanayileşmeye yönelik gelişme stratejisini terk etti. İthalat serbestleştirildi, dış yardım ve kredilerle yabancı sermaye yatırımları önem kazandı. 1946'da yapılan bir devalüasyonla Türk Lirası'nın değeri büyük ölçüde düşürüldü. İthalattaki miktar kontrolleri büyük ölçüde sınırlandı, yerli sanayinin korunması azaltıldı. Ülkeye Truman Doktrini ve Marshall Planı çerçevesinde Amerikan ve Uluslararası Para Fonu (IMF) yardımı geldi.

III.1.3) Toplumsal Yapı

Bu döneme damgasını vuran en önemli olay İkinci Dünya Savaşı ve onun getirdiği ekonomik sıkıntılardı. Türkiye savaşa girmediği halde Türk halkı bu sıkıntıları en ağır şekilde yaşadı. İstanbul'da uygulanan karartmalar sosyal hayatı etkilerken, ekmek bile –başta Ankara ve İstanbul olmak üzere- bir çok ilde vesikaya bağlandı. Sıkıntı o kadar üst düzeydeydi ki önce bunu halka ekmeklik hububat dağıtılması sonra da yoksullara daha ucuz ekmek verilmeye başlanması izledi. Bu tutumluluk yılları mevcut iktidara karşı bir hoşnutsuzluğun da temellerinin atıldığı yıllardı. Savaş koşulları ve sonrası yapılan devalüasyon yeni bir zengin sınıfı da yaratmıştı. Bu sınıf şüphesiz varlığını Amerikanlaşma sürecine borçluordu.

1945 yılına dek Türkiye'de kadın nüfus çoğunluğu oluştururken sonraki yıllarda erkek nüfus çoğunluğu oluşturdu.³⁴ 1950 yılında erkek nüfus yüzdesi 50,3'e yükseldi. Türkiye nüfusunun çoğunluğunu da gençler oluşturmaktaydı. 1955 yılında nüfusun % 39,4'ü 0-14 yaş grubunda idi.³⁵

Cumhuriyet'in idealleri toplumun her kesiminde yaşatılmaya devam ediliyordu. Çağdaş Cumhuriyet ailesi de bu ideallerin en somut nesnesi olmuştu. Kadın özgürleştikçe çağdaş toplumda daha fazla yer ediniyordu.

Cumhuriyet'in kırsal alanda sağladığı makinalaşma kullanılabilir tarım alanlarını artırırken, iş gücüne olan gereksinimi de azaltmıştı. Buna ekilebilir arazilerin aile fertleri arasında miras yoluyla bölünmesi de eklenince çiftçilikle

³⁴ Osmanlı'nın son döneminde arka arkaya yaşanan savaşlar erkek nüfusu azalttığı için Cumhuriyet'in ilk yıllarında böyle bir nüfus dağılımı meydana gelmişti.

³⁵ (D.P.T. ve D.İ.E kaynaklarından) Emre KONGAR, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı – 2*, 380-381.

geçinebilenlerin sayısı giderek azaldı. Cumhuriyet'in kentlerde yarattığı sanayileşme süreci kırsal kesimde kıt kanaat geçinebilen kitlelerin gözünde kentleri cazip yaşam alanları haline getirdi. 30'lu yıllarda büyük bir atılım içinde olan Türkiye 40'lı yılların ortalarında büyük kentlere göç gerçeğiyle tanışmaya başladı.

Bu dönem plansız kentleşme, plansız sanayileşme gibi merkezi ve yerel yanlış politikaların yayıldığı yıllardı. Esas olarak 1950'den sonra bu sorun içinden çıkılmaz bir hale gelecekti.

III.1.4) Kültürel Yapı

Tek parti dönemini kültür uygulamalarına yaklaşım bakımından ikiye ayırmak, Atatürk'ün ölümünü bir kırılma noktası olarak görmekte yarar vardır. 1923-38 arasında çağdaşlaşma anlamındaki Batılılaşma süreci uluslaşma ilkesi paralelinde yürütülmekteydi. 1938'den sonra ise salt Batılılaşma öne çıkmaya başlamıştı ve teslimiyetçi, Batı özentisi Tanzimat uygulamalarını hatırlatan uygulamalar görülmüştü. 1946'da çok partili hayata geçilmesinden sonra Batılılaşma kisvesi altında bir teslimiyetçilik alenen neredeyse tek ilke haline gelmişti. Bu aleniyetin simgesi haline gelen olay Türkiye'nin Washington Büyükelçisi Münir Erteğün'ün cenazesini ülkeye Missouri zırhlısının getirmesiydi. DP iktidara gelene kadar Batı'ya dahil olma yolunda birçok adım atıldı. Amerikan kaynaklı tüketim anlayışı bu dört yıllık CHP iktidarı döneminde de teşvik edilmeye başlanmıştı. Bu anlayışın daha 1948 yılında ne boyutta olduğunu Ahmet Oktay şöyle örneklemektedir:

*“Toplumsal ve kültürel değişmeyi (1948'de) yayınlanan ve oynanan Paydos adlı oyununda Cevat Fehmi Başkut da vurguluyordu: İdealist öğretmenin karısıyla konuşurken Türkiye'ye egemen olacak anlayışı açık göz vurguncunun karısı şöyle dile getiriyordu: 'Sizin evde kaç frigidaire var? Bizde ikiii'. İlk Frigidaire marka Amerikan buzdolaplarının Türkiye'ye girmesiyle tüketim ideolojisi böyle içselleşmekteydi.”*³⁶

³⁶ Ahmet OKTAY, *Türkiye'de Popüler Kültür*, 87.

Hikaye alanında Sait Faik Abasıyanık eserlerinden çoğunu (Medarı Maişet Motoru-1944, Mahalle Kahvesi-1950, Havada Bulut-1950) bu dönemde verdi. Abasıyanık toplumsal kaygılar taşıyan hikayeciliğimizde bireyi ve bireyin kaygılarını ön plana taşıyarak önemli bir değişimin öncüsü oldu. Romanda Sabahattin Âli ise köy, kasaba ve kent gerçeklerini gözlemci ve toplumsal gerçekçi bir anlayışla yansıttı. Üç romanının çıkış tarihleri de (Kuyucaklı Yusuf-1937, İçimizdeki Şeytan-1940, Kürk Mantolu Madonna-1943) bu döneme rastlamaktadır. Bu dönemde köy enstitülerinden yetişen birçok edebiyatçı sonraki yıllarda ‘köy’ temalı önemli eserler verdi.

İlk örneklerine 30’lu yıllarda rastladığımız Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Berkant, Cahit Uçuk gibi yazarların özellikle kadın okuyucuya yönelik popüler romanları önemli satış rakamlarına ulaştı. Bu romanlarda henüz Cumhuriyet’in hedeflediği uygarlığın kadın kimliği görünmez, kadının toplumsal bir kimliği yoktur. Yine de Cumhuriyet’in cinsiyetler arasındaki eşitlik ideali bakımından bu tür romanların sürekli acı çeken örnek kadın kahramanları (fedakar, dürüst, cefakar, koruyucu, eğitilmiş) belleklerde önemli izler bırakmıştır.

III.2) 1938 – 1950 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri

İnönü’nün Milli Şef olarak devletin başına geçmesinin ardından Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontroluna Dair Nizamname yayınlanarak Türk sinemasına sansür getirildi. 1939’da ise sinemadaki tekel kırıldı, Ha-Ka Film adına Faruk Kenç tarafından Taş Parçası filmi çekildi. İkinci Dünya Savaşı yıllarında gösterilen Mısır filmlerinin sayısında artış gözlemlendi. Bu filmlerin öncülerinden Aşkın Gözyaşları (1938) uzun süre gösterimde kaldı. 1939-1950 arasında bir yılda çekilen ortalama film sayısı arttı, yeni yönetmenler sinemaya girdi. Faruk Kenç (Yılmaz Ali, Kıvırcık Paşa), Baha Gelenbevi (Deniz Kızı), Şadan Kamil (On Üç Kahraman), Talat Artemel (Hürriyet Apartmanı) bu dönemde sinemaya atılan yönetmenler oldu. Bu dönemde film çekme koşulları İpek Film egemenliği nedeniyle kolay olmadığından Faruk Kenç Dertli Pınar filmi (1943) sessiz çekerek sonradan seslendirme (dublaj) yöntemini tercih edince, hem çekilen film sayısı hem yapımcı sayısında artış oldu. Çünkü bu yöntem filmlerin daha kısa sürede bitmesi ve daha ucuza mal olması gibi avantajlar sağladı.³⁷ Konusu ve sinema dili açısından Kenç’in Yılmaz Ali filmi bir uyanışın habercisi oldu.

1946 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti kuruldu. Türk sinemasına öncülük edecek olan firmalardan Halk Film, Atlas Film ve And Film 1945’te, Duru Film ve Erman Film de 1946’da kuruldu; yeni kurulan film şirketi sayısında artış oldu. 1948 yılında Türk filmlerinden alınan belediye vergisi oranı %25’e düşürüldü. Böylece Türk sineması ilk kez, gayri safi hasılat açısından korunmaya alınıyordu. Aynı yıl Türk sinemasının ilk resmi yarışması Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlendi.

Mısır sinemasının kuruluşuna katkıları olan Vedat Örfi Bengü 1947’de ilk filmi (Bağda Gül) çekti. Muhsin Ertuğrul’un yanında yetişen oyuncuların yönetmenliğe atılmasıyla Türk sineması üzerindeki tiyatro etkisi devam etti. Tiyatro kökenli olmayan sinemacılardan biri olan Turgut Demirağ’ın Bir Dağ Masalı (1947) o koşullara göre büyük bir prodüksiyon olarak dikkat çekti. Bu dönemin sonlarında

³⁷ Böylece Türk sineması 80’lerin sonuna kadar ‘sesli’ film çekimini unutacaktır.

Erman Film yapımı Vurun Kahpeye filmiyle (1949) Lütfi Ö. Akad yönetmenliğe başladı.

Sinema Salonları ve Seyirci:

Bu dönemde sinema salonlarını, ardından da film üretimini etkileyen iki temel gelişmeye rastlıyoruz. Birincisi Amerikan filmleriyle birlikte dağıtılan Mısır filmlerinin salonlarda gösterilmesi, ikincisi yerli filmlerden alınan verginin düşürülmesidir.

Mısır Filmleri Salgını

1939 yılında II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Sovyet ve Alman sinemaları propaganda filmlerine ağırlık vermiş, Fransa'da ise film üretimi neredeyse durmuştu. Avrupa sinemasındaki bu durgunluk ve savaş nedeniyle Avrupa üzerinden yapılan film ithalatı aksadı. İthalatçılar Amerikan filmlerine ağırlık verdi ancak Avrupa yolu kapandığından filmler Mısır üzerinden Türkiye'ye ulaştırılmaktaydı. Bu yolla gelen paketlere Mısır filmleri de dahil edilmekteydi. Böylece pek çok Mısır filmi de Türkiye'ye girmeye başladı. Türkiye'de gösterilen çoğu şarkılı melodram olan bu filmler arasında özellikle Türkçe müzikli ve dublajlı gösterilenler halktan büyük ilgi gördü.

Bu filmlerin Türk sinemasının oluşumunda büyük bir rolü oldu. Türk insanı Arap radyoları aracılığıyla aşına hale geldiği Arap müziklerini sevmiş, daha filmlerini görmeden pek çok şarkıcıyı tanımıştı. Şarkıcıların oynadığı bu filmlerin gelişyle halkın sevdiği sanatçıları perdede görme olanağı doğdu.

Mısır filmlerinin halk üzerinde bu denli büyük etki yapması tepkileri de beraberinde getirdi. Hüsamettin Bozok Aşkın Gözyaşları filmini 'insana hayat sevgisi yerine ölüm aşkı aşılaman', 'bedbin edici' ve 'intihar arzularını kamçılaman' bir film olarak nitelendirmekteydi.

"Savaşın bütün hızıyla devam ettiği bir sırada, 10.2.1942'de C.H.P. Genel Sekreterliği İçişleri Bakanlığı'na müracaat ederek 'Arap diliyle çevrilmiş filmlerin Adana ve Mersin'de fazla rağbet gördüğü ve bunun Türk diline duyulan sevgiyi baltaladığı gerekçesiyle' Mısır filmlerinin yasaklanmasını istedi İçişleri Bakanlığı'nın konuyu intikal ettirdiği Kontrol Komisyonu da bu isteği gerçekleştirdi. 1957'ye

kadar devam eden bu 'fili sansür' olayı ortaya bir sorun çıkarmıştı. 'Mısır Filmleri'nin Türkiye'de bir pazarı vardı ve o Pazar bu yasaklamayla filmsiz kalıyordu. Yani o filmlerin çizgisinde film yapılırsa, yapan bundan çok kârlı çıkardı. Bu yüzden birçok yapımçı hemen o tür filmler yaptırmaya başladılar. Sonuç olumsuzdu: 'Mısır filmlerinin gösteriminin durdurulması... Amerikan filmlerinden hoşlanmayan geniş seyirci yığınlarını sayıları birdenbire artan Türk filmlerine bağladı. ”³⁸

Filmlerdeki şarkılar Türkçeleştirildi ve yerli ses sanatçıları tarafından seslendirildi. Bu yöntem sonucunda Mısır filmlerinin Türkiye'de belli bir sinema seyircisi potansiyeli oluşmasında ve popüler bir yerli sinemanın doğmasında etkisi oldu. Bu ucuz ve küçük bütçeli filmlere halkın gösterdiği ilgi, film çekmenin ve bu yoldan para kazanmanın zor bir şey olmadığını girişimcilere göstermişti. Mutlaka bu tespitin Ertuğrul-İpek Film tekeline kırma yolunda cesaretlendirici bir etkisi olmuştu. Bunun sonucunda da 1939'dan sonra yeni yapımçı ve yönetmenler peşi sıra ortaya çıktı.

Mısır filmlerinin yarattığı etkiyi Hürrem Erman aktarırken, bu dönemde bile sinemanın halk arasında çok yaygınlaşmadığını da vurgulamaktadır:

“Savaş sırasında bu filmler ortaya çıkar çıkmaz, bizim piyasanın şekli tamamen değişti. Bunların gelmeye başlamasından sonra bazı kimseler 'Bu filmler memleketeye zararlıdır. Bunlar halkımızın zevkini bozuyor' dediler. Ben bu fikirde değilim. Arap filmlerinin Türk seyircisi üzerinde büyük etki yaparak onun sinemaya başlamasına başlıca amillerden biri olduğunu sanıyorum. Mesela, diyelim ki Aşkın Gözyaşları filmine kadar, Aksaray'lı Ayşe Hanım'la Nurhayat Hanım ham sofuluk içinde hiçbir esasa dayanmayan telkinlerin etkisi altında sinemaya gitmeyip evinde oturan hanımlardı. Abdülvahap ile Yusuf Vehbi Beyler onları evinden çıkarıp sinemaya getirdi. Bu, en iptidai şekliyle bir sinemaya gitme zevkinin başlamasıydı. ”³⁹

Mısır filmlerinden daha fazla salonlara egemen olan Amerikan sineması ile diğer Avrupa sineması örnekleri de teknik ve estetik kaygılar da taşıyan yeni sinemacıların doğmasında etkili olmuştur. Bu sinemacılarından biri olan İlhan Arakon bu etkiyi şöyle ifade ediyor:

“Muhsin beyin sineması o devirde yani yapıldığı devirde de çağdıydı. Çünkü biz bir taraftan Muhsin beyin filmini seyrederken,

³⁸ Erman ŞENER, *Yeşilçam ve Türk Sineması*, 28-29.

³⁹ Bkz. (33), YEDİNCİ SANAT, 26.

*yandaki sinemada dünya şaheserlerini görüyorduk. John Fordları görüyorduk, Frank Capraları görüyorduk, Lubitschleri, Pabstları, Rene Clairleri görüyorduk. Bunların yaptıklarını görüyorduk.”*⁴⁰

Savaşın Etkileri

Savaşın şiddetini artırdığı 21 Kasım 1940 tarihinde sinema salonlarını da etkileyecek olan ‘ışıkları karartma uygulaması’ başladı. Karartma nedeniyle 25 Kasım’da matine ve suare saatleri değişti. Savaş endişesi bazı sinema işletmecilerinin film depolarını Konya’ya nakletmesine yol açtı. Bu yıllarda salonlar arasında ciddi bir rekabetin olduğu söylenebilir: örneğin Ferah ve Turan sinemalarında dörder film birden oynamaktadır.

5 Haziran 1942’de İstanbul’daki sinemalar üç sınıfa ayrıldı ve bu sınıflamaya göre fiyatları belirlendi. Böylece lüks mahallerde bulunan, daha kaliteli yabancı film getiren ve daha konforlu olan salonlarla aynı ekonomik güce sahip olmayan mahallelerdeki salonlar arasında farklı fiyat uygulaması başlamış oldu. Bu uygulamanın düşük fiyat uygulayan salonlarda seyirci sayısında artış sağladığını ve İstanbul çapında seyirci profilini çeşitlendirdiğini tahmin etmek yanlış olmayacaktır.

*“Elbette narh vardı. Sinemalar 1. sınıf, 2. sınıf sinemalar diye sınıflandırılmıştı. Koltuk, balkon vs. diye de ayrı ayrı sınıflandırılmıştı. Her sinema bir gün muhakkak halk günü yapmak zorundaydı fiyatları yarı yarıya uygulamak için. Her gün bir matinesini halk günü tarifesinden yapmak zorundaydı, 11.00 matinesini mesela. Şimdi çoğu kalktı ama yeni şeyler çıkarttılar. Emeklilere %50 tenzilat dediler. Tüm bunlar ticariydi, ekonominin kuralları içersinde oluşmuştu.”*⁴¹

25 Mart 1943 tarihinde sinema salonları, üniversite öğrencilerine hafta içi günlerde 15 kuruş indirim yaptı. Şüphesiz bu uygulamayla, sinemaya büyük ilgi gösteren ‘okuyan gençliği’ salonlara çekmek hedeflenmekteydi. Aynı yıl 22 Kasım’da salonlara fazla müşteri alınmasını önlemek için koltukların numaralandırılmasına karar verildi. 12 Eylül 1947’de Vedat Örfi Bengü’nün “Kılıbıklar” adlı filmi gösterime girdi. Sinemalarda seyircilere kılıbıklık diploması dağıtılması bir tanıtım kampanyası örneği olarak kayıtlara geçti.

⁴⁰ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 4. Bölüm.

⁴¹ Erman Film’den yapımcı Şeref Gür’le 19 Kasım 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Dönemin sinema salonu açısından yaşadığı hareketliliği sayısal veriler yardımıyla da görebilmek olanaklıdır. Nezih Coş 1969 yılında yayınlanan araştırmasında savaştan sonra İstanbul ili dahilindeki salonların çoğaldığından bahsetmektedir. 1939 yılında 40'ı aşkın kapalı sinemada toplam 6.899.455 seyirciye ulaşıldığını, 1941 yılında bu sayının 8 milyonun üstüne çıktığını yazar. 1950 yılına gelindiğinde açık ve kapalı toplam sinema sayısı 92'ye ulaşırken seyirci sayısı 12 milyona yaklaşmıştır. Dönemin başından sonuna kadar sinemaların sayısındaki artış yaklaşık %100'dür. Bu veriler sinemacılıkta değişen koşulların salon ve seyirci bakımından da yavaş yavaş karşılığını bulduğunu göstermektedir.⁴²

Üretim ve Ekonomik Yapı:

Meclis “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname”yi çıkardı (19 Temmuz 1939). Böylece Türk sinemasında üretim daha sıkı bir denetim altına girdi. Bu tarih daha sonraki yıllarda ağırlığını her geçen gün artıracak olan “sansür” sorununun doğuşu anlamına gelmekteydi. Çıkarılan tüzüğe göre, Ankara ve İstanbul'da kurulacak İl Denetleme Komisyonları yabancı filmleri kontrol edecekti. Bu komisyonların aldığı kararların temyiz edilebildiği Merkez Kontrol Komisyonu da Türk filmlerini ve senaryolarını denetleme yetkisine sahipti.

Faruk Kenç'in “Taş Parçası” filmi Ertuğrul tekeline vurulmuş bir darbe olarak yorumlandı. Film 28 Aralık 1939'da Taksim Sineması'nda özel bir gösteriyle tanıtıldı. Film için yapılan yorumları Faruk Kenç şöyle nakletmiştir: *“Taş Parçası gösterildikten sonra eleştirmenler tarafından beğenildi. Hatta bir eleştirmenin bir başlığı vardı, o çok hoşuma gitmişti. Hala aklımdadır. ‘Ertuğrul Muhsin’in başına düşen taş!’ diye bir başlık atmıştı.”*⁴³

⁴² Nezih COŞ, *İstanbul'un Sinemaları*, 12.

⁴³ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 6. Bölüm.

Savaş yıllarında çıkarılan Varlık Vergisi mükelleflerinin bir kısmı 23 Aralık 1942'de ilan edildiğinde, mükellefler arasında 490.000 lira verecek olan İpekçi Kardeşler de bulunuyordu. İpek Film'in bir yıl sonra film çevirme işine ikinci kez ara vermesini, son filmlerinin ticari başarısızlığına bağlayan yorumları, ödemek zorunda kaldıkları bu verginin olumsuz etkilerini de hesaba katarak yeniden yapmak gerekmektedir. Hiç şüphesiz Varlık Vergisi uygulaması ülkenin en büyük yapımcı firmasının film üretiminden 3 yıllığına çekilmesine yol açmıştı. Varlık Vergisi'nin sinemacıları olumsuz etkilediğini Cemil Filmer de doğrulamaktadır: *"Üçüncü büyük darbe de varlık vergisidir. Bana sırf Abdullah Efendi'den yemek yediğim için 125.000 lira vergi yazdılar. Ne yaptım mani olamadım, çaresiz sineye çekip ödedik."*⁴⁴

Üretimde Dublaj Yöntemine Geçiş

Aynı dönemde Faruk Kenç bir ilke daha imza attı. İpek Film stüdyosu ve sesli kameraları dışında hiçbir kurumda sinema alt yapısı yoktu. Üstelik sesli oynayan tüm oyuncular da Şehir Tiyatroları oyuncularından, Ertuğrul ve İpek Film'in emrindeydi. Taş Parçası ve Yılmaz Ali'yi sesli çeken Kenç, her iki filmin de başarılı olmasından sonra üçüncü filmi için İpek Film'den destek bulamadı. Başvurusu 'düşmanların eline silah vermek' olarak değerlendirildi ve geri çevrildi. Kenç bu olayı şu cümlelerle nakletmiştir:

*"Halil Kamil paramı vermeyince stüdyodan (Ha-Ka Film) ayrıldım ve dava ettim. Davam devam ediyor, ben de film yapmak istiyorum. Fakat stüdyo yok. İpekçilere gittim. Stüdyonuzu kiralar mısınız dedim. Hiç unutmam şu cevabı verdiler. Biz düşmanımıza silahımızı vermeyiz. Yani beni düşman olarak görüyorlardı."*⁴⁵

Bunun üzerine Kenç film çekiminde dublaj yöntemini (film sessiz çekildikten sonra seslendirme) uygulamak zorunda kaldı. Böylece filmin yapım süresi kısalmış ve yapım giderleri azalmıştı.

⁴⁴ Cemil FİLMER, *Hatıralar – Türk Sinemasında 65 Yıl*, 169.

⁴⁵ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 7. Bölüm.

Kenç gibi sinema yapmak isteyen pek çok yeni yönetmen de bu yolu tercih etti. Dertli Pınar filminin sessiz olarak çekildiği yıl (1943) tam da İpek Film'in film yapımına ara verdiği döneme rastlamış, bu da İpek Film tekrar sinemaya dönünceye kadar piyasayı 'dublaj' filmlerinin kaplamasına olanak tanıyacak bir süre sağlamıştı. Üretim sayısının artmasına neden olan bu yeni üretim yöntemi uzun yıllar Türk sinemasına hakim oldu. Yöntem bir süre sonra beraberinde zararlar da getirdi. Şehir Tiyatroları kökenli oyuncuların sinemadan uzaklaşmaları ve 'profesyonel seslendirme sanatçılığı'na yönelmeleriyle birlikte kendini konuşmayan bir oyuncu kuşağı ortaya çıktı. Piyasaya giren yeni ve yetenekli seslendirme sanatçıları ise tiyatrocuların ağızlarına yabancı kalan Türk seyircisine daha cazip gelmişti. Yapımcı Şeref Gür dublaj yöntemine geçtikten sonra seyircinin gösterdiği tepkiyi şöyle yorumlamaktadır:

“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.”⁴⁶

Vergi İndirimi ve Etkileri

Bu dönemde film sayısının her yıl giderek artıp yeni yapımevlerinin devreye girmesinin başlıca nedenlerinden biri, yerli yapımlara Belediye Gelirleri Kanunu gereğince bir ayrıcalık tanınması oldu (1948). Çünkü yabancı filmlerden alınan rüsum oranı %70’te kalırken yerli yapımların rüsumu %25’e düşürüldü. Böylece Türk sineması ilk kez, gayri safi hasılat açısından korunmaya alındı. Özellikle Anadolu’daki sinemalar yerli film oynatmayı tercih etmeye başladı. Böylece kısa zamanda karşılanması zor bir talep açığı doğunca sinemacılık yeni bir iş kolu olarak yaygınlaşmaya, birçok yeni yapımevi de açılmaya başladı.

Faruk Kenç’in öncü olduğu yeni sinemacılarda egemen olan amatörlük ruhu, yerini sinemadan kâr etmeyi düşünen bir zihniyete yavaş yavaş bırakmaya başladı. Bu vergi indirimi devletin sinemayla ilgili olarak yaptığı ilk olumlu girişimdi.

⁴⁶ Erman Film’den yapımcı Şeref Gür’le 19 Kasım 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

“1948’de belediye rüsumlarında yapılan indirimden sonra sinema kâr getiren bir alan haline geldi. Kısa zamanda gerçekleştirilen, ucuza mal edilen filmler yapılmaya başlandı. 1930-40 yılları arasında 15 uzun metraj film yapılmışken bu 1940-50 yılları arasında 60’a kadar yükseldi. O yıllarda biri kolay ve ucuz işler yapan yönetmenler ve yapımcıları diğeri sinemayı gerek ticari gerek sanat yönünden ciddi bir iş olarak kabul eden sinemacılar olmak üzere iki grup gelişmeye başladı.”⁴⁷

1947 yılından itibaren film sayısında görülen bu artış birkaç yıldır süren ekonomik-toplumsal canlanmanın (1946 yılında bir devalüasyon yaşanmıştı) ve değişikliğin de bir sonucu olarak görülebilir. Prof. Sami Şekeroğlu da tüm bu etkenlerin film üretimindeki artışı desteklediğini belirtmektedir: *“1948’deki vergi indirimi devletin sinemamıza ilk yardımudur. Bir de tek partili dönemden çok partili döneme geçilmesi, serbest piyasa ekonomisinin gelişmiş biçimde uygulanması etkili olmuştur”.*⁴⁸ Üstelik devalüasyonun getirmesi beklenen olumsuz etkiler de savaş sonrası oluşan yapı ve vergi indirimi nedeniyle oluşmamış, yerli film yapımı artmıştır.

Özellikle savaştan sonra görülen hareketliliğin sinemacılar üzerindeki etkilerini dönemin yönetmenlerinden Şadan Kamil şöyle anlatmaktadır:

“Benim düşünceme göre Türkiye’de İkinci Dünya Harbi’nden sonra bir rahatlama oldu. Bütün bunlar bitince toplum psikolojik olarak rahatlamaya girdi. İkincisi iş hayatı açılmaya başladı. Dışardan mal filan gelmeye başladı. İmalathaneler artmaya başladı. Elektrik oraya buraya gitmeye başladı. Mesela jeneratör geldi. Portatif jeneratör. Jeneratörün gelmesi demek her yere bir sinema kurulması demekti o zaman için. Köy köy dolaşan filmciler vardı. Bir arabaya veyahut da bir eski kamyonete bir jeneratör koyuyorsun bir de projeksiyon makinesi, köylerde kahve kahve dolaşıyorsun. Sinema kendiliğinden kahve gösterileri ile halka ulaştı. Halkın da sanki böyle bir eğlenceye ihtiyacı vardı. Akşamları açık hava sinemaları hıncahınç dolardı. Çünkü insan evinden çıkamıyordu harp zamanı. Muayyen saatten sonra karartma yapılıyordu. Çıkmayacaksınız deniyordu. Bu rahatlama ile insanlar evlerinden çıkar oldular. Sinemalara akın etmeye başladılar. Zamanla film sayısı da artmaya başladı, çünkü ihtiyaç artmaya başlamıştı.”⁴⁹

⁴⁷ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 7. Bölüm.

⁴⁸ Prof. Sami Şekeroğlu’yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

⁴⁹ KLAKET, sayı: 14.

III.3) 1938 – 1950 Döneminden Seçilmiş Filmler

YILMAZ ALİ (1940)

Yönetmen: Faruk Kenç; **Senaryo:** Faruk Kenç; **Görüntü Yönetmeni:** Necati Tözüm;
Oyuncular: Suavi Tedü (Yılmaz Ali), Nevzat Okçugil (Hayriye), Refik Kemal Arduman, Celal Atik, Feride Canan (Eugenie); **Yapımcı:** Halil Kamil; **Yapım:** Ha-Ka Film

Uluslararası düzeyde başarılı bir polis olan Yılmaz Ali bir çetenin peşindedir. Onları yakalamak için kılıktan kılığa girer. Bu arada acemi heyecanı taşıyan gazeteci Hayriye işlerine burnunu sokunca beklenmedik olaylarla ve bir cinayetle karşı karşıya kalırlar. Aradıkları çete lideri aynı zamanda katildir.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Yılmaz Ali: Azimli, akıllı, yetenekli, yüksek öğrenim görmüş yakışıklı bir polis. Yılmaz Ali'nin ofisinde görülen dergiler ve kitaplar onun okuyan bir insan olduğunu düşündürmektedir. Ofisinin dekorasyonu da kültür düzeyi hakkında bir fikir vermektedir. Batı tarzı yaşama ayak uydurmuştur.

Hayriye: Çalışkan, akıllı, kuşkucu, korkusuz, içine kapanık. Bir gazetede muhabirlik yapıyor. Yüksek öğrenim görmüş, Batı tarzı giyim kuşam ve yaşantısı var.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Film İkinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında çekildi. Kentlerde Cumhuriyet'in getirmiş olduğu çağdaş yaşam standartlarının oldukça yerleşmiş olduğu söylenebilir. Batı tarzı giyinen erkek ve kadınlara özellikle Beyoğlu-İstiklal Caddesi gibi semtlerde sık sık rastlanmaktadır. Filmde gece çekilen İstiklal Caddesi görüntüleri savaş yıllarında bile caddenin tamamen aydınlatılmış olduğunu göstermektedir. Gece kulüplerinde Batı müzikleri çalmakta, Batı dansları yapılmaktadır.

Filmin Türkiye'nin o dönemdeki gerçeklerini yalnızca bir sınıf çerçevesinde yansıtmaktadır. Ancak baş karakterlerin daha çok Amerikalıya benzemesi, gerçekte bu tip gazeteci veya istihbaratçıların olabilirliği konusunda şüphe yaratmaktadır. Özellikle Amerikan filmlerinin sinema salonlarına egemen olması durumu, toplumun

yüksek eğitim almış bireylerinde böyle bir etki yaratmıştır. Esas etkinin filmin yaratıcısı üzerinde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Kaldı ki o dönemde entelektüel kesim üzerinde halen Fransız kültürünün etkilerinin de devam ettiği söylenebilir. Bu yaklaşıma rağmen film Türk polis teşkilatının ne denli başarılı olduğu ve uluslararası suçlarda diğer ülke teşkilatlarından ne derece üstün olduğunu da vurgulamaktan geri kalmaz. Bu da yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde ulus bilincini yaygınlaştırma siyasetinin filmlerdeki etkisini göstermektedir. Filmin toplumun bir kesimini anlatırken, kısmen gerçeklere bağlı kaldığını, bazı noktalarda da abartıya yöneldiğini söyleyebiliriz.

Filmdeki dış çekim görüntüler ise, o yılların İstanbul'una ait bugün için daha da değerli hale gelen belgeler niteliğini taşımaktadır.

ŞEHVET KURBANI (1940)

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul; **Senaryo:** Nazım Hikmet Ran; **Görüntü Yönetmeni:** Cezmi Ar; **Oyuncular:** Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul, Nevin Akkaya, Gülseren Sadak, Ferdi Tayfur, Sait Köknar; **Yapımcı:** İpek Film

Düzenli bir yaşamı ve mutlu bir ailesi olan veznedar Ahmet Bey bir görev nedeniyle Anadolu'ya gitmek zorundadır. Trende karşılaştığı bir kadının cazibesine kapılır ve indikleri kasabada eğlenceye dalar. Korumakla yükümlü olduğu paraları çaldırır. Kazayla bir başkasının ölümüne neden olur, herkes tarafından yaşamını yitiren bir hırsız olarak bilinir. Yıllarca gizlenerek yaşayan adam, utancından ailesine dönemez. Ancak yıllar sonra onlara görünür. Büyümüş olan çocukları onu tanımaz.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Veznedar Ahmet Bey: Dakik, düzenli, hesaplı, nazik, hoşgörülü, sağlığına ve yaşantısına özenli. Dönem itibariyle okumuş, iyi eğitim almış (liseyi bitirmiş) ve Cumhuriyet'in getirdiği modern yaşam tarzını benimsemiş bir kişidir. Bu kıyafetlerine, davranışlarına ve evdeki yaşantısına yansımaktadır. (*Yemek servisini yapan baba kahvaltıda çocukların ekmeklerine yağ sürmektedir.*) Kız ve erkek çocuğu arasında ayırım yapmayan, onların kendilerini geliştirmeleri için ne gerektiğini düşünüyorsa, onu vermeye çalışan bir babadır. Çocukları her Cumartesi

öğleden sonra sinemaya gitmektedir. Çocukların okuması için eve Cumhuriyet Çocuğu dergisi alınmaktadır.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Filmin merkezinde çağdaşlaşma ideallerinin vücut bulduğu bir Cumhuriyet ailesi bulunmaktadır. Dönemin özellikleri itibariyle kentlerde benzer ailelerin sayısında ciddi bir artış olduğunu, Cumhuriyet devrimlerinin ve ilkelerinin kent ve kasabalarda toplumsal ve kültürel yaşamı değiştirdiğini biliyoruz. Bu durumun yansımalarını da filmde görmek olanaklıdır. Devlet memurlarının o dönem için iyi yaşam koşullarına sahip olduğu gerçeği filmde de gösterilmiştir.

Adamın mezar taşındaki (1888 – 1927) ibaresinin üzerine ailesinden ayrı geçirdiği on üç yılı eklediğimizde filmin yapım tarihi olan 1940'a ulaşıyoruz. Bu durumda bankadaki dahili sahnelerde görünen afiş ve İnönü fotoğrafının 1927 yılına ait olması gerekir ki, İhap Hulusi imzalı afişlerin bu tarihte yapılmış olması mümkün değildir. İnönü resimleri ise 1938'den sonra devlet dairelerine asılmıştır. Filmdeki dış dünyada 1940 yılının gerçekleri 1927'ye aitmiş gibi görünmekte ve bu da bir hata olarak göze çarpmaktadır.

KAHVECİ GÜZELİ (1941)

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul; **Eser:** Nazım Hikmet Ran; **Senaryo:** M.İhsan; **Görüntü Yönetmeni:** Cezmi Ar; **Oyuncular:** Behzat Butak (Kahveci), Münir Nurettin Selçuk (Tekin), Hazım Körmükçü (Keloğlan), Talat Artemel (Çin veziri), Nezihe Becerikli (Çoban kızı Zeynep), Nevin Seval (Çin prensesi); **Yapım:** İpek Film.

Tekin ve Keloğlan müşterisi olmayan fakir bir kahveciye misafir olurlar. Gece yarısı kahveye gelen üç dervişe su ikram ederler. Olağanüstü kerametler gösteren Tekin sayesinde bir yıl içinde zengin olurlar, kahve müşteri ile dolup taşar. Hint, Çin ve Kaf Dağı'nın padişahları kızlarıyla evlenmesi için Tekin'e elçiler gönderir. Kadınlardan korkan Kahveci Güzeli Tekin Çin prensesinin rüyalarına girer. Tekin tüm teklifleri reddeder. Prensesler hayal kırıklığına uğrarlar. Prensesler kahveci güzelinin ayağına gitmeye karar verirler. Gece siyah derili adamlar toprağa bir tabut gömer. Toprağı kazan Tekin ve Keloğlan tabuttan Çin prensesinin çıktığını görür. Prenses planladığı oyunu belli etmemek için yalan söyler. Tekin kıza aşık olur ve

evlenirler. İnsanların dudaklarını konuşurma yeteneğine sahip olan Keloğlan kıza doğruyu söyletince Tekin prensesi kovar. Benzer bir numara sonunda Tekin’le evlenen Hint prensesi de Keloğlan’ın karşısına çıkar. Gerçeği öğrenen Tekin onu da gönderir. Kaf Dağı prensesinin foyası da hemen ortaya çıkar. Şarkı söyleyen Tekin’in sesini duyan çoban kızı ona aşık olur. Keloğlan kızın dudaklarını konuşdurur. Tekin kızın söylediklerini beğenir. Üç padişah kirletilen namuslarının hesabını sormak için bir plan yaparlar. Bu görevi üstlenen Çin veziri cam küresinden yeni evlenmiş olan Tekin ve Zeynep’i izler. Kızın odasında beliren vezir, onu uyutur. Önce balıkçıların ağına takılan Zeynep yollara düşer. Yaşlı bir kadın kılığındaki vezir onu evine götürür. Kız kendini vezirin mahzeninde bulur. Kıza göz koyan vezir onunla evlenmeyi düşünmektedir. Tekin büyücünün mahzeninde belirir. Çinli nedimeler kızı düğüne hazırlamaktadır. Zeynep’e görünen Tekin ona sabretmesini söyler. Zeynep düğün için salona getirildiğinde padişah ve prenseslerin ayaklarını öpmeyi reddeder. Keloğlan salona girer, herkesin ağzını sırayla kilitler. Padişahlara birbirleri hakkındaki düşüncelerini söyletir. Zeynep salonun ortasında beliren Tekin’le kaçar.

Karakterlerin hikaye yapısındaki yeri:

Filmde olaylar daima iyi, dürüst ve yardımsever insanların kazandığı bir hayal dünyasında geçer. Tekin ve Keloğlan küçük bir yardımın karşılığını fazlasıyla görürler. Prensesler Tekin’i çok büyük bir aşkla sevmelerine rağmen yalan söyledikleri için onun sevgisini kaybederler. Oysa Zeynep’in özü sözü bir yapısı, dürüstlüğü Tekin’in sevgisini kazanmasını sağlar. Kötü hükümdarlar da sonunda cezalarını bulurlar. İyiler birbirlerine kavuşur.

VURUN KAHPEYE (1949)

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad; **Eser:** Halide Edip Adıvar; **Senaryo:** Lütfi Ö. Akad, Selahattin Küçük; **Oyuncular:** Sezer Sezin (Aliye), Kemal Tanrıöver (Tosun), Settar H. Körmükçü (Hacı Fettah), Vedat Örfi Bengü (Uzun Hüseyin); **Yapımcı:** Hürrem Erman; **Yapım:** Erman Film

Anadolu’da işgalcilere karşı Kurtuluş Savaşı’nın başladığı dönemde bir kasabada öğretmenlik yapan Aliye kasabada düşmanla işbirliği yapmaya niyetli Hacı

Fettah ve Uzun Hüseyin'e direnmeye, halkı teslim olmamaya ikna etmeye çalışır. Kasabayı koruyan Kuvayi Milliyeci Tosun Paşa ile Aliye birbirlerine aşık olurlar. Bir süre sonra kasaba Yunan askerlerinin kontrolüne girer. Kasabayı bir katliamdan kurtarmak için Yunan komutanıyla çetin tartışmalar yapan Aliye, Yunanlılar kasabadan çekilince işbirlikçilerin kışkırtmalarıyla kasabalı tarafından taşlanarak öldürülür.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Aliye: İdealist, vatansever, gururlu, düzen intizam yanlısı, fedakar. Osmanlı'nın eğitim alarak öğretmen olmuş ilk kadınlarından biri. Ulusal hisleri ve görev aşkı her şeyi göze almasına yol açıyor. Misafir olduğu evde başı açık oturuyor. Dışarıda da saçlarının bir kısmını örten baş örtüsü kullanıyor. Meşrutiyet sonrası dönemde Batı tipi eğitim aldığından çağdaş fikirlerle donanmış. Bunların arasında tam bağımsızlık, özgürlük, eşitlik gibi fikirler başı çekiyor. Giyim kuşamı, konuşmaları ile eğitilmiş ve kültürlü bir kadın imajına sahip.

Hacı Fettah: Nifakçı, yalancı, fesat. En iyi ihtimalle medreseden yetişmiş bir imam. Cahilliğinin göstergesi kılık kıyafetinden çok özgürlük, ulusal onur gibi kavramlara yabancı olmasıdır. Karakter özellikleri ise zaten temsilcisi olduğu dinin gerektirdikleriyle de bağdaşmamaktadır. Hem dinsel hem de laik eğitim açısından cahildir. Ayrıca üstün bir hitabet yeteneğine sahiptir.

Tosun Paşa: Gözüpek, cesur, vatansever. II. Abdülhamit ve İttihat ve Terakki dönemlerinde yetişmiş tüm subaylar gibi Batı tipi eğitim almış bir asker. Ülkenin düşman işgaline uğramasından sonra safını Kuvayi Milliye yanında savaşmak olarak belirlemiştir.

Filmin tarihe bakışı:

Esasen bir roman kahramanı olan Aliye, bir kadın aydın tipi olarak yazarı Halide Edip'in kendisinden ve Kuvayi Milliye düşüncesinden oluşturulmuş bir karakter. Anadolu'nun işgaline karşı başlatılan Kuvayi Milliye direnişi ve bir Anadolu kasabasının bu mücadeleye karşı takındığı tavır konu edilir. Yobaz ve bir takım eşraf kesimin çıkarları uğruna düşmanla işbirliği yapmaları, saf kasaba halkını kandırarak düşmanı açıkça davet etmeleri Kurtuluş Savaşı'nda verilen mücadelenin

sadece düşmana karşı verilmediğini ortaya koyar. Anadolu'nun eğitimsiz kalmış insanlarına hizmet etmek aşkıyla yola koyulan Aliye öğretmen, II. Meşrutiyet sonrası yönetimin eğitime verdiği önemin somut bir göstergesidir. Ülke tarihine damgasını vuran ilerici – gerici karşıtlığının vurgulandığı film, romanın bulunduğu safta yerini almıştır. Düşman belli kişilerin (Hacı Fettah, Yunan komutan Damyanos vb.) kötülükleriyle tarif edilmiştir.



III.4) 1938 – 1950 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Geçiş Dönemi

Yeni, genç yönetmenlerin arka arkaya film yaptığı bu dönemde film sayısının artışıyla konular da çeşitlilik kazandı. Siyasal anlamda İsmet İnönü’nün Milli Şef olarak tek parti iktidarını sürdürdüğü bu dönem, Türk sinema kaynaklarının hemen hepsinde bir geçiş dönemi olarak kabul edilmektedir.

Her bakımdan içe kapalı ve durgun geçen bu dönem toplum için gündelik yaşam oldukça zordu. Özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında ekonomik olarak zorlanan yaşam da içine kapanmıştı. Bu dönemin sineması Türk toplumunu ülke ve dünya koşullarından uzak filmlerle buluşturdu. Bu buluşma bir önceki dönemden farklı olarak, seyirci tarafından benimsenen, onaylanan bir buluşma oldu.

1938’den itibaren Türkiye pazarında yaygın şekilde gösterime giren ve seyirci bulan Mısır filmlerinin özelliklerini taşıyan (müzikal, melodram gibi) filmlerin yapılmaya başlandı. Sürtük (Adolf Körner, 1942) ve Dertli Pınar (Faruk Kenç, 1943) gibi filmler bu anlamda Türk sinemasının ilk melodramları arasında yer aldılar.⁵⁰ Bu filmleri yenileri takip etti. Seyircinin melodramla kurduğu ilişki seyircinin hayatın gerçekleri dışında bir gerçek arayışında olduğunu göstermektedir.

Seyirciye güncel gerçeklerden bir başka kaçış olanağı veren Kurtuluş Savaşı eksenli tarihi filmlerdir. Bunlar da özellikle savaşın sona ermesinden sonra ortaya çıkmıştır. 1946-50 arasında yapılan filmlerin içinde Kurtuluş Savaşı filmleri (İstiklal Madalyası (1948), Vurun Kahpeye (1949), Ateşten Gömlek (1950)) önemli bir çoğunluğu oluşturmaktadır.⁵¹ Aynı zamanda Ertuğrul tekeli süresince yapılan filmlerin içerik, üslup ve türlerine (operet, vodvil vb.) karşı da kendiliğinden bir tepkinin ürünüdürler. Bu anlamdaki ilk tepkinin 1939’da Faruk Kenç’in çektiği Taş Parçası filmi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

“Muhsin Ertuğrul sinemasına asıl tepki, Beyoğlu’nda Yeşilçam Sokağı’nda yuvarlanmaya başlayan, ne tiyatro ile ne de batı sineması ile ilgilenen, sermayeleri ve teknik imkanları çok kıt bir takım film yapımcılarından geldi. (...) Yeşilçam sinemasını en iyi şekilde temsil

⁵⁰ Mısır filmleri yabancı film seyretmeyen bir kesimi salonlara çekmeyi başarmıştı. Bunlardan etkilenen Türk filmleri de bu genişlemiş seyirci kitlesine hitap etme şansını bulmuştu.

⁵¹ Bu dönem ulusal onurun uzun zaman sonra ilk defa zedelendiği Marshall yardımının alındığı, NATO ve Ortak Pazar gibi Batılı topluluklara kendimizi kabul ettirmeye çalıştığımız yıllardı.

edenler başta Fuat Rutkay'ın Halk Film'i olmak üzere bu sokakta toplanmış derme çatma film yazıhaneleri, Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri, Memduh Ün, Hüseyin Peyda, Şinasi Özönük, Nuri Akıncı gibi rejisörlerdi. Yeşilçam sinemasının en tipik örneklerini ise hiç şüphesiz Muharrem Gürses meydana getirmekteydi. Muharrem Gürses en kaba ve en ilkel biçimde de olsa Türk insanının duyusu ve davranışlarını, geleneksel Türk temaşa sanatlarına uygun bir biçimde ortaya koyan bir sinemacı, Türk sinema sanatının ilk primitiflerinden en dikkat çekeniydi.”⁵²

Bu dönemden incelenen örnek filmler içinde birebir dönemi yansıtmaya potansiyeli olan iki film Yılmaz Ali ve Şehvet Kurbanı idi. Yılmaz Ali ilk polisiye film denemesi olarak Amerikan etkisinde olmasına rağmen, içerik bakımından gerçek mekanlarda yapılan çekimlerin yansıttığı ‘dönem gerçekleri’ni taşımaktaydı.⁵³ Her iki filmde de Cumhuriyet’in getirdiği yeni kültürün yansımaları vardı. Yılmaz Ali’de Cumhuriyet’in emniyet teşkilatı ve Türklük yüceltilirken, Şehvet Kurbanı ideal aile ve ideal insan tasvirleri Cumhuriyet ailesinde somutlaşmaktaydı.

Siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel hiçbir bağa sahip olmayan filmler arasında gerçek bir masal filmi olan Kahveci Güzeli incelenmiştir. Doğu masallarına özgü motiflerin kullanıldığı bu masalda –tüm Türk masallarında olduğu gibi- iyilik ve dürüstlük yüceltilmiş, iyilerin daima kazanacağı mesajı verilmiştir.

Diğer örnek Vurun Kahpeye ise dönemin duyarlılıklarını taşıyan tarihi bir filmi. Doğal olarak içeriğinde söz konusu dönemden yansımalar aranmamış, onun yerine tarihi olaylara ve kişilere bakış açısı değerlendirilmiştir. Romanda egemen olan iyiler – kötüler, aydınlar – yobazlar karşıtlığı filmde de net bir biçimde varlığını sürdürmektedir. 1923 yılında Akşam Gazetesi’nde tefrika roman olarak yayınlanan eser şüphesiz Kurtuluş Savaşı’nın bizzat içinde yer alan Halide Edib tarafından çok taze duygularla yazılmıştı. Vurun Kahpeye Türk sinemasında sinema dilinde başlayan değişimin ilk örneği sayılmaktadır. Evrensel niteliklerinin yanı sıra ulusal kültür unsurlarını da bünyesinde barındırmaktaydı. Filmin bu özelliğinin -seyirci sayısı bakımından- ulaştığı büyük başarıdaki payı yapımcısı Hürrem Erman da bir anısından yola çıkarak şöyle özetlemektedir:

⁵² Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, 89-90.

⁵³ Türk sinemasında gerçek mekanların kullanılması gerçeği, hemen her filmin dış çekimlerinde dönemden ipuçları veren belge niteliğindeki görüntüleri bulmamızı sağlamıştır

“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 Harbi’ni yaşadım. Bu filmi Amerikalılar çevirseydi muhakkak ki teknik bakımdan, imkan bakımından 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.”⁵⁴



⁵⁴ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 12. Bölüm.

IV.) 1950 - 1960 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

Çok partili demokratik sisteme geçişten dört yıl sonra yönetime Demokrat Parti geldi. Aşağıda bu dönem içinde sırayla Türkiye'nin genel durumu, ardından Türkiye'de sinemanın genel durumu incelenecek, döneme ait filmlerin değerlendirilmesinin ardından bu sürecin sinemaya yansıyan etkileri incelenecektir.

IV.1) 1950 - 1960 Döneminde Türkiye'de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış

Demokrat Parti (DP) iktidarının bazı siyasal uygulamaları Cumhuriyet siyaseti ile çeliştiği için siyasal düzlemde gerilim doğdu. Partinin esas olarak ekonomi uygulamaları ve popülist siyaset tarzı bu on yıla ve sonraki dönemlere biçim veren temel etkenler oldu.

IV.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar

14 Mayıs 1950 seçimlerini DP kazandı. Celal Bayar Türkiye'nin üçüncü cumhurbaşkanı seçildi, Adnan Menderes başkanlığındaki ilk DP hükümeti kuruldu.⁵⁵ Yeni hükümetin programında özel girişimciliğe ağırlık verileceği, yabancı sermaye yatırımlarının özendirileceği belirtiliyordu. Dış yardım ve kredilerin desteğinde yatırımlar hızlandı. Tarımın makineleşmesi, tarım kredilerinin yaygınlaştırılması ve uygun hava koşulları birkaç yıl tarımsal üretimde büyük artış sağladı. Öte yandan laiklik ilkesinden ödün verildi; okullara din dersi kondu ve radyoda din programları başlatıldı. Köy Enstitüleri öğretmen okullarına dönüştürüldü.

Türkiye Kore Türk Tugayı'nı Kore'ye göndererek savaşa katıldı. ABD'nin önerisi sonucu Türkiye 1952'de NATO'ya üye oldu. Kıbrıs'ın statüsünün değiştirilmesini isteyen Yunanistan İngiltere ile ihtilafa düştü. Sorunun çözülmesi için Yunanistan, Türkiye ve İngiltere Birinci Londra Konferansı'nda konuyu ele aldı. Konferanstan bir sonuç çıkmaması statünün korunmasından yana olan Türkiye'yi memnun etti. Ancak Türkiye ve Yunanistan ilişkilerinde de bir gerilime yol açtı. Bu sırada Atatürk'ün evine bomba atıldığı haberlerinin gelmesi üzerine İstanbul, Ankara

⁵⁵ DP bundan sonraki iki seçimi de kazanarak 1960'a kadar hükümette kalacaktı.

ve İzmir'de geniş kitle gösterileri oldu. Bu gösteriler sırasında İstanbul'da Rumlara ait ev ve mağazalar yağmalandı (6-7 Eylül 1955).

Türkiye'de dış yardıma dayalı bir büyüme politikasına ağırlık veren, askeri ve sivil bürokrasinin etkisini azaltan DP⁵⁶, geleneksel gelişmelere aykırı politikalarıyla büyük tepki topladı. Bu tepkileri her türlü muhalefeti baskı altına alarak karşılamayı deneyen DP yoğun protesto eylemleriyle karşı karşıya kaldı. Türk Silahlı Kuvvetleri 27 Mayıs 1960'ta DP iktidarını devirerek yönetime el koydu. Milli Birlik Komitesi başta Cumhurbaşkanı Celal Bayar, Başbakan Adnan Menderes ve TBMM Başkanı Refik Koraltan olmak üzere DP ileri gelenlerini ve milletvekillerini tutukladı.

IV.1.2) Ekonomik Yapı

Ardı ardına çıkarılan yasalarla yabancı sermayenin özendirilmesi yoluna gidildi. Bu dönemde tarıma dayalı, oldukça hızlı bir gelişme gerçekleşti. Kore Savaşı'nın (1950-53) etkisiyle dünya pazarlarında tarımsal ürün fiyatlarının yükselmesi bu gelişme üzerinde etkili oldu. Ama ithalattaki serbestliğin de etkisiyle dış ticaret açığı süreklilik kazandı. 1954-61 arasında ihraç mallarına talebin düşmesi, savaş sonrasında izlenen tarıma dayalı, dışa açık gelişme modelinin bunalıma girmesine yol açtı. Ortaya çıkan ekonomik durgunluğa tepki olarak kontrollü bir dış ticaret rejimi uygulamaya kondu. Ekonomi görece olarak dışa kapandı ve temelde devlet yatırımlarına dayanan bir ithal ikamesi politikası izlenmeye başladı. Milli Korunma Kanunu yeniden yürürlüğe kondu.

Bunalımın aşılammaması ve dış ticaret açığının sürmesi üzerine, alacaklı ülkelerin de dayatması sonucu, 4 Ağustos 1958'de fiili devalüasyon yapıldı. Milli Korunma Kanunu uygulamaları durduruldu. Alınan önlemler sonucunda da dış ticaret açığı daraldı. Günümüzde de varlığını sürdüren pek çok kamu iktisadi teşebbüsünün (KİT) kuruluşu bu dönemde gerçekleşti. Türkiye'den yurt dışına işçi göçü de 1950'lerin ortasında başladı.⁵⁷

⁵⁶ Demokrat Parti yönetiminin ilk niteliği, sivil ve asker bürokrasi ile aydınlara karşı olumsuz bir tutum sahibi olmasıydı (Emre KONGAR, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı - 1*, 163).

⁵⁷ Göçün kitlesel bir harekete dönüşmesi Ekim 1961'de imzalanan Türk-Alman İşçi Mübadele Anlaşması'na dayanır. Bu durum 1973'teki petrol krizine kadar sürecektir.

IV.1.3) Toplumsal Yapı

1950 seçimlerinden sonra kültürel ikiliğin taraflarının siyasi temsilcileri (CHP, DP) arasındaki gerilim toplumda politizasyon etkisi yarattı. Partili kimliği halkın kendini tanımlarken kullandığı kimliklerin arasına dahil oldu. DP hükümetlerinin siyasal anlamda tek parti dönemine ters düşen uygulamaları kültürel taraflardan birinin desteğini alırken, diğerinin tepkisini çekti. Bu ikilik siyasal olarak da partiler tarafından ‘çatışma’nın yolu halinde getirildi ve 70’li yıllardaki ‘sağ’ – ‘sol’ çatışmasının tohumları bu dönemde atılmış oldu.

Kent merkezlerindeki çekirdek aileler yayılırken, kadının da toplum içindeki konumu güçlenmeye başladı. Bu dönem kent ve köylerdeki nüfus yapısının belirgin düzeylerde değiştiği bir dönem oldu. Tarımda makineleşmenin sonuçlarından biri kırsal alanda işsizliğin artması idi. Bunun sonucunda da 40’lı yıllarda başlayan kente göç olgusu daha da güçlendi. Kente yerleşen çoğu vasıfsız taşralı aileler burada yeni bir sınıf oluşturdular ve ileride güçlenecek olan gecekondu kültürünün doğmasına yol açtılar. Tarım sektöründe çalışan işçi sayısında ilk belirgin düşüş bu dönem görüldü.

Kentler hızla artan nüfus karşısında yeterli alt yapıya sahip olmadığından göçmenler için yaşam koşulları gene kötüydü. Buna rağmen çoğu köylerine dönmeyi düşünmüyordu. Kentlerin cazibesi her şeye karşın etkiliydi. *“Kentlerdeki iş olanakları, işgücü artış hızının çok altında gelişmekle birlikte, yine de sanayideki yüksek ücretler, çekicilik konusunda önemli bir yere sahiptir.”*⁵⁸

IV.1.4) Kültürel Yapı

1946’da başlayan çok partili siyasal süreç geniş halk kitlelerinin de siyasetle daha fazla ilgilenmesine neden oldu. DP’nin gelişiyi kapitalizm yolunda adımlar atıldıkça, Türkiye’nin siyasal ve ekonomik yapısındaki değişimlerin yanı sıra toplumsal ve kültürel yapısında da değişimler gözlenmeye başladı.

DP döneminde izlenen ulaşım politikası ekonomik anlamdaki dolaşımın yanı sıra kültürel dolaşımı da hızlandırmış oldu. Böylece köy ve kasabaların görece içine kapalı yapıları değişmeye başladı.

⁵⁸ Emre KONGAR, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı - 2*, 402.

Ekonomik politikalar özellikle kentlerde tüketim anlayışında değişmelere yol açtı. Temeli 1946'daki Marshall yardımına dayanan Amerikan yandaşlığı sonucu piyasa bir statü göstergesi olarak görülen Amerikan mallarıyla dolmuştu. Özünde olumsuz olan tüketime dönük bu toplumsal tavır yüzyıllardır hakim olan yaşam biçiminde ve beklentilerde farklılaşmaya, dar gelirli kitlelerin tüketimin kendileri için de olabileceğini düşünmelerine yol açtı.⁵⁹

Yeni zenginler türemeye başladı. Bunlara hitap eden eğlence yerleri açılmaya başladı. Böylece ileride 60 ve 70'li yıllara damgasını vuracak gazino kültürünün ilk örnekleri ortaya çıktı. Lüks tüketim ve gösteriş yaygınlaştı.

*"1950'den sonra ekonomik düzeyde Amerikan yardımları, dış borçlanma ve Kore Savaşı'nın yarattığı dünya konjonktürü çerçevesinde Türkiye'de sağlanan görece gelişme, özellikle İstanbul ve Ankara gibi iki büyük kentte monden (sosyetik) yaşamı hızlandırmış, magazinler (magazin dergileri) sinema ve sosyete haberlerine daha geniş yer vermeye başlamış, bu tür yaşamın törensel nitelik taşıyan güzellik yarışmaları, balolar, özel yaşamın izlenmesi gibi pratiklerine öncelik tanımışlardır."*⁶⁰

Bu dönemde klasik Türk müziğinin Türk Sanat Müziği'ne dönüşmesi geçmiş kültürün yaşatılamaması ya da ciddi biçim değişikliklerine uğramasına iyi bir örnek oldu. Benzer biçimde kültürel unsurlarımızın hepsinde ileriki yıllarda bir deformasyon sorunu ile karşılaşılacaktı.

İki kültür arasında kalan toplum siyasal dönemin etkisiyle kendisini özellikle Amerikan kökenli kitle kültürünün içinde buldu. İyice yaygınlaşan radyo köy evlerine kadar girdi ve en etkili iletişim aracı haline geldi. Genellikle devletle uyum içersinde olan aydınlar ve sanatçılar bu dönemde seslerini yükselterek muhalif bir tavrı benimsedi.

Bu dönem Türk romancılığına büyük izler bırakacak iki yazar ilk eserlerini verdi. İkinci Dünya Savaşı yıllarında tanınmaya başlayan Orhan Kemal eserlerinde küçük, sıradan insanların, işçinin, köylünün, hapisteki hükümlünün yaşamlarına toplumcu bir bakış açısıyla yaklaştı. 50'li yıllarda yayınlanan romanları arasında

⁵⁹ Ahmet OKTAY, *Türkiye'de Popüler Kültür*, 108.

⁶⁰ A.g.k., 108.

Murtaza-1952, Cemile-1952, Bereketli Topraklar Üzerinde-1954, Devlet Kuşu-1958, Vukuat Var-1958 ve El Kızı-1960 sayılabilir.

Dönemin diğer önemli ismi de Kemal Tahir'di. Tahir'in romandaki çıkış noktası Türk insanı ve toplumu ile Batı insanı ve toplumu arasındaki farklılığın Türk romanı için de geçerli olması gerektiğiydi. Olgunluk dönemi eserlerini 60'larda veren Tahir'in dikkat çeken romanları ilk arasında Sağırdere-1955, Esir Şehrin İnsanları-1956 sayılabilir.

Romanlarında sözlü ve yazılı gelenekle sıkı bağlar kuran Yaşar Kemal de ilk romanı İnce Memed'i 1955'te yayınladı.⁶¹

⁶¹ Bu üç yazarın da eserleri sonraki yıllarda Türk sinemasına kaynaklık edecekti. Kemal Tahir 'Ulusal Sinema' fikrinin esin kaynaklarından biri olacaktı.

IV.2) 1950 - 1960 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri

Film üretimindeki artış dikkat çekici bir hale gelmeye başladı. 1953’de ‘Halıcı Kız’la 6 yıllık aradan sonra sinemaya dönen Muhsin Ertuğrul büyük bir başarısızlığa uğradı. Filmin tek özelliği halka gösterilen ilk renkli film olmasıydı. Çekilmeye başlanan ilk renkli Türk filmi ise Ali İpar’ın yönettiği ‘Salgın’ filmi olmasına rağmen daha sonra gösterime girebilmişti. 1954 yılında Film Teknisyenleri Sendikası kuruldu. 1957 yılında yerli film metrajlarında bazı sınırlamalar yapıldı.

Kore Savaşı’nın etkisiyle Kurtuluş Savaşı ve Kore Savaşı filmleri 50’li yılların başına ağırlığını koydu. 1951 yılında çekilen 36 filmin 13’ünü bu tür filmler oluşturuyordu. Türkiye’nin ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film Osman Seden’in girişimleriyle yeniden yapımcılığa başladı. Lütfi Ö. Akad Kemal Film adına Osman Seden’in prodüktörlüğünde çektiği ‘Kanun Namına’ ile önemli bir çıkış yaparken Ayhan Işık da yıldız konumuna yükseldi. Türk sinemasına özgün filmler kazandıran Metin Erksan ilk filmi ‘Karanlık Dünya’yı yönetti. Köy melodramlarıyla isim yapan Muharrem Gürses de sinemada ilk eserlerini bu dönemde verdi ve 1956 yılında tam 7 filmin yönetmenliğini yaptı.

Türk Film Dostları Derneği’nin düzenlediği Birinci Türk Film Festivali yapıldı (1953). Bu dönemde Zeki Müren’in sinemaya başlamasıyla Münir Nurettin’den sonra yeni bir şarkılı filmler dönemi yaşandı. Fikret Hakan ‘Beyaz Mendil’deki gerçekçi oyunuyla dikkatleri üzerine çekti. Sinemaya yönetmen yardımcılığı ile başlayan Atıf Yılmaz da ilk filmi ‘Kanlı Feryat’ın ardından ‘Hıçkırık’ ve ‘Aşk İstiraptır’ gibi melodram eksenli popüler romanları sinemaya uyarladı. Yılmaz’ın 1953’te Hüseyin Peyda’nın yardımcılığını yaptığı ‘Mezarımı Taştan Oyun’ filmi Anadolu’da uzun süre gösterimde kalarak geniş bir seyirci kitlesine ulaştı.

1956’da Yerli Film İmalcileri Cemiyeti kuruldu. Bu yıllarda Yıldız dergisinin artist yarışmalarında birinci olanlar sinema filmlerinde görünmeye ve başarılı olmaya başladı. Ayhan Işık ve Belgin Doruk’u Ekrem Bora’nın çıkışı izledi.

Uluslararası Berlin Film Festivali’nde (1956) ‘Hitit Güneşi’ adlı belgesel film Gümüş Ayı ödülünü kazandı. Ertesi yıl aynı festivalde ‘Siyah Kalem’ adlı kısa film

de mansiyon kazandı. ⁶² 1958’de yabancı film ithali kotaya bağlandı ve yabancı film sayısı azaldı. Memduh Ün ‘Üç Arkadaş’ ile Metin Erksan ‘Dokuz Dağın Efesi’ ile başarı kazandı.

Bu dönemin sonlarında Fosforlu Cevriye ile başlayan erkek tipli kadın kahramanlar üzerine filmlerin sayısı arttı ve Feridun Karakaya’nın canlandığı Cilalı İbo tiplmesiyle Türk sinemasında bir seri güldürü dönemi açılmış oldu. ‘Samanyolu’ filminin başarısı ve Göksel Arsoy – Belgin Doruk ikilisinin olağanüstü uyumu ise benzeri ‘ikili’ler üzerine kurulu filmlere yatırım yapılmasına neden oldu Aynı ikiliyle yapılan ve yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı ‘Kızıl Vazo’ da en çok seyredilen filmlerden biri oldu.

1959’da kurulan Türk Sinema Sanatçıları derneği Gazeteciler Cemiyeti ile birlikte Türk Film Festivali’ni düzenledi. En başarılı filmi seçemediler. 28 Nisan 1960’ta filmlerin sansürü yetkisi sıkıyönetime devredildi.

Sinema Salonları ve Seyirci:

Ülkede sürdürülen elektrifikasyon ve yol çalışmaları, sinemaların da sayısında yükselmeye yol açtı. Diğer yandan çekilen yerli film sayısındaki artışla beraber toplam seyirci sayısında da önemli artışlar oldu. Dönem başından sonuna yerli film sayısında % 400’lük artış gözlenirken, yabancı film sayısı hemen hemen aynı kalmıştır. Buna karşın İstanbul’un toplam seyirci sayısında yaklaşık % 100’lük bir artış gözlenmiştir. ⁶³ İstanbul dışında kentler için sayısal veriler olanaklı değildir.

YIL	Yerli Film Sayısı	Yabancı Film Sayısı	Açık Sinema Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı (İstanbul)
1949-50	23	229	20	12 milyon
1955	57	324	-	21 milyon
1958-60	95	212	103-119	25 milyon

1949’da 20 olan açık sinema sayısı 1958’de 103’e, 1960’ta ise 119’a ulaşmıştır. On yıllık süre içinde artış yaklaşık %600’dür.

⁶² Her iki filmin de yönetmenleri Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu idi.

⁶³ (aktaran) Ali Sait LİMAN, *Televizyonlarda Yayınlanan Türk Filmlerinin Seyirci ile İlişkisi*, 35.

İstanbul'un merkez sınırları içindeki seyirci sayısı da savaş yıllarından bu yana hızla artmıştır. 1950'de 12 milyon olan toplam seyirci sayısı 1955'de 21 milyonu geçmiş, 1960'da ise 25.161.000 olmuştur. İstanbul'da toplam nüfus başına düşen bilet sayısı dönem başında 11,8 iken, dönem sonu 1960'ta 16,5'a yükselmiştir.

Artık 50'li yılların başına gelindiğinde Türk sineması seyircisini bulmuş, salonlar her yaştan, her cinsiyetten seyirciyi çeker hale gelmişti. Samsun ve Ankara'da sinema işletmeciliği yapmış olan Fazıl Altıok salonların geçirdiği bu değişimi şöyle aktarmaktadır:

*"1948-49 yılına döndüğümüz zaman sinemada kadın seyirci yoktu. Biz bu sinemayı haremlik selamlık yaptık, bir tarafı kadınlar bir tarafı erkekler. Unutamadığım bir şey vardır. Samsun'da sinema çalıştırdığım zaman doktor gibi, belediye başkanı gibi şahsiyetler bile hanımlarıyla ayrı ayrı film seyrederdiler. Ondan sonra yavaş yavaş haremlik selamlık derken, günün birinde bunlar birleşmeye başladı. Yer olmadı, sinema kalabalık oldu. Adam karısını aldı yanına oturttu, derken kadın erkek çoluk çocuk sinemaya alıştı."*⁶⁴

Bir anlamda 50'li yıllar kadın seyircinin sinema salonlarına çekilmeye başladığı yıllar oldu. Bu seyirci uzun bir süre Türk sinemasını taşıyan dinamik bir öge olarak kalacaktı.

Normal koşullarda salonlarda bir filmin 1-2 hafta oynadığı sırada Türk filmleri bu süreyi kullandıktan sonra bile tekrar tekrar gösterime girmektedir. Bu yıllarda filmler üretilen film sayısının bir yıl boyunca salonları kapatmaya yeterli olmaması nedeniyle yeniden salonlara dönebilmektedir.

*52-58'lerde bir film birinci vizyon yapıyor bir yerde, üç ay sonra da ikinci vizyon yapıyordu. Bir de bazı şehirlerde üçüncü vizyon yapıyordu filmin türüne göre, çift film oynuyorlar sinemalar bir tane yanına koyuyorlardı bu üçüncü vizyonu, bazen tek film oynayan sinemalarda oynuyordu. Mesela Fato filmi çok büyük iş yapmış bir film Turgut Demirağ'ın yaptığı 7 kez aynı sinemada oynadığını biliyorum değişik tarihlerde, bugün öyle bir şey artık yok."*⁶⁵

1960 – 1975 döneminde üretilen film sayısı arttıkça bir filmin aynı salonda tekrar gösterime girmesi olanağı ortadan kalkacaktı.

⁶⁴ Fazıl Altıok'la 4 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

⁶⁵ Memduh Ün'le 4 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Türkiye'nin diğer kentlerinde de sinema salonlarındaki artış 50'li ve 60'lı yıllarda dikkat çekicidir. Örneğin 1950-69 döneminde Eskişehir'in kapalı sinemaları ilk 20 yıllık döneme göre (1929-49) %100'ün üstünde bir artış göstermişti.⁶⁶

Üretim ve Ekonomik Yapı:

1950 yılında kapitalistleşme yolundaki adımlar aynı anda zenginleşme ve yoksullaşmayı getirmiş, gelir farklılıkları artmış, bir yandan da çok partili dönemin bir sonucu olarak siyasi görüşler farklılaşmaya başlamıştı. *“Bu durumun sinemadaki en somut yansıması, Türk Sineması'nda yerli kaynaklardan, folklorik öğelerden hareket eden veya yararlanan filmlerin çekilmeye ve komuya uygun biçim arayışlarına başlanmasıdır.”*⁶⁷

Bir önceki dönemde başlayan film sayısındaki artış süreci bu dönemde kendini iyice göstermeye başladı. Ertuğrul döneminde yerleşmiş olan çalışma disiplini de kaybolmaya yüz tutmuştu. Üstelik sinemacılar Ertuğrul döneminin teknolojik olanaklarına da sahip değildi. Uzun süre Türk sinemasına egemen olan bu iptidai koşullar dönemin birçok sinemacısı tarafından anlatılmaktadır. Şadan Kamil 50'lerin başlarından itibaren film ihtiyacının arttığını belirtirken, bu ihtiyacın nasıl karşılandığını şöyle anlatmaktadır:

*“O kadar çok film çektik ki o zaman. Biz hatta aramızda konuşurken burası sosis fabrikası gibi çalışıyor derdik. Aşağı yukarı birbirine benzer ismarlanan türde filmler olarak yürüdü bu. Bunların hepsi de iş yaptı, çok iyi iş yaptı. Yaptığı için zaten, aynı yolda yürüdük.”*⁶⁸

1956 yılında Türkiye'de film yapıcılığı alanında altı stüdyo faaliyet göstermekteydi. Atlas ve İpek film stüdyoları dışındakilerin koşulları için ilkel denilebilirdi. Filmlerin sonradan seslendirilmesi yöntemi devam etmekteydi. Gerek çekim ekipmanı gerek çekim sonrası teknik alt yapı geri kalmıştı.

Ham film ithalatına getirilen sınırlandırmalar nedeniyle ham madde sıkıntısı bu dönemde kendini ciddi biçimde hissettirdi. Mayıs 1957'de yerli filmlerin

⁶⁶ Nezih COŞ, *Eskişehir'in Sinemaları*, 47.

⁶⁷ Asiye KORKMAZ, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları*, 60.

⁶⁸ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 7. Bölüm

metrajlarında ayarlama yapıldı; filmlerin uzunluğu 3000 m.yi aşmayacak, her filme 6.100 m. negatif, 18.000 m. pozitif, 3.000 m. ses kuşağı ayrılması gerekmekteydi.

Devalüasyonun doğrudan etkisi ise film ithalatına getirilen kotanın da rolüyle bir film karaborsasının doğması oldu. Boş filmin maliyeti giderek yükseldi.

Film yapımcılarının sayısı 50 civarındaydı. Bunların çoğu yılda en fazla bir film yapan işletmelerdi. Bir filmin ortalama maliyeti 40 ve 50 bin lira arasındaydı. Türk sinema sanayindeki toplam sermayenin 21 milyon lira olduğu Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin 1953 yılı raporunda açıklanmaktadır.



IV.3) 1950 - 1960 Döneminden Seçilmiş Filmler

MEZARIMI TAŞTAN OYUN (1951)

Yönetmen: Hüseyin Peyda; **Senaryo:** Hüseyin Peyda; **Görüntü Yönetmeni:** Mike Rafaelyan; **Oyuncular:** Hüseyin Peyda (Abdo Bey), Sabiha İzer, Nurhan Nur, Tekin Akmansoy (Zülfikar), Gönül Bayhan; **Yapımcı:** Hüseyin Peyda; **Yapım:** Örmən Film

Abdo Hasan'ın kardeşi Mircan'a (Mihrican) aşiktir. Hasan ise gece alemlerinden göz koyduğu bir dansöz nedeniyle kendisine kin beslemektedir. Mircan ara sıra ağabeyinin evine ziyarete gelmektedir. Nuri hem ağabeyi Bekir'in paralarını ele geçirmek hem de oğlu Zülfikar'ın da beğendiği Mircan'la evlenebilmesi bir plan yapar. Mircan ve yengesinin evlerine ziyarete gelmesini fırsat bilen Abdo kızkardeşi Ayşe'nin aracılığıyla Mircan'la görüşür ve ona hislerini anlatır. Bu konuşmayı duyan Bekir de Mircan'ın babasından çocuklarının evlenmesi için söz alır. Oturak aleminde Hasan ile Abdo arasında küçük bir tartışma olur. Onları izleyen Zülfikar ikisini de oyuna getirir. Hasan'ı Abdo'nun tabancasıyla öldürür. Abdo tutuklanır. Nuri ise ertesi gün Bekir'i boğarak öldürür ve cesedini nehre atar. Zülfikar ve Nuri gece yarısı konuşma bahanesiyle geldikleri çiftlikte Bekir'in vasiyetnamesini kendi leyhlerinde değiştirirler. Bekir'in cesedinin bulunmasından sonra vasiyetname ortaya çıkar. Bu arada Abdo mahkeme tarafından idama mahkum edilir. Abdo'nun yakınları onu idam sehvasından kaçırlar. Abdo köşk evinde Mircan'la buluşur, suçsuzluğunu anlatır. Onları gören Hasan'ın karısı Mircan'ı babasına şikayet eder. Mircan bir odaya kapatılır. Hasan'ın karısı Mircan'ın sağlığını giderek bozulduğunu babasına bildirmez. Mircan'ın kaçmak için yazdığı mektubu ise Abdo'ya gönderir. Kadın buluşma yerine Nuri'ye bildirerek Abdo'ya tuzak kurmuştur. Tuzağı fark eden Abdo kendi yerine Zülfikar'ı pusuda bekleyenlerin önüne atar. Hasan'ın vuruluşunu gören sağır dilsiz bir dilenci polise derdini anlatmaya çalışırken Zülfikar'ın cesedi karakola getirilir. Dilenci katilin Zülfikar olduğunu onaylar. Polislerin elinden kurtulan Nuri Abdo'yla boğuşur. Abdo Nuri'yi öldürür ama kendisi de yaralanır. Suçsuzluğunun ispatlandığından habersiz olan Abdo polislerden kaçarken daha çok kan kaybeder. Mircan'ın babası Abdo'nun masum olduğunu kızına söylerken kızının ölmek üzere olduğunu görür. Geceyarısı Abdo sokakta, Mircan da babasının kollarında can verir. İki sevgili cennet gibi bir bahçede buluşurlar.

Karakterlerin eğitim durumu ve kültürel davranışları:

Abdo: Bir toprak ağasının oğlu olan Abdo çevresinde çok sevilen, her gece oturak alemlerinde eğlenen ve hemen her kapı ağzında kendine sevdalı bir kadın bırakan genç ve yakışıklı bir adamdır. Babası Bekir'in çevresi için yaptığı hayır işlerinde gerektiğinde yükü üzerine almaktan çekinmez. İyi niyetli ve saf birisidir.

Mihrican: Varlıklı bir babanın tek kızıdır. Hayatıyla ilgili kararlarda babası ve ağabeyinin sözlerine değer verir. Buna rağmen doğru bildiğini yapmaktan kaçınmayan bir karaktere sahiptir.

Filmin tarihe bakışı:

Filmde geçen olayların herhangi bir tarihsel döneme ait olduğunu bile söylemek zordur. Ancak polislerin kıyafetlerinden hikayenin 19. yüzyılda Osmanlı topraklarında geçtiğini anlayabiliyoruz. Olayların geçtiği mekanı 'doğuda bir yer' olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Polis karakolu diye kullanılan mekan dekor olarak karakola ait hiçbir aksesuara sahip değildir. Mahkeme salonu ve yargılama sahnesini göstermek yerine, herhangi bir bina olabilecek mahkeme binası önünde bekleyenler gösterilmiştir. Böylece devleti simgeleyecek hiçbir kurum sahip olduğu sembollerle görüntülenmemiştir. Böylesine dış dünyadan soyut, bir hayal dünyasında yaşayan kahramanlar da daha çok peri padişahının kızı masallarından çıkmış gibidir. Hatta Abdo giyim kuşamı ile sanki bu masal kitaplarından çıkmıştır.

GELİNİN MURADI (1957)

Yönetmen: Atıf Yılmaz; **Eser:** Kemal Bilbaşar **Senaryo:** Atıf Yılmaz; **Görüntü Yönetmeni:** Turgut Ören; **Oyuncular:** Fikret Hakan (Murat), Pervin Par (Menekşe), Ahmet Tarık Tekçe (Tahir), Hulusi Kentmen (Osman Ağa), Settar Körmükçü (Hüseyin Ağa); **Yapımcı:** Naci Duru; **Yapım:** Duru Film

İstanbul'da tıp eğitimi alıp doktor olan Murat doğup büyüdüğü kasabaya döneceğini bir telgrafla annesine bildirir. Haber ağızdan ağıza yayılır. Hüseyin Ağa ile Osman Ağa muhtarlık ve traktör yarışları gibi birçok konuda birbirlerine rakiptirler. Kasabanın bütün kızları Murat hakkında konuşmaktadır. Hüseyin Ağa ise oğlu Tahir'i Osman Ağa'nı kızı Menekşe ile evlendirmek istemektedir. Böylece Osman Ağa'nın servetine konmayı planlar, kendi kızını da doktorla evlendirmek

ister. Murat motorsikletiyle kasabaya yaklaşırken boğulma numarası yapan Menekşe'ye yardım eder, birlikte kasabaya dönerler. Onları birlikte gören Tahir öfkelenir. Murat muayenehanesini açar. Bir süre sonra köyün bütün kızları hasta numarası yapmaya başlar. Menekşe de evlerine gelen Murat'a içini dökmeye çalışır ama başaramaz. Menekşe'yi oğluyla evlendirmeyi kafasına koyan Hüseyin Ağa Osman Ağa'yı bir traktör yarışı için ikna eder. Osman kaybederse kızını Tahir'le evlendirecektir. Yarışma tüm köylerde duyurulur. Menekşe de yarışın sonucundan endişe duymaktadır. Osman'ın şoförünü sarhoş edip bir yere kapatırlar. Menekşe Murat'la buluşur, onu sevdiğini itiraf eder. Murat ise cesaretsizdir. Sabah Murat köyü terk edecekken, şoförün gelmediğini duyar. Traktörü kullanmak için yarış alanına gider. Tahir'in sabotajı nedeniyle Murat yarışı kaybeder. Murat İstanbul'a döner. Şehirde karşılaştığı Bekir bir otelde garsonluk yapmaktadır. Murat'ı otelde kalmaya ikna eder. Murat başından geçenleri kısaca anlatır. Osman Ağa düğünün İstanbul'da olmasında ısrar etmiştir. Menekşe ağlayarak gelinliğini giyer. Düğün alayı Bekir'in çalıştığı otelin restoranına gelir. Bu arada Murat Ankara'dan dönmüş, otele gelmiştir. Gelin odasının yanındaki odayı ona verirler. Düğün alayı gece dışarı eğlenmeye çıkar. Gece, Bekir Menekşe'nin tuvalete gittiğini görür. Kapı koluna bıraktığı havluyu Murat'ın kapısına asar. Kız Murat'ın odasına girer. Sabah ortalık karışır. Traktör yarışında yapılan hile ortaya çıkar. Murat Menekşe'yle evlenir.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Murat: Çalışkan, akıllı, dürüst, iyiliksever, saf, vefakar, kızlarla konuşmaktan bile çekinecek kadar utangaç, aslını inkar etmeyen bir doktor. Genç doktor Murat kasabada odunculuk yapan bir babanın oğlu olmasına rağmen kasabadan üniversiteye giden tek gençtir. Giyimi, hareketleri, konuşması ile kentli birisine benzemektedir. Karakter özellikleri kent adabına ait gibi görünmektedir. Ancak bunları sadece üniversitede geçirdiği yıllar içinde aldığını söylemek de zordur. Tahir'in karakteriyle aralarındaki tezat, bunların sonradan kazanılamayacağı ve kentli veya köylü olmakla ilgili olmayacağı fikrini vermektedir.

Menekşe: Seçici, oyunbaz, asi, sevdiği erkeğe kur yapmaktan çekinmeyecek kadar cüretkar bir kasaba kızıdır. Eğitim seviyesi düşüktür. Buna rağmen iyi kötü bir kitap okuma alışkanlığı vardır. Kırsal kesimden bir kızın ailesinin yanında alkol

kullanmasının hoş karşılanmadığı bir devirde (çoğunlukla bu hala geçerli) bunu yapabilmektedir.

Tahir: Sahtekar, hilebaz, tembel, aslından utanan bir karaktere sahip. Ağa oğlu olmanın getirdiği ayrıcalıklara sığınmıştır. Belki bu konumunun sağladığı rahatlık belki de aklının kıtlığı –ki bunun altı çizilmiş- nedeniyle fazla okumamıştır. Bu kompleks nedeniyle Murat'ı kıskanmaktadır. Gösteriş budalası olduğu her hareketiyle belli olmaktadır.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

50'li yıllarda başlayan siyasal rekabet ortamı köylere kadar inmiş, bir kimlik ögesi haline gelmiştir. İnsanların mekanlarını bile ayırdığı bir sürece (1970'li yıllar) girileceğini bildiğimiz için filmdeki kasaba kahvesinin aynı zamanda DP Gençlik Kolu'nun da irtibat bürosu olması gelecekteki bu siyasal kamplaşmanın kaynakları hakkında düşündürücü bir ipucu vermektedir. Kırsal kesimde erkeklerin buluşma mekanı nasıl kahveler ise, kadınların bir araya gelip konuştukları tek mekan da çeşme başıdır. Filmdeki kasaba da –yansıttığı dönemde çoğunlukla olduğu gibi- sağlık hizmetlerinin yeterince ulaştırılmadığı yerlerden biridir. Bit, pire gibi asalakların varlığının bir göstergesi olarak kasabanın bütün erkek çocuklarının saçları sıfır numara kesilmektedir. Çocukların durumu ve çeşme başı kalabalığı kasabada akar temiz su alt yapısının da henüz kurulmadığını göstermektedir.

YAVRULARIMIN KAATİLİ (1957)

Yönetmen: Muharrem Gürses; **Senaryo:** Muharrem Gürses; **Görüntü Yönetmeni:** Yoakim Filmeridis; **Oyuncular:** Talat Artemel (Tahir), Lale Oraloğlu (Handan), Özcan Tekgül, Kemal Edige, Muhterem Nur (Fatoş); **Yapımcı:** Yoakim Filmeridis; **Yapım:** Güven Film

Cinayetten hapse düşen Tahir geçmişe döner. Zengin bir çiftçi ve tüccar olan Tahir -aslında karısı Handan'a ilgi duyan- arkadaşı Mahmut tarafından gece alemlerine alıştırılır. Karısı ve çocukları babalarının eve gelmemesinden dolayı üzgündür. Tahir eve geldiğinde çocukların ve karısının kalbini kırar. İlk karısından olan kızı Türkan kalbinden rahatsızdır. Mahmut'un telkiniyle Tahir sevgilisi Nebile'ye bir ev açar. Giderek tüm malını mülkünü satar. Terk edilen aile yaşadıkları

çiftlikten ayrılır, küçük bir eve yerleşirler. Ara sıra eve uğrayan Tahir'in umursamaz tavırları sürmektedir. Mahmut Handan'a kocasının gizli ilişkisini anlatır. Tahir Nebile'nin kendisini aldattığını ve Mahmut'un oyununa geldiğini öğrenir, kadını boğarak öldürür. Babasının katil olduğunu duyan Türkan kalp krizi sonucu ölür. Handan iki küçük çocuğuyla hapisaneyeye Tahir'i görmeye gelir. Adam af diler. Handan çocuklarıyla İstanbul'a gider, hizmetçiliğe başlar. Sarkıntılıklar başlayınca, fabrikada çalışmaya başlar. Mahmut burada da Handan'ın peşini bırakmaz, iftiralarla kadını işinden eder. Çocuklar aç ve perişandır. Handan bir gece dilenmeye başlar. Küçük Faruk annesinin dilencilik yapmasına dayanamaz, pazarlarda yük taşımaya başlar. Polis Handan'ı alır, hastaneye yatırır. Çocuklar da Atatürk Yetiştirme Yurdu'na verilir. Çocuklar hayatlarından daha memnundur. Büyürler. Faruk iş bulmuş, çalışmaktadır. Fatoş ise terzihane kisvesinde gizlenmiş bir randevuevine girdiğinde, ağabeyi Faruk polisle eve gelir. Evin işleticisi Mahmut polisle çatışarak kaçmak zorunda kalır. Tahir hapisten çıkar. Karısı zaman zaman ziyaretine gelmiştir ama çocuklar onun öldüğünü sanmaktadır. Tahir evlerine gelir. Handan Fatoş'a babasının hala yaşadığını söyler. Baba kız birbirlerine sarılırlar. Mahmut yaralı vaziyette eve girer ve Handan'ı vurur. Mahmut polisten kaçarken damdan düşer ve ölür. Handan can verirken Faruk eve gelir. Babasına sarılır. Handan ölür.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Tahir: Kırsal kesimden varlıklı bir aileden geldiği için az çok eğitilmiş olduğu belli oluyor. Şehre gittiğinde giyimini ona göre değiştiriyor. Ancak şehrin eğlence kültürüne zaaf derecesinde düşkün. Bu düşkünlük ailesini ihmal derecesine varıyor. İkinci evliliğini yerel geleneklerin baskısıyla yapmadığı düşünülebilir ancak eşi onu başka kadınlardan, içki ve kumardan alıkoyamaz.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Filmde Tahir'in yaşamı şehrin eğlence mekanlarında, ailesinin ise pek çok şeyden mahrum oldukları köyde geçiyor. Döneme dair ipuçları ancak aile şehre yerleşmek zorunda kalınca, doğrudan şehir yaşamında mücadele etmeye başladıklarında karşımıza çıkıyor: Fabrika, lokanta, çocuk yetiştirme yurdu gibi. Genel olarak öykünün herhangi bir zamanda yaşanabilecek bir öykü özelliği taşıdığı

söylenbilir. O dönem devletin sahipsiz çocukları topluma kazandırmak için kurduğu sistemin olumlu sonuçlar verdiği filmin kahramanlarına bakarak söylenbilir.

ÜÇ ARKADAŞ (1958)

Yönetmen: Memduh Ün; **Senaryo:** Aydın Arakon, Metin Erksan, Muammer Çubukçu, Memduh Ün, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz; **Görüntü Yönetmeni:** Turgut Ören; **Müzik:** Abdullah Yüce; **Oyuncular:** Muhterem Nur (Gül), Fikret Hakan (Murat), Salih Tozan (Artin), Semih Sezerli (Mıstık); **Yapımcı:** Talat Emin; **Yapım:** Emin Film

Murat ve Mıstık bankta uyuya kalan Gül'ü evlerine getirir. Gül'e yalan söyleyerek zengin rolü yaparlar. Ertesi gün evde verdikleri ziyafette Gül ağlar ve görmek istediğini söyler. Onlara nasıl kör olduğunu anlatır. Üç arkadaş Gül'ün ameliyat parasını bulmaya çalışır. İstedikleri parayı Salamon vermez. Zenginlerin en cimrisi olan Osman Büyükbulut'tan para istemeye ikna edilirler. Büyükbulut'un evine gelirler, adam onları tersler ve kovar. Murat Kuşçu Abdürrezzak'a kuşlarını satmaya gider. Yola düşen kafes bir arabanın altında kalır ve çok sevdiği kuşu Mahmure Abla ölür. Kuşu gömerler. Gene Osman'ın evine giderler ve zorla elindeki paraları alırlar. Ameliyattan önce Murat Gül'den ayrılmak zorunda olduğunu söyler. Murat ve Mıstık polise teslim olur. Gül ameliyat olur. Hastane çıkışında onu bekleyen Artin'i tanımaz. Gül harap konağa gelir. Ona anlatılanların yalan olduğunu anlar. Murat'la Mıstık günlerini hapiste geçirir. Hapisten çıkarlar, Artin'le birlikte Gül'ü aramaya başlarlar. Murat ilan yapıştırma işine girer. Bir meyhanede çalan pikapta Gül'ün sesini duyarlar. Murat afişte Gül'ün şarkı söylediği yerin adını okur. Üç arkadaş onu dinlemeye gider, görünmeden uzaklaşmak isterlerse de Gül Mıstık'ın sesini duyar. Murat'a sarılır.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Murat: İyi kalpli, hırslı, öfkeli, saf. Toplumun en alt gelir düzeyinde yaşayan, belli bir işi, gerçek anlamda bir mesleği de olmayan vasıfsız bir genç. Tek eğlencesi arkadaşlarıyla bir arada eğlenmek, paraları olduğu zaman bir iki kadeh içmektir.

Gül: Saf, bir yandan da hayatın acımasızlığını daha derinden hissettiği için insanlara karşı mesafeli, vefalı. Murat'la aynı katmandan gelmesine rağmen gözleri

görmediği için daha çaresiz, yapabileceği iş hemen hemen hiç yok. Onu kederinden uzaklaştıran anlar şarkı söylediği anlar. Şarkılarında da hep hüznün egemen.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Filmin kahramanları İstanbul'un ağır yaşam koşulları altında ayakta kalmaya çalışırlar. İstanbul yaşanan hikaye için herhangi bir arka plandır. Üç arkadaşın yaşadığı harap köşk de benzer bir ayakta kalma savaşı verir. İyi kalpli insanların sığındıkları bir kale işlevini de üstlenir. Murat'ın anlattıklarını dinleyen Gül için burası bir hayal sarayıdır. Gözleri tekrar görene kadar da bu hayal bozulmaz. Tüm olayların gelişimine bakıldığında bir ucunda bu köşk, diğer ucunda öteki mekanlar vardır. Kahramanlar gerçek dünya ile hayal dünyası arasında gidip gelirler.

KIRIK ÇANAKLAR (1960)

Yönetmen: Memduh Ün; **Senaryo:** Lale Oraloğlu, Halit Refiğ (Edmond Morris'in Tahta Çanaklar'ından); **Görüntü Yönetmeni:** Turgut Ören; **Oyuncular:** Lale Oraloğlu (Sabahat), Turgut Özatay (Cemal), Salih Tozan (Hüseyin Dede), Reha Yurdakul (Sabri), Rüya Gümüştata (Ayten), Mualla Kaynak (Mualla); **Yapımcı:** Nusret İkbâl; **Yapım:** Be-Ya Film

Sabahat ve bir fabrikada şoförlük yapan Cemal'in mutlu bir evlilikleri vardır. Sabahat evin günlük işlerinin ağırlığı dışında küçük kızı Ayten'in yaramazlıkları ve kayınpederi Hüseyin Dede'nin huysuzlukları ile uğraşmaktadır. Onun bu halini gören komşusu Mualla dışarıda günün gün eden bekar bir kadındır. İhtiyar adam gelininin kendisini evde istemediğini sanmaktadır. Dede ile torun anneden şikayetçidir. Aynı gün kamyonunun freni bozulan Cemal canını zor kurtarır. Bu yüzden iş yerinde patronun adamıyla tartışır. Patronun yanına gidip Cemal'i affettirmek ise yakın arkadaşı Sabri'ye düşer. Mualla onların mutluluğunu kıskanmaktadır. Sabahat çarşıya çıktığı sırada, dede ile torun mutfaktaki tabakları kırarlar. Korkudan her şeyi öyle bırakıp evden kaçarlar. Gezerler, hayaller kurarlar. Cemal Sabri'ye para verir ve eve balık bırakmasını ister. Sabahat kapının önüne gelen Sabri'yi mutfağın halini görsün diye içeri çağırır. Onları izleyen Mualla işten çıkıp eve doğru giden Cemal'in yanına yavaşır. Mahalledeki dedikodulardan bahsedip Cemal'i işkillendirir. Cemal eve giderken, karşısına çıkan kızını ve babasını da yanına alır. Eve giderlerken dede ile torun Cemal'e Sabahat'ı kötüleyip yalanlar uydururlar. Akşam karanlığında

Cemal Sabahat'i evden kovar. Mualla rezalet çıkması bahanesiyle Sabahat'i Sabrilere gönderir. Mualla karısını almaya gelen Cemal'i yalanlarıyla kandırır. Sabri dedikodu olmasın diye başka bir arkadaşının evine gider. Cemal Sabahat'i hayatından çıkarmaya karar vermiştir. Mualla Ayten'e ve dedeye iyi davranarak onların güvenini kazanmaya çalışır. Avukatın zina davası tehdidi yüzünden Sabahat boşanma kağıtlarını imzalar. Aradan geçen sürede Mualla Cemal'i elde etmiştir. Sabahat ise bir çamaşırhanede çalışmaya başlamıştır. Mualla'nın evdeki tavırları da değişmiş, dede ile toruna kötü davranmaya başlamıştır. Dede ile torun Mualla'nın şerrinden sinmiştir. Dede ve torun Sabri'nin evine giderler. Ana kız kucaklaşır, dede Sabahat'e eve dönmesini istediğini söyler. Kendisinden yardım istenen Sabri Cemal'e Mualla'nın onu aldattığını ve Sabahat'in suçsuzluğunu ispatlar. Sabahat eve döner. Tüm aile eskisinden daha fazla birbirine bağlanır.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Cemal: Çalışkan, dürüst, öfkeli, kıskanç. Hayatını şoförlük yaparak kazanıyor, en azından ilkokul mezunu. Evine ve ailesine son derece bağlı, evin ihtiyaçlarının işinin en yoğun olduğu zamanlarda bir düşünüyor. Akşam eve yorgun geldiğinde karşısında güzel bir kadın görmek istiyor. Anne egemen bir ailenin çocuğu. Bir baba olarak evde otorite kurma konusunda denge kuramıyor. Etrafında olup bitenleri göremeyecek kadar duyarsız. Çevredeki dedikodulara çabuk kanacak kadar saf ve bir anlık öfkeyle hareket edecek kadar pervasız, gözü kara. Bu tavrı işten atılma tehlikesine rağmen patronuna kafa tutmasından da anlaşılmalıdır.

Ayten: Çalışkan, fedakar, iyiliksever, saf. Dar gelirlili bir ailenin koşullarında bir evi çekip çevirmeye çalışan bir ev hanımıdır. Bir günün ağır işleri altında ezilmekten ve kendine bakamamaktan şikayetçidir. Tüm bunlara rağmen eşine aşiktir.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Filmin merkezinde toplumda sıkça rastlanan türden bir aile ve mahalle durmaktadır. Film yaşlı ve eşini kaybeden insanların Türk toplumundaki konumlarını gerçekçi bir biçimde yansıtmaktadır. Bu insanlar ömürlerinin kalan kısmını çocuklarının yanında geçirmek zorunda kalmaktadır. Türk toplumunda yaşlı anne ve babaya bakmak ise çocukları için bir yükümlülüktür. Özellikle erkek çocukların

sorumluluğu bu konuda daha fazladır. Kemal ve ailesi bu geleneği sürdürmektedir. Toplumda yaygın olan 'düşman gelin' imgesi evin dedesinde de hakimdir. Esasen ailenin etrafındaki tehlikeler toplumsal ve ekonomik koşullar değildir. Onların mutluluğunu bozan daha çok mevcut kültürel, geleneksel değerler ve kişilerdir. Tamamen farklı yaşam değerlerine sahip fattan bir kadın, mahallede herkesin dedikodusunu yapan insanlar, kemikleşmiş değer yargıları ailenin dağılmasına neden olmaktadır. Film tüm bu tehlikelerin karşısındaki tek silahın 'sevgi' olduğu tezini savunmaktadır. Değeri kaybedildikten sonra anlaşılan 'gelin / anne' koşulsuz sevgisi ile aleyhinde olanları yanına çeker ve ailesini birleştirir. Toplumda kabul gören bir yargı geçerliliğini korumaktadır. 'Yuvayı dışı kuş yapar'.

GECELERİN ÖTESİ (1960)

Yönetmen: Metin Erksan; **Senaryo:** Metin Erksan; **Görüntü Yönetmeni:** Mengü Yeğin; **Oyuncular:** Kadir Savun (Fehmi), Suphi Kaner (Sezai), Oktar Durukan, Erol Taş (Ekrem), Hayati Hamzaoğlu (Tahsin), Suna Selen (Sema), Metin Ersoy; **Yapımcı:** Nejat Duru; **Yapım:** Ergenekon Film

Fehmi ve Tahsin şehirlerarası nakliye kamyonlarında şoförlük yaparak hayatlarını kazanırlar. Fehmi yollarda şoförlük yapmaktan bıkmıştır. Yüksel ve Sezai evde gitar çalıp Amerika hayalleri kurmaktadır. Cevat işsiz bir aktördür. Onun amacı ciddi tiyatrolarda oynamaktır, operetlere teslim olmak istemez. Karısı Aysel çalıştığı için Cevat daha da sıkılır. Aysel ona moral vermeye çalışır. Ayhan resimli romanlar çizen genç bir ressamdır. Sürekli olarak karşı apartmandaki şarkıcı Sevim'i izler. Ekrem çocukluğundan beri aynı tekstil atölyesinde çalışmaktadır, patronunun göz bebeğidir. Fehmi'nin küçüklüğünden beri büyüttüğü kız kardeşi Sema Tahsin'le sözlüdür. Tahsin ve Sema geleceğe dair planlar yapmaktadır. Tahsin'in amacı ise bir an önce ehliyet alıp, şoförlüğe başlamaktır. Fehmi haddinden fazla yük taşımaktan, can emniyeti olmamasından şikayetçidir, bu yüzden patronuyla tartışır. Tahsin Sema'nın yanındadır, sinemaya (Sunar'da Türk filmine) bilet almış ve nikah gününü ayarlamıştır. Ekrem, Fehmi, Cevat, Sezai, Yüksel ve Ayhan birlikte meyhaneye gitmeye karar verirler. Bir arkadaşlarının arabasını ödünç alır, gece yarısı yorgun bir halde yola çıkarlar. Fehmi bir benzin istasyonunda iner. Kasayı soyar ve arabaya binip yola devam eder. Bir süre sonra arabayı durdurup paraları arkadaşlarına dağıtır.

Ertesi gün buluşan arkadaşlar başladıkları işi sürdürmeye kararlı olduklarını söylerler. Gece bir başka benzin istasyonuna gelirler. Bu kez içeri Ekrem girer. Soygunu yapar kaçarlar. Müfettiş İrfan her iki soygunun faillerinin ortak olduğunu düşünür. Tahsin ehliyet sınavından geçer. Cevat Aysel'e tiyatro için bir yerlerden para bulabildiğini söyler. Anadolu'da sanat piyesleri yapacaktır. Yüksel ve Sezai kendilerini Amerika'ya gidecek olan bir gemiye bindirecek kişilerle buluşur. Ayhan da Sevim'le saunalarda vakit geçirmektedir. Fehmi ve Ekrem üçüncü soygun için plan yaparlar, yeni bir araba çalmaya karar verirler. Gece çocukları belirli noktalardan alırlar. Bu kez içeri Sezai ve Yüksel girer. Çıkan arbede sonucu Ayhan pompacıyı vurur. Fehmi soygunlara ara vermeleri gerektiğini söyler, yakalanmamaları için bazı nasihatlerde bulunur. Müfettiş istasyonda soruşturma yapmaktadır. Tahsin'le Sema nikahlanır. Tarifler sonucunda Ayhan'ın robot resmi çizilmiştir. Ayhan'ın parası bitmiştir. Ayhan tek başına istasyona girer, soygunu yapar. Polisler onu öldürür. Sezai ile Yüksel gemide yakalanır. Yüksel kaçmaya çalışırken düşer ve ölür. Sezai polise diğerlerinin adını verir. Polis Cevat'ı almaya gelir, oyunun bitmesini beklerler ve götürürler. Polis Fehmi ile Ekrem'in peşine düşer. Ekrem ölür, Fehmi ağır yaralanır. Tahsin'le Sema Fehmi'nin gelişini beklemektedir. Hastanede yatan Fehmi polise kız kardeşini görmek istediğini söyler. Sema ve Tahsin'in yanında gözlerini yumar.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Fehmi: Fedakar, gözü pek, akıllı.

Cevat: İdealist, ödünsüz, karısına karşı mahcup bir erkek.

Filmin tüm karakterleri ekonomik sıkıntı içinde yaşamaktadır. Cevat'ın işsiz bir aktör, Ayhan'ın da ressam olması gerçeği eğitim düzeyleriyle ilgili kesin bir fikir vermemektedir. Diğerleri de yaptıkları mesleklere bakıldığında (Fehmi – kamyon şoförü, Ekrem – tekstil işçisi, Yüksel – amatör basketbolcu, Tahsin – şoför) ya ilkokulu terk etmek zorunda kalmış ya da en fazla liseyi bitirmiş olabilirler.

Dar gelirlili bir ailenin çocuğu olan Yüksel okuldayken basketbol oynamış, birkaç kupa kazanmıştır ama bunu bir meslek olarak seçemediği ve futbolcular daha çok para kazandığı için halinden şikayetçidir. Duvarlarında başta Elvis Presley olmak

üzere Amerikalı film yıldızlarının fotoğrafları asılı olan Yüksel Amerika'da yaşama hayalleri kurmaktadır. Kültürel davranış olarak tamamen Batı özentisi bir eğilimi benimsemiştir.

Ayhan sevdiği kadın uğruna şatafatlı eğlence yaşamını tercih etmektedir. Tiyatro sevdalısı Cevat kahvede arkadaşlarını beklerken (karakterlerin buluşma noktası ya mahalle kahvesi ya da hamamdır) kitap okumaktadır. Tahsin sözlüsü Sema'yla dışarıda buluşabilmek için Sunar Sineması'ndan 'Türk filmi'ne bilet almaktadır. Dar gelirli aileler için sinemanın özellikle Türk filminin ne kadar önemli bir eğlence olduğu gerçeği filmde de yansıtılmıştır. Masumiyetlerini koruyabilen iki kişinin Tahsin ve Sema olması da dikkat çekicidir. Bu, filmlerdeki dünyalarla gerçek dünyaya göre daha çok ilgili olmaları nedeniyle 'tüketim'e dönük hırslardan da uzak kalmış olabileceklerini düşündürmektedir. Türk filmlerinin bu tür bir ahlaki boyuta sahip olduklarını göz ardı edemeyiz.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

1960 yılında yapılan film 'toplumsal gerçekçi' olarak nitelendirilmektedir. DP iktidarının söylemlerinden biri olan 'Her mahallede bir milyoner yaratmak' iddiası dönemin kapitalistleşmeye dönük ekonomi politikasını sembolize etmiştir. Film bu politikaya dönük bir eleştiriyi barındırmaktadır. Filmin çekildiği yıl 27 Mayıs askeri müdahalesi nedeniyle yeni bir dönemin de başlangıcı olmuştur. Film de sinemada yeni arayışların ilk örneklerinden olmuştur. Kahramanların gittiği meyhane ile Batı danslarının yapıldığı gece kulübü 50'li yıllarda gittikçe derinleşen kültürel ikiliğin göstergesi olarak durmaktadır.

Ülkedeki kültürel dönüşümün kuşaklar arasında yarattığı farklılığın bir göstergesi olarak evde Ekrem'in annesinin başının kapalı kız kardeşinin ise açık olması gösterilebilir. Ancak genç kız da annesi gibi ev işleriyle uğraşmaktadır. Aynı ailenin evinde çerçeveselmiş bir Atatürk resmi dikkati çekmektedir.

IV.4) 1950 - 1960 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Türk Sineması Seyircisini Yaratıyor

40’lı yıllarda arka arkaya kurulan ve giderek güçlenen yapımevleri için ekonomide liberalleşme sürecine girilen 50’li yıllar kendi seyircisini yarattığı bir dönem oldu. Film sayısı attıkça konu ve tür bakımından çeşitlilik de artmaktaydı. Polisiye, melodramlar, melodram ağırlıklı romantik filmler, tarihi kahramanlık filmleri, komediler, dini filmler...

Özellikle seyircinin melodram filmlerle kurduğu yakın ilişki geçmiş yıllardaki deneyimler nedeniyle açıkça bilinmekteydi. Yapımcılar da bu türde filmler yaptılar ve topladıkları seyirci yaptıkları tercihte yanılmadıklarını gösterdi. Melodramlara gösterilen ilgi düşünüldüğünde, bunların konuları ve temaları bakımından ülkedeki başta siyasal olmak üzere, ekonomik, kültürel, toplumsal değişimlerden bağımsız, her anlamda soyutlanmış dünyalara ait hikayeleri barındırdığını görmekteyiz. Seyircinin beklentilerinin de bu yönde olması filmlerin içeriklerine bu şekilde yansımıştı.

“Ve bu şekilde yapılan filmler orta sınıf insanı yakaladı, bilhassa kadın seyircileri kavradı. Kadın seyirciler büyük bir kütle teşkil ediyordu çünkü gidip beğendikleri bir filmi bir daha gelip seyrediyorlardı, bir daha gelip seyrediyorlardı. Bu büyük bir hasılat getiriyordu; ikincisi arkadaşlarına söylüyorlardı, bugün Amerikan filmlerinin yaptığı reklamlardan çok daha fazlasını yapıyorlardı ve bütün halk o filmlere geliyordu. Onların da istedikleri bedbaht kızın aşkı, zavallı delikanlının verem olup ölüşü vs. gibi tipik filmlerdi. Ve biz bu filmleri yaptık.”⁶⁹

Ayrıca bu dönem özellikle Muharrem Gürses’in öncülük ettiği köy melodramları da ağırlığını hissettirdi. İncelenen iki film ‘Mezarımı Taştan Oyun’ ve ‘Yavrularımın Kaatili’ tüm melodram klişelerini taşımaktaydı. ‘Mezarımı Taştan Oyun’ daha çok yerel özellikler taşıyan ve yerel seyircisi olan bir filmi. Kurmaca dünyasının özellikleri bakımından diğerinden farklılık göstermiyordu. Seyirciden büyük ilgi gören bu tür filmler talihsiz insanların hikayelerini izlemeyi ve ağlamayı seven bir Türk seyircisinin varlığını göstermektedir.

⁶⁹ İlhan Arakon’la 16 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Türk Sineması'nda Mahallenin Keşfi ve İlk Örnekler

Türk sinemasının parlak yıllarında (1960 – 1975) filmlerin değişmez parçası haline gelen 'mahalle' ve 'mahalleye özgü tipler'in ilk örnekleri 50'lerin sonlarında ortaya çıktı. Bu filmlerden iki örnek izlenmiştir. Bunlar Memduh Ün'ün 'Üç Arkadaş' (1958) ve 'Kırık Çanaklar' (1960) filmleridir. İşlenen temalar bakımından 'geçim sıkıntısı' her ikisinde de ortak bir tema olarak görünmektedir.

*"O söylediğiniz filmlerde bizim insanımız vardı. Bizim mahallelerimiz vardı, bizim kültürümüz vardı onların kökeninde. Üç Arkadaş da masal, Ayşecik de masal. Böyle bir şey olur mu, kör kızı alacaksınız, sokacaksınız Üç Arkadaş'daki konağa ve sonra hiç farkına varmayacak; insanın gözü görmezse diğer organları onun yerine geçmeye çalışır, sonra onun kırık olduğunu, göçük olduğunu elleriyle dokunarak anlar. Masaldır anlattığım. Aslında bir şey anlatmak istiyorum o masalın içinde, başka bir şey anlatmaya çalışıyorum. İnsanların yardımlaşmaya, insanların birbirini sevmeye ihtiyaçları vardır, ben öyle düşünüyordum hala öyle düşünüyorum. Bir sevecen manav, bir sevecen kasap, insanların özledikleri bir şeyler vardı, onları istiyorlardı. Nihayet bu kasaplar bakkallar kalmadı ama."*⁷⁰

Mahalle eksenli bu tür filmlerde tiplerin dramatik anlamda değişim geçiren karakterler olmadığını görmekteyiz. Batı kaynaklı olan romanda görülmeyen bu özelliğe ancak Türk masallarında rastlamaktayız. Türk yönetmenler bilinçli / bilinçsiz olarak bu Türk masallarını temel kaynakları arasına yerleştirmişlerdi. Özellikle 60'lı yıllarda 'altın çağ'ını yaşayan Türk sineması bu kaynakları temel alan filmleriyle 'Türk filmi' deyimini yaratacaktı.

Bunları sonraki dönemde takip edecek filmlerin başarısı ve seyirci üzerindeki – halen TV'de devam etmekte olan- etkisi düşünüldüğünde ülkenin ekonomik gerçeklerinin günlük yaşamda çok belirleyici olduğunu görmekteyiz. Bu tespit Türk film seyircisinin çoğunluğunu alt ve orta gelir düzeyindeki kişilerin oluşturduğu gerçeğini de doğrulamaktadır. 1950-60 arasında Türk sineması seyircisi böylece oluşmaya başlamıştır.

⁷⁰ Memduh Ün'le 4 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Milli ve Dini Duyguların Etkileri

1950'den sonra tarihi / ulusal filmler de yapılmaya devam etti. Türkiye'nin Kore Savaşı'nda üstlendiği rol ve askerlerimizin gösterdiği başarı bu tür filmlerin bir süre daha yapımcılar tarafından rağbet görmesine yol açtı. Muhafazakar DP'nin hükümette olduğu bu dönemde 'İstanbul'un Fethi' gibi milli, 'Hac Yolu' gibi dini motiflere yer verilen filmlerin ortaya çıkmasının yanında, Cumhuriyet rejiminin muhaliflerinden Refik Halit Karay'ın eserlerinin arka arkaya film yapılması (Çete - Ç. Karamanbey, 1950), (Sürgün - O.M. Arıburnu, 1951), yeni dönemin getirecekleri açısından da anlamlıdır. Bu kapsamda değerlendirilebilecek filmler arasında 'Vatan ve Namık Kemal' (1951), 'Karanlık Dünya' (1952), 'İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı' (1952), 'Yavuz Sultan Selim Ağlıyor' (1952), 'Şimal Yıldızı' (1954), 'Beyaz Mendil' (1955), 'Yayla Güzeli Gül Ayşe' (1956), 'Alageyik' (1959) sayılabilir.

Özellikle tarihi konulu filmlerin Türkiye'nin geçirdiği, sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel değişimlerden; Türkiye'nin izlediği iç ve dış politikadan diğer sinema ürünlerine oranla daha çok etkilendiği görülmektedir.⁷¹ Kore Savaşı, Kıbrıs Harekatı gibi dış siyasal ve askeri olayların gündeme oturduğu yıllarda milli duyguları kabartan askerlik, kahramanlık öykülerinin anlatıldığı tarihi filmler yapılmıştır. Birebir bu olayları sinemaya aktarmaya çalışan filmler de çekilmiştir (Şimal Yıldızı, Küçük Mücahit vb.).

Diğer türlerde de benzer hikaye kalıplarına rastlandığı görülmektedir. Bu dönem çekilen filmlerin içeriklerinde çoğunlukla dönemin Türkiye'sinden doğrudan etkiler bulmak olanaksızdır. Bu bakımdan 'Gecelerin Ötesi' filmi istisnadır ve taşıdığı içerik nedeniyle bir sonraki dönemin habercisidir.

⁷¹ Senem DURUEL, *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış*, 198.

V.) 1960 - 1975 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SINEMASI

Demokrat Parti'nin son yıllarda Cumhuriyet'le ciddi uyuşmazlık içine girmesi ve tepkileri göz ardı etmesi 27 Mayıs İhtilali'nin yapılmasına yol açtı. Yeni yasalar ve yeni bir anayasa ile siyasal yaşam yeniden düzenlendi. Aşağıda bu dönem içinde sırayla Türkiye'nin genel durumu, ardından Türkiye'de sinemanın genel durumu incelenecek, döneme ait filmlerin değerlendirilmesinin ardından bu sürecin sinemaya yansıyan etkileri incelenecektir.

V.1) 1960 - 1975 Döneminde Türkiye'de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış

Bu dönemde -gerek tek başlarına gerek koalisyon ortağı olarak- iktidar olan siyasal partiler ülkenin geleceğini belirlemede doğrudan ve olumlu bir işlev sahibi olamadılar. Hatta toplumdaki gelen ve doğal bir sürecin parçası olan değişim taleplerine direndikleri ya da siyasal istikrarı sağlayamadıkları için olumsuz bir işlevleri de oldu.

V.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar

1960'ta Milli Birlik Komitesi ve Temsilciler Meclisi'nden oluşan bir Kurucu Meclis kuruldu. Meclisin hazırladığı anayasa halkoyuna sunulurken yürürlüğe kondu. Eski yöneticilerden Zorlu, Polatkan ve Menderes Eylül 1961'de idam edildi.

Genel seçimler sonrasında İsmet İnönü başkanlığında CHP-AP koalisyon hükümeti kuruldu. İki başarısız darbe girişiminden sonra yargılanan Talat Aydemir ve Fethi Gürcan idam edildi.

Türkiye ile Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) arasında 12 Eylül 1963'te Ankara'da bir ortaklık anlaşması imzalandı.⁷²

Kıbrıs'ta Türkler ve Rumlar arasında çatışmaların başlaması üzerine Türkiye garanti antlaşmasına dayanarak adaya müdahale kararı verdiğini açıkladı. 6 Haziran 1964'te ABD Başkanı Johnson Başbakan İsmet İnönü'ye Türkiye'yi müdahaleden vazgeçirmeye zorlayan bir mektup gönderdi. Ağustos 1964'te Türk Hava Kuvvetleri

⁷² 23 Kasım 1970'te de Brüksel'de Türkiye'nin AET'nin tam üyeliğine geçiş dönemini başlatan protokol imzalandı.

Kıbrıs'a kısmi müdahalede bulundu. Mektup Türkiye'de Amerikan karşıtı bir havanın yaygınlaşmasına ve çeşitli protesto gösterilerinin başlamasına yol açtı.

1965'te yapılan genel seçimleri AP kazandı. Başbakanlığı Süleyman Demirel üstlendi, bir süre sonra da sağlık nedenleriyle görevinden alınan Cemal Gürsel'in yerine cumhurbaşkanlığına Cevdet Sunay getirildi.

1961 Anayasası'nın sağladığı haklar ve getirdiği kurumlar işçilerin sendikalaşmasının önünü açarken, güçlenen burjuvaziye karşı güçlü bir işçi sınıfının doğmasını sağladı. Bu gelişmenin siyasal sonuçlarından biri olan Türkiye İşçi Partisi 1965 seçimlerinde 14 milletvekilliği kazandı. CHP ise kendini 'ortanın solu' olarak tanımladı.

1968'de Avrupa ve ABD'de yaygınlaşan gençlik hareketleri sosyalist düşünceyle yeni yeni ilişki kuran üniversite gençliğini de etkiledi. Haziran 1968'de Ankara'da başlayan eylemler akademik amaçlardan siyasi amaçlara doğru yöneldi. Kıbrıs sorunu nedeniyle kuvvetlenen Amerikan karşıtlığı Amerikan 6. Filosu'na yapılan saldırıyla şiddete dönüştü. Ardından da sağ ve sol görüşlü öğrenci grupları arasındaki çatışmalarda kan dökülmeye başladı. 12 Mart 1971'de ordu verdiği muhtırayla Demirel hükümetinin istifasını istedi. Nihat Erim başkanlığında yeni bir hükümet kuruldu. Hükümet 11 ilde sıkıyönetim ilan etti. İsmet İnönü'nün istifasından sonra Bülent Ecevit CHP'nin üçüncü genel başkanı seçildi. CHP ve AP adaylığı üzerinde anlaşmaları Fahri Korutürk'ü cumhurbaşkanı seçti. 14 Ekim 1973 seçimlerinde geniş çaplı "düzen değişikliği" ve siyasal özgürlük talebini savunan CHP başarılı oldu. CHP ve MSP Bülent Ecevit başkanlığında bir koalisyon hükümeti kurdu.

Kıbrıs cumhurbaşkanı Makarios'a karşı yapılan darbe üzerine Türk birlikleri 20 Temmuz 1974'te adaya çıktı. İkinci hareketin ardından Kıbrıs iki bölgeye ayrılmış oldu. ABD, Şubat 1975'te Türkiye'ye yaptığı askeri yardımı keserek silah ambargosu uygulamaya başladı. Kıbrıs Türk Federe Devleti ilan edildi. Türkiye uluslararası platformlarda yalnız bırakıldı. Ekonominin işleyişi için gerekli dış yardım ve krediler kesildi. Ardından patlak veren petrol bunalımının da etkisiyle Türkiye, Cumhuriyet döneminin en ağır ekonomik bunalımına düştü.

Kıbrıs Barış Harekatı CHP'nin prestijini artırmıştı. CHP-MSP koalisyon hükümeti ise Kıbrıs başta olmak üzere birçok konuda anlaşmazlığa düşmüştü. Ecevit yükselen prestijini değerlendirmek amacıyla erken seçime gidilmesini sağlamak için başbakanlıktan istifa etti. Buna karşın uzun bir süre yeni bir hükümet kurulamadı, bu sürede partiler üstü Sadi Irmak hükümeti görevde kaldı.

V.1.2) Ekonomik Yapı

Bu dönemde izlenen gelişme stratejisi dış pazarlardan çok iç pazara dönük bir ithal ikamesine ve korumacı dış ticaret politikasına dayanıyordu. 27 Mayıs İhtilali'nden sonra kurulan Devlet Planlama Teşkilatı'nın hazırladığı planlar, ekonominin yönlendirilmesinde etkin rol oynadı. 1962-76 döneminde GSMH'de yıllık ortalama yüzde 6,6'lık büyüme gerçekleşti. Bu büyüme sürecinde yıllık fiyat artışı ortalama yüzde 10 düzeyinde kaldı. Ama sanayinin yeni istihdam olanakları yaratmakta yetersiz kalması sonucu hizmet sektöründe de genişleme görüldü. 1970'te devalüasyon yapılarak Türk Lirası'nın değeri düşürüldü.

Türkiye'de işçilere toplu sözleşmeli ve grevli sendikalaşma hakkı tanındı. Var olan sendikalar güçlenirken, yenileri de kurulmaya başlandı. Türk-İş'e tepki olarak 1967'de DİSK kuruldu ve kısa zamanda gelişti. 1963 sonrasında sendikalı işçi sayısında hızlı bir artış görüldü.⁷³ 60'ların sonlarında sendikal hareket militan bir hal aldı. 12 Mart Muhtırası'nın ardından toplu sözleşmeler askıya alındı ve ücretler donduruldu. Bu önlemlere işçi dövizlerindeki artış da eklenince ekonomik önlemler birkaç yıl daha sürdürüldü. Ama 1973-74'teki petrol bunalımı ekonomiyi derinden sarstı.

Türkiye'de ücretlerin gelişimi hem ekonomideki gelişmelerden hem de askeri müdahaleler gibi siyasi olaylardan etkilenmiştir. Maaş ve ücretlerin milli gelir içindeki payı 1963-77 arasında artarak 1977'de en yüksek değeri olan yüzde 36,8'e ulaşmıştır. Bu yıldan sonra bu pay giderek azalacaktır. Genelde dengesiz olan gelir dağılımı 1963-73 arasında sınırlı bir iyileşme göstermiştir.

⁷³ Sendika sayısı 1963'de 565 iken 1976'da 888'e yükseldi. Aynı dönemde sendikalı işçi sayısı ise 12 katına çıktı.

V.1.3) Toplumsal Yapı

1961 Anayasası ile toplumsal olarak yeni bir dönem başladı. Sosyal devlet ilkesini ön plana çıkaran anayasa toplumun bütün katmanlarında bir değişimin ateşleyicisi oldu.

*“Çoğunluğun baskısının önlendiği bir demokrasi anlayışı getirilmişti. Ayrıca, toplumsal adalet ilkelerine dayalı yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen, her vatandaş için toplumsal ve ekonomik fırsat eşitliğinin sağlandığı bir yapı amaçlanmıştı.”*⁷⁴

20. yüzyılın başında Türkiye nüfusunun çoğunluğu tarım kesiminde çalışanlardan oluşuyordu. Yaşanan ekonomik alandaki ilerlemeler ve tabii ki sanayileşmeden yana bilinçli olarak izlenen politikanın sonucu olarak tarım sektöründe çalışan nüfus giderek azaldı, buna karşın sanayi ve hizmet sektöründe çalışanların nüfus içindeki payları arttı. Hizmet sektörü içinde devlet memuru olarak çalışanların sayısının olağandan fazla artmasının ardında okumuş işsizlere iş bulunması talebi gibi toplumsal baskılar ve siyasal ya da kişisel adam kayırma gibi nedenlerin olduğu görülmektedir.

Ücretli ve aylıklıların içinde sosyal güvenliği olanların oranı 1963’den 1971’e yaklaşık iki kat artmış olmasına rağmen sadece %10,1’i bulan oran yetersizdir. Bağ-Kur’un kurulmasıyla esnaf ve serbest meslek sahipleri de sosyal güvenceye kavuşmuştur.

Bu dönemde kırsal bölgelerden kentlere göç daha da hızlanmıştır. Büyük kentlerin dışında Anadolu’nun bazı merkezleri de genişlemiştir. Gecekondu mahalleleri genişlemiş ve çoğalmış, buralarda kendine özgü yaşam tarzları kurulmuştur.

⁷⁴ Emre KONGAR, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı – 1*, 174.

V.1.4) Kültürel Yapı

1961 Anayasası ülkede bir özgürlük havası yarattı. Bu hava kültürel üretime de yansdı. Özellikle kadınlar bu görece özgürlük ortamında kültürel tüketime yöneldi. Bu yöneliş ailelerin tüketimini de artırmıştı. 1973 yılında üç büyük kentte değişik gelir gruplarına göre kültür ve eğlence harcamalarının bütçelerindeki payı (yüzde olarak) aşağıdaki tabloda verilmiştir.⁷⁵

Gelir Grubu \ Kent	İSTANBUL	ANKARA	İZMİR
1501 – 2000 TL		5,52	4,97
2001 – 2500 TL	7,28	3,25 *	6,68 *
2501 – 3000 TL	4,04		
3001 TL yukarısı	6,7		

(* Geliri 2001 TL'den yüksek olanları göstermektedir.)

60'larda kırsaldan kentlere göç hızlandı. Göçmenler her tür belediye hizmetinden yoksun gecekondü semtlerini kurdular. Bu semtlerin sakinleri kültürel yaşamda belirgin değişikliklerin başlatıcısı oldular. Diğer yandan başta Almanya olmak üzere Avrupa ülkelerine çalışmaya gidenlerin memleketleriyle (köy veya kasabaları) kurdukları kültürel ilişki zamanla bazı dönüşümleri de beraberinde getirdi. Bu durum halk arasında 'Almancı' tabirinin doğmasıyla sembolleşti.

Çalışan kesimin örgütlenmeye başladığı bu dönemde serbestlik kazanan siyasal fikirler mevcut kültürün yeniden yorumunu yapmaya yöneldiler. Hatta yeni bir kültür yaratma arayışına girdiler. Siyasal ve ekonomik alandaki gelişmeler ve bunların yarattığı tabandan yükselen talepler sistemin kontrol edemeyeceği noktaya geldi. Bu tıkanma 12 Mart 1971 askeri muhtırasıyla çözülmeye çalışıldı ancak bu, siyasal ve toplumsal krizin derinleşmesini engelleyemedi.

70'li yıllar ülkenin geleceği için farklı fikirleri savunan kesimlerin ve bunların siyasal kollarının çekişmeleri, 'terör' boyutuna varan çatışmalarıyla geçti. Halkın

⁷⁵ (aktaran) Ahmet OKTAY, *Türkiye'de Popüler Kültür*, 99.

sokağa çıkamadığı, çocuklarını üniversiteye göndermeye korktuğu, ortaokul düzeyine kadar insanların kamplara ayrıldığı bir dönem oldu. Bu kaosu ardında yatan siyasal, ekonomik nedenlerden başka kültürel bunalımın varlığı da görmezden gelinemez. Farklı siyasal kampların tümünün Cumhuriyet'in yaratmaya çalıştığı 'çağdaş kültür'le ilgisi olmayan kültürlere öykünmesi bunalımı derinleştirmiş, anlaşma – tartışma – uzlaşma gibi kavramlar unutturulmuştu.

Bu bunalım yıllarında kentlere akın eden ve gecekondu mahallelerinde kümeleşen lümpen kitleler kendi kültürünü yarattı ve arabesk bir müzik türü olarak doğdu. Sonradan bir yaşam tarzını ifade eden bir kavrama dönüştü. İçsel özellikleri bakımından 'kaderci' olmasına rağmen duruşu ile 'protestocu' bir niteliğe sahipti. Bu kültür hızlı bir biçimde yayılarak kent kültürünü egemenliği altına aldı. 70'li yıllarda kültürel yaşamın bir parçası haline gelen ve en güçlü iletişim aracı özelliğini radyodan devralan televizyon bu yayılmayı yasakla önlemeyi denedi ama başarılı olamadı.

1950'lerde roman dünyasına adım atan isimler bu dönemde de önemli eserler verdiler. Orhan Kemal Hanımın Çiftliği (1961), Eskici ve Oğulları (1962) ve köyden kente göç akının yaşanmaya başladığı 50'li yıllarda İstanbul'un geçirdiği toplumsal değişimi irdelediği Gurbet Kuşları (1962) gibi romanlarla çizgisini sürdürdü. Kemal Tahir ise Bozkırdaki Çekirdek (1962), Yorgun Savaşçı (1965), Devlet Ana (1968) ve Kurt Kanunu (1969) gibi romanlarda tarihsel ve toplumsal olaylara karşı çözümleneci bir tavır takındı. Yer Demir Gök Bakır (1963), Ölmez Otu (1968) ve Ağrı Dağı Efsanesi (1970) ile Yaşar Kemal uluslararası alanda da tanındı.

Geleneksel Türk mizahından devraldığı ustalığını Türkiye'ye ayna tutarak sergileyen Aziz Nesin 50'lerde vermeye başladığı eserlerine bu dönemde romanda Zübük (1961), Şimdiki Çocuklar Harika (1967), hikayede Biz Adam Olmayız (1962), İhtilali Nasıl Yaptık (1965) gibi kitapları ekledi.

Haldun Taner ulusal motifleri mizahi yaklaşımıyla eserlerine taşıyarak Türk tiyatrosunda değişim yarattı. Bu dönem sahnelenen Keşanlı Ali Destanı (1960), Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım (1960), Zilli Zarife (1966) ve Sersem Kocanın Kurnaz Karısı (1972) en önemli eserleriydi.

V.2) 1960 - 1975 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri

Siyasal yönetimin değişmesi ve yeni bir anayasanın yürürlüğe girmesiyle görece özgür bir ortam oluşmasına rağmen yeni anayasada sinema üzerindeki sansürün kaldırılması kabul edilmedi. Bu dönemde Türk sinemasında geçmiş döneme tepki niteliği taşıyan ‘Gecelerin Ötesi’ filmiyle toplumsal gerçekçi filmler (Otobüs Yolcuları, Karanlıkta Uyananlar, Bitmeyen Yol) çekilmeye başlandı.

1961’te Türker İnanoğlu’nun ‘Hancı’ ve Ümit Utku’nun ‘Yaban Gülü’ filmleri büyük gişe hasılatları yaptılar. Nejat Saydam’ın ‘Küçük Hanımefendi’ filmi Belgin Doruk’un ününü artırırken, bu tarz ‘hanımefendi-beyefendi’li filmlerin bir diziyeye dönüşmesine yol açtı. Zeynep Değirmencioğlu’nun oynadığı ‘Ayşecik’ filmi serisinin başarısı çocuk kahramanlı filmler dönemini başlattı.

60’lı yılların başında bazı önemli edebiyatçılar sinemada ortak çalışmalar yapmaya, Tarık Dursun K. yönetmen, Kemal Tahir ve Vedat Türkali senarist olarak sinema alanında görünmeye başladılar. Edebiyat sinema işbirliği en yetkin örneklerini bu dönemde verdi. Bunun ardında edebiyat –özellikle roman- alanında usta isimlerin ortaya çıkmasının dışında sinema yönetmenlerinin yeni koşullar altında entelektüel arayışlara girmesinin de etkisi vardı. Ertem Göreç – Vedat Türkali ortaklığı ‘Otobüs Yolcuları’ ve ‘Karanlıkta Uyananlar’, Kemal Tahir – Halit Refiğ ortaklığı Haremde Dört Kadın’ı, ve Lüfti Akad – Vedat Türkali ortaklığı -Orhan Kemal uyarlaması- ‘Üç Tekerlekli Bisiklet’i ortaya çıkardı. Bu süreçte Metin Erksan edebiyatla olan ilişkisini önemli romanlardan uyarladığı filmleriyle (Yılanların Öcü – Fakir Baykurt, Susuz Yaz – Necati Cumalı) tek başına sürdürdü. Atif Yılmaz da Haldun Taner’in eserinden uyarladığı ‘Keşanlı Ali Destanı’ni çekti.

İlk özel sinema kulübü olan Kulüp Sinema 7 o sıralarda İDGSA öğrencisi olan Prof. Sami Şekeroğlu tarafından kuruldu. Kulüp Sinema 7 bir yandan düzenlediği gösteriler, açık oturumlar ve yayınladığı dergilerle bir sinema ortamı yaratırken diğer yandan arşivcilik çalışmalarına başlayarak bu alandaki boşluğu doldurdu. Metin Erksan ‘Yılanların Öcü’ filmiyle bir kez daha sansüre takıldı. Film Çankaya Köşkü’nde izlendikten sonra gösterimine izin verildi.

1963'te ise Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti'nin iki önemli toplantısı yapıldı; yapımcılar ile oyuncular arasında anlaşmazlık doğdu. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) kanunu yayınlandı.

Metin Erksan 'Acı Hayat' ve 'Susuz Yaz'ı çekti. 'Susuz Yaz' 1964 Uluslararası Berlin Film Festivali'nde en iyi film ödülünü kazandı. 1964 yılında bugün de varlığını sürdürmekte olan en eski ulusal film festivali olan Antalya Film Festivali başladı. 'Gurbet Kuşları' ilk festivalin galibi oldu. Öztürk Serengil Adanalı Tayfur tiplmesiyle büyük çıkış yaptı.

Aynı yıl Birinci Türk Sinema Şurası (9 - 16 Kasım) İstanbul Radyoevi'nde toplandı. Ancak sinemacılar açılış oturumunda şurayı terk ettiler ve şuranın ertesinde alınan kararları protesto ettiler. Yeni dönemde entelektüel bir tartışma ortamına giren Türk sinemasında bu olaydan sonra düşünsel düzeyde bir kutuplaşma başladı. Sinemacılar ile sinema yazarları arasında yıllar sürecektir bu sürtüşme kurumlar düzeyinde de devam edecekti. Kulüp Sinema 7'den doğan Türk Film Arşivi ile 1965'te sinema yazarlarının kurduğu Sinematek Derneği Türk sineması ile ilgili tartışmaların tarafı oldular.

1965'te, Nuri Akıncı'nın 'Hazreti Yusufun Hayatı' adlı filmiyle bir yeniden bir dini filmler dönemi başladı. Ertem Eğilmez'in yerli Pigmalyon'u 'Sürtük' 1965 yılının en büyük iş yapan filmlerinden biri oldu. Ayrıca 'Fıstık Gibi Maşallah' (Hulki Saner), 'Fabrikanın Gülü' (Ümit Utku), 1964-65 sezonunun en çok iş yapan filmleri listesinde yer aldı.

Lütfi Ö. Akad, 'Sırat Köprüsü' adlı filmiyle Türk sinemasında ilk kez geniş perde (cinemaskop) sistemini uyguladı. Seyfi Havaeri'nin 'Kara Sevda' adlı şarkılı-türkölü melodramı, özellikle Anadolu bölgelerinde büyük iş yaptı. İzdiham nedeniyle bazı sinemaların kapıları kırıldı.

Yapımcı Türker İnanoğlu'nun girişimleriyle Türk -İran ortak yapım çalışmaları başladı. Bu çalışmalar geniş perde sistemiyle (cinemaskop) sürdürüldü. Ertem Göreç'in 'Pamuk Prenses ve Yedi Cüceleri'yle Türk sinemasında masal filmleri dönemi açıldı. 'Yumurcak' ve 'Afacan' gibi filmlerle çocuk kahramanları ağır basan filmler yeniden ortaya çıktı. 'Çeko' (Çetin İnanç), yılın iş filmlerinden biri oldu.

Süreyya Duru'nun 'Keloğlan' adlı masal türündeki filmi, tüm bölgelerde beklenmedik bir gişe hasılatı elde etti. Yılmaz Güney'in 'Baba' filmi geniş bir seyirci kitlesine ulaşmış 1971 yılının büyük iş yapan filmi oldu. 1972'de bir yılda çekilen 299 filmle, Türk sinema tarihinin en büyük rekoru kırıldı. Bu arada renkli film yapımı da 185'e ulaşarak, siyah-beyaz çalışmaları ilk kez geride bıraktı. Aynı yıl Melih Gülgen, 'Parçala Behçet'le seks ve avantür filmlerine doğru bir yol açtı.

'Arkadaş' (Yılmaz Güney), ticari açıdan, yabancı film gösteren sinemalarda (Yeni Melek, Reks, Şafak, Güneş) büyük bir başarı sağladı. 1975 yılında yapılan 225 filmin tamamı renkli idi. Ertem Eğilmez'in tek kahramana dayalı olmayan geniş kadrolu 'Hababam Sınıfı' dönemin sonunda ortaya çıkarak büyük seyirci topladı.

1967'de Türk Film Arşivi ve 1969'da ise Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi olarak çalışmalarını sürdüren Kulüp Sinema 7, 1975'te sinema alanında ülkemizdeki tek uzman kuruluş olan Sinema-TV Enstitüsü'ne dönüştü. Kulüp Sinema 7'nin kuruluş yıllarından başlayarak sinema eğitiminin önemini vurgulayan Prof. Sami Şekeroğlu 1973'te ülkemizdeki ilk sinema kurslarını, 1974'te ise akademik düzeyde sinema eğitimini başlattı. Ülkemizdeki ilk sinema eğitimcileri Prof. Sami Şekeroğlu başkanlığında, Lütfi Ö. Akad, İlhan Arakon, Metin Erksan, Halit Refiğ oldu.

Seks komedisi türündeki filmler sinema gişeleri önlerinde kuyruklar oluşturdu. Kuyruğa giren bu insanlar daha önce sinemaya uğramayan işsiz güçsüz, lümpen ve erkeklerden oluşan bir kitle idi. Bu durum genel seyirci profilinde belirgin değişimi ifade ediyordu. Bu dönem salonları dolduran gerçek seyirci yavaş yavaş salonlardan çekilmeye başladı.

İlk arabesk müzik eksenli filmler de bu dönemde ortaya çıktı. Özellikle 1975 sonrasında yaşanan gişe bunalımında iş yapan filmler arasında yer aldılar. Bu tür filmlerin ilk örneği Orhan Gencebay'lı 'Bir Teselli Ver' (Lütfi Ö. Akad, 1971) oldu.

Sinema Salonları ve Seyirci:

Bu dönem Türk sineması seyirci açısından bir altın çağ yaşamaktaydı. 1968 yılına gelindiğinde Türkiye genelinde 1420 kapalı ve 1534 yazlık sinema olmak üzere 2954 sinema vardı. Sinemalardaki toplam koltuk sayısı 892.474, açık sinemalardaki mevcut sandalye sayısı da 1.335.077 idi. Böylece 2954 sinemadaki toplam seyirci kapasitesi 2.227.551'e ulaşmıştı. Ülkedeki sinemaların sayısındaki artış özellikle 1960'tan sonra hızlanmıştı. Sinemanın Türkiye'ye girişinden 1960'a kadar geçen 64 yıllık sürede (1896 – 1960) ancak 60 kapalı sinemaya ulaşan İstanbul, 1960-1968 arasında 40 sinemaya daha kavuşmuştu. Nezih Coş'un yaptığı araştırmanın sonuçlarına göre aşağıda 1969 yılı başında Türkiye'de bölgelere göre sinema, koltuk ve sandalye sayıları görülmektedir:⁷⁶

Bölge	(İl Sayısı)	Kapalı Sinemalar	Açık Sinemalar	Koltuk	Sandalye
Marmara	(10 il)	397	532	246.934	453.796
Ege	(8 il)	300	335	237.000	360.125
Akdeniz	(7 il)	135	193	90.990	156.909
Güneydoğu Anadolu	(6 il)	87	91	49.851	76.895
İç Anadolu	(10 il)	208	176	113.360	130.768
Karadeniz	(14 il)	212	184	115.540	137.264
Doğu Anadolu	(12 il)	81	23	38.799	19.320
TOPLAM		1420	1534	892.474	1.335.077

1969 yılında İstanbul'da sinemaların sayısı kapalı sinema salonları 110, açık sinema salonları 188 olmak üzere 298'dir. İstanbul'da bir yılda kesilen bilet sayısı 50 milyonu aşmaktadır. İstanbul'da seyirci sayısının artışı aşağıdaki tabloda özetlenmiştir:⁷⁷

⁷⁶ Nezih COŞ, *Araştırma*, 21.

⁷⁷ Nezih COŞ, *İstanbul'un Sinemaları*, 11-12.

Yıl	Seyirci Sayısı (İstanbul)
1961	29.158.000
1962	31.665.000
1963	33.781.000
1964	34.699.000
1965	41.417.000
1966	46.242.000
1967	50.603.000

İstanbul'un 1965'teki nüfusunun 1.750.642 olarak tespit edildiği düşünüldüğünde o yıl kişi başına düşen bilet sayısı 23,6'dır. Bu da İstanbul'da bir kişinin yılda 23-24, ayda 2 defa sinemaya gittiğini göstermektedir.

Koltuktan daha ucuz olan sandalye sayısına bakarak seyirci sayısı içinde yazlık sinema müşterilerinin ve alt gelir seviyesinden seyircilerin önemli bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Bu döneme kadar yabancı sinemanın üstünlüğü geçerliken, 'altın çağ' Türk sinemasının kendi seyircisini bulduğu yıllar oldu. Bu seyirciyi de Anadolu'da ve İstanbul'un Anadolu kökenli semtlerinde buldu.

*"Şehre gelen her şeyi yaptı, işportacılık yaptı, gecekonduya. Ama gecekonduya oturan herkes en çok nereye gidiyordu biliyor musun, sinemaya gidiyordu. Onun için gecekonduya ait, gecekonduyun derinlerini anlatan filmler yapıldığı zaman inanılmaz seyirciye ulaşırdı. Ama buna rağmen Pangaltı İnci sinemasına renkli Sisi'nin kopyasından başka bir film gitmezdi. Onun ayrı bir seyircisi vardı."*⁷⁸

Türk sineması çoğunlukla alt ve orta gelirlerinin desteğiyle yabancı sinemayı geri plana atmayı başardı. Buna karşın Türk filmleri yabancı film gösteren işletmecilerin gözünde tercih edilen filmler değildi. Genellikle yabancı filmler daha lüks sinemalarda oynuyor, buralarda nadiren Türk filmleri gösterilebiliyordu.

*"Aşağılanıyordu Türk sineması, aydın kesim çok aşağılıyordu. Türk filmleri de çok iyi sinemalarda, temiz güzel yerlerde oynanıyordu zaten. Mesela Taksim Sineması, Lüks Sineması iyi sinemalar değildi, salaş yerlerdi. Yabancı film gösteren sinemalar iyi mekanlardı ve yerli film oynatmazlardı."*⁷⁹

⁷⁸ Yapımcı Şeref Gür'le 19 Kasım 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

⁷⁹ Prof. Sami Şekeroğlu'yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

1970 yılına gelindiğinde tüm Türkiye’de toplam seyirci sayısının 250 milyon civarında olduğu tahmin edilebilir. Bu tarihten sonra azalan seyirci sayısına paralel olarak ülkedeki sinema salonları da arka arkaya kapanmaya başladı.

Üretim ve Ekonomik Yapı:

Yeni dönemle birlikte Türkiye’de yapılan anayasal değişikliklere karşı, sinema filmlerine uygulanan denetleme tüzüğü aynı şiddetiyle varlığını sürdürdü. Bu durum Türkiye’de yaşanan siyasal ve toplumsal değişimlerle paralellik göstermeyen bir durumdu. Bu dönemde üretim sürecinin senaryo aşaması geçmiş dönemlerden farklı değildi ve sansüre takılmamak için sinemacılar baştan bir oto sansür uygulamasını tercih etmekteydi.

Sinemada sansürün varlığına rağmen genel anlamda yaratılan özgürlük ortamında Türk sinemacıları en özgün ürünlerini vermeye başladılar. Yaşamın tüm alanlarındaki ve düşünsel boyuttaki zenginlik ve canlılık, yansımaları özellikle sinemada bulmuştu.

“Türk sinemasının masal filmleri, Küçük Hanımefendi ve benzerleri; bu masal filmlerin yanı sıra sosyal gerçekçi filmler de çıkarıyorduk. Ne oluyordu bu sosyal gerçekçi filmler, çok özgün esinlenmeydi öyle taklitten söz etmekte değilim, dünyayı saran bir şeydi dünyanın o genel atmosferinden biz de etkilendik. Ancak yaptıklarımız özgündü. Bu filmler ama sinemasal özelliklerinden olsun ama daha özenle tasarlanmalarından olsun öteki masal filmlerinden farklı olmalarına rağmen, onların gerçekliklerini de dolaylı olarak taşıyordu. Ve onların hikaye yapılarına yakın filmlerdi. Ancak bu filmler daha az ilişki kurabiliyordu seyircilerle.”⁸⁰

Özellikle bu dönemde biçimlenen bir üretim ilişkisi film yapımının da temel kaynağını oluşturdu. Yapımcının ana kaynakları dağıtımıcılar, bölge dağıtımıcıları (işletmeci), salon sahipleri ve tefecilerdi.

⁸⁰ Yönetmen, öğretim üyesi Duygu Sağıroğlu’yla 8 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Yapımcı, işletmeci ve sinema salonu sahiplerinden oluşan üç ayaklı bir sistem kurulmuştu. Ülke, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılmış durumdaydı. İşletmeci, bu bölgelerdeki sinemalara film sağlayan, film yapımcısı ve sinema sahibi arasında aracılık yapan bir kişiydi. İşletmeci her yıl İstanbul'a geliyor ve kendi bölgesinde ne tür filmlerin beğenildiğine dair bilgiler veriyor, bir sonraki dönem çekilecek filmlerin sayısı ve niteliğinin belirlenmesinde büyük rol oynuyordu. Bu filmlerin çekimi için yapımcılar işletmecilerden avans alıyorlardı. Bu avans bir önceki sezon sinemacılardan yani halktan toplanan paraydı. Avanslar filmlerin konu, senaryo ve oyuncularının seçimlerinde işletmeciler ve salon sahiplerinin söz sahibi olmalarını sağlıyordu. Ancak buralardan gelen avanslar peşin para olarak değil, borç senedi olarak alınıyordu. Yapımcılar senetleri çok düşük fiyatlara tefecilere kırdırmak zorunda kalıyordu. Bu üretim ilişkisi ekonomik sıkıntıları beraberinde getiriyordu. Bazı büyük film şirketleri, kendi aralarında birleşerek kendi işletme ağlarını kurmuşlar, bir çeşit tekel meydana getirmişlerdi. Buna kombine sistem adı verilmişti.

Bu üretim ilişkisinin özgün yapısı filmlerin içeriklerinin belirlenmesinde etkin rol oynuyordu. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden gelen seyirci talepleri üzerine dağıtımcılar ve salon sahipleri belirli kalıplar içindeki filmler için yapımcılara avans veriyordu. Böylece birbirine benzer konu ve temalara sahip filmler, hemen hemen aynı oyuncularla tekrar tekrar çekiliyordu. Bu filmlerin çoğunluğunun seyirci tarafından tercih edildiğini ve salonların dolduğunu rahatlıkla iddia edebiliriz. Aksi olsa bölge işletmecileri hep aynı taleplerle yapımcıların karşısına çıkmazdı.

“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 tek düze 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 tabi yasal bir zorunluluk değildi ama biliyorsun o

dönemde bir film para getirmiyorsa, yönetmeninin bir daha film yapması, yaşamını devam ettirebilmesi de mümkün değildi.”⁸¹

Zaman zaman yerel beğeniler arasında farklılıklar da olmaktadır. Her film seyirciden aynı ilgiyi görmeyebiliyordu. Yine de Türkiye’ye özgü bu film dağıtım sisteminin Türk Sineması’nın oluşumuna büyük etki ettiği açıktır. Halit Refiğ de bu sistemin etkisini şöyle ifade etmektedir: *“Bugün Türkiye’de 250’yi aşkın film yapılması belli bir sermaye ile değil, bu filmleri seyretmeye gelecek olan seyircinin ödeyeceği para hesabına göre kesilen bonolarla mümkün olabilmektedir. Bu açıdan da bakılınca Türk sineması halk sinemasıdır.”⁸²*

Bu dönemde üretilen film sayısının 200’leri hatta 300’leri bulmasıyla doğan film enflasyonu ‘altın çağ’ın sonunu getirecek nedenlerin kaynaklarından biriydi. Salonlardan gelen talepleri karşılamak zorunluluğundaki sinemacıların genellikle yaptıkları filme ayırdıkları zaman giderek azalmaya, gösterdikleri özen de kaybolmaya başladı. Filmlerin estetik ve teknik yeterlilikleri giderek göz ardı ediliyor, içerik sayesinde yakalanan seyirci için bu kadarının yeterli olacağı sanılmaktaydı. Zaten böylesi hızlı bir üretim çarkının içindeki bir sinemacının da ayakta kalabilmek için başka çaresi yoktu. Ülkedeki sinema teknik alt yapısı da bu üretim enflasyonunu layıkıyla karşılayabilecek kapasitede değildi. Bu yetersizlik renkli film üretimine geçilmesiyle iyice belirginleşti.

İlk renkli Türk filmi 1953’te yapılmış olmasına rağmen, renkli filmin Türk sinemasında yaygınlaşması uzun bir süre almıştı. 1960’ların ortalarında düzenli olarak renkli film yapımına başlanmış, ancak bir yılda çekilen toplam renkli film sayısı ilk kez siyah beyaz film sayısını 1971’de geçebilmişti.⁸³

Renkli filme geçişin ilk ve önemli sonucu film maliyetlerinin artması ve filmlerdeki görüntü kalitesinin ve sinemasal estetik düzeyin düşmesi oldu. Renkli filmde siyah beyazdaki kalitenin tutturulamaması mevcut teknik eleman ve alt yapının yetersiz olmasından kaynaklanmaktaydı. Görüntü yönetimi, sanat yönetimi ve makyaj gibi ana araçlarından biri renk olan teknik kollarda renklerin temel

⁸¹ Prof. Sami Şekeroğlu’yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

⁸² Halit REFİĞ, *Ulusal Sinema Kavgası*, 75-76.

⁸³ 1969’da çekilen 229 filmin 56’sı, 1971’de çekilen 226 filmin 138’i, 1973’te çekilen 208 filmin 178’i renkli çekildi.

özelliklerine göre yapılan çalışmalar estetik açıdan yetersiz kalınca ortaya çıkan filmlerin görüntü kalitesi düşmeye başladı. Ayrıca film laboratuvarlarının sahip oldukları aygıtlar da renkli filmin gereklerine göre yenilenemedi. Renkli yıkama ve baskı işlemlerini bilen teknik eleman hemen hiç yoktu. Kimyasal ham maddelerin ithalindeki güçlükler ve maliyetlerinin yüksek olması nedeniyle bayatlamış banyolar uzun süre kullanılmaktaydı. Laboratuvar sonuçlarında kaliteli görüntü elde edilmesi şansa kalmaktaydı. *“Renkli filmle maliyet birdenbire bir misline, iki misline çıktı. Gelirde o ölçüde bir artış olmadı. Seyirci de artık ilk başlarda rağbet gösterdiği renkli filme alıştı sinemamızda.”*⁸⁴

50’li yıllarda doğan ham film karaborsası bu dönem de sektörün temel sıkıntılarının başında yer almaktaydı. Özellikle 1970 devalüasyonu ve 70’lerin ortalarında başlayan döviz sıkıntısı yapımcıları zora soktu. Az sayıda film üreten küçük şirketlerin kotaya alınan ham film ithalinde gerekli koşulları yerine getirmemesi sonucu ham film karaborsası hızla genişledi. Bunun sonuçları 1975’ten sonra daha ağır biçimde ortaya çıktı.

1970’lere gelindiğinde ikisi renkli olmak üzere toplam 12 stüdyo, 6 plato ve 8 laboratuvar vardı. 1970’lerin ortalarında bunlara Sinema-TV Enstitüsü’nde kurulan modern laboratuvar eklendi. Çağdaş bir alt yapıya sahip olan bu laboratuvarın olanakları sinemacılar tarafından yeterli şekilde değerlendirilemedi.

İrili ufaklı yapım şirketlerinin doğması, çok sayıda ucuz filmin yapılmasının nedenlerinden biri filmlerin vergilendirilme sistemi olmuştu. Bir filmin kendini 5 yılda amorti edeceği varsayılarak kurulan vergi sisteminden dolayı sinemacılar ödenecek ilk vergi taksitini erteleyebilmek için vergi ayına yakın bir iki film çekerek kendilerini zararda göstermekteydiler. Bu filmlere amortisman filmi adı takılmıştı.

⁸⁴ YEDİNCİ SANAT, Yapımcı Hürrem Erman’la Konuşma, 30.

V.3) 1960 - 1975 Döneminden Seçilmiş Filmler

ACI HAYAT (1962)

Yönetmen: Metin Erksan; **Senaryo:** Metin Erksan; **Görüntü Yönetmeni:** Ali Uğur;
Oyuncular: Ayhan Işık (Mehmet), Türkan Şoray (Nermin), Ekrem Bora (Ender),
 Nebahat Çehre (Filiz); **Yapımcı:** Muzaffer Arslan; **Yapım:** Sine Film

Her ikisi de dar gelirli ailelerin çocukları olan Mehmet ve Nermin evlenme planları yapmaktadır. Ancak bir türlü asgari standartlarda bir ev bulamazlar. Manikürcülük yapan Nermin çağrıldığı bir zengin evinde oğulları Ender'in ilgisini çeker. Bir süre sonra kuaföre gelen Ender Nermin'den bir randevu için söz alır. Mehmet ile Nermin'in ev arayışları sürmektedir ve genç kadın umudunu yitirmektedir. Mehmet evlendikten sonra Nermin'in çalışmasını istememektedir, bu nedenle tartışırlar. Nermin'i arayan Ender evlenme teklif eder, bir gece kulübünde eğlendikten sonra adamın yazlık evinde beraber olurlar. Ailesiyle de tartışan Nermin Mehmet'e artık birlikte olamayacaklarını söyler. Nermin Ender'e hamile olduğunu söyleyince adam durumu ailesine anlatır, ancak ailesi evlenmelerine itiraz eder. Bir tek kız kardeşi Filiz ailesinin tutumuna tepki gösterir. Mehmet'in piyango biletine 1 milyon lira çıkar. Mehmet zengin bir müteahhit olurken, Nermin'le Ender birlikte yaşamaya başlarlar. Mehmet'in işlettiği gece kulübünde yanlarında Filiz'le eğlenirken Nermin sarhoş olur ve olay çıkarır. Mehmet onları kulüpten kovar. Nermin Mehmet'i hala sevmektedir. Filiz ise Mehmet'ten etkilenmiştir. Mehmet'in de kendisini hala sevdiğini anlayan Nermin onunla konuşmak ister ancak Mehmet Nermin'i bir kez daha aşağılar, hırpalar. Filiz'le birlikte olan Mehmet kızın babasını arayarak intikamını aldığını söyler. Filiz bunu duyunca kırılır. Ender de Mehmet'in esas niyetini Nermin'in yüzüne vurur. Mehmet kendisine sitem eden Filiz'e onunla evlenmek istediğini söyler. Nermin denize atlayarak intihar eder. Nermin'in mezarı başında af dileyen Mehmet Filiz'le beraber uzaklaşır.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Mehmet: Gururlu, erkek egemen toplum etkisinde, azimli, okumamış, tok gözlü, katı, acımasız. Muhtemelen genç yaşta çalışmak zorunda kaldığı için okuyamamış. İşçi bir ailenin işçi çocuğu. Ailesi de sürekli maddi sıkıntı içinde

yaşamış tipik muhafazakar Türk ailesidir. (Baba sürekli spor toto oynarken, Mehmet de Milli Piyango bileti alıyor.) Erkek egemen görüşlerin etkisinde, içine girdikleri maddi sıkıntıya rağmen Nermin'in evlendikten sonra çalışmasını istemiyor. 'İki gönül bir olunca samanlık seyran olur' ve 'nohut oda bakla sofa' düşünceleriyle –ki Türk toplumunun genelinde egemendir- kalender, tok gözlü, kendi küçük dünyasını kurmaktan başka hayali yok.

Nermin: Zayıf kişilikli, zengin yaşama imreniyor, iç dünyasında çelişkiler içinde. Mehmet'le aynı ekonomik düzeyde bir ailenin kızı. Yaşadığı hayattan memnun değildir. Manikürcülük yaptığı sosyete kuaföründeki müşterilerinin yaşam tarzına uzaktan gıpta eden Nermin'in memnuniyetsizliği bu iş ortamı nedeniyle daha da artmıştır. Bu da üst sınıftan bir erkeğin yaptığı kurlara aldanmasını kolaylaştırır.

Ender: Baba parası yiyen tutkulu bir aşık. Zengin bir fabrikatörün işsiz güçsüz oğludur. İyi yaşamayı, hoş vakit geçirmeyi sever, en pahalı yerlerde eğlenir. Son modayı takip eder.

Filiz: Duygusal ve mantıklı, içten, samimi, asil, iyi eğitim görmüş, analitik düşünceye sahip. Zengin ailesinin yaşam biçimini benimsememiş, kendine özgü kapalı bir yaşam kurmuş. Maddi olanaklarını giyiminde şık olmak için kullanıyor. Kendini yetiştirme çabası içinde.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Filmde 50'li yıllarda İstanbul'un çeperlerini yavaş yavaş sarmaya başlayan gecekondu mahallelerini ve hemen yanı başlarındaki modern siteleri bir arada görüyoruz. Kent nüfusundaki artışın göçlerle patladığı dönemlerden itibaren var olan 'konut sorunu' özellikle vurgulanmış. Kenar mahallelerdeki belediye hizmetlerinin eksikliği, yaşanabilir evlerin kiralarının yüksek oluşu gözler önüne serilmiş. Filmde alt sınıflardaki insanların tek umudu ve çıkış yolu ya üst sınıftan biriyle evlenmek ya da bir talih oyunundan çok para kazanmaktır. Filmde artık sermaye sahibi bir sınıfın oluştuğu ve güçlendiği bir Türkiye tablosuyla karşılaşılmaktadır.

ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET (1962)

Yönetmen: Lütfi Akad, Memduh Ün; **Eser:** Orhan Kemal; **Senaryo:** Vedat Türkali; **Görüntü Yönetmeni:** Çetin Gürtop, Mustafa Yılmaz; **Oyuncular:** Ayhan Işık (Ali), Sezer Sezin (Hacer), Reha Yurdakul (Reşat), Sadettin Erbil (Yakup); **Yapımcı:** Nusret İkbâl; **Yapım:** Be-Ya Film.

Kocası Almanya'ya çalışmaya giden Hacer dört yıldır oğlu Hasan'la beraber maddi sıkıntı içinde yaşamaktadır. Kadın oğluna sürekli olarak -aslında uzun süredir alamadığı- kocasının yazdığı eski bir mektubu okur. Mahallenin tefecisi Yakup'un da onda gözü vardır. Mahallede geceyarısı görülen yaralı adam (Sütçü Ali) Hacer'in evine girer, ondan kendisini bir geceliğine saklamasını ister. Gece Ali'yi gören bir kadın polise adamın gazetede tarif edilen adama benzediğini söyler. Hacer komşularının konuşmalarından Ali'nin Emin'i öldürdüğünü öğrenir. Ali'nin yalanını yüzüne vurur ve evden gitmesini söyler. Öldürülen Emin ve ortağı Arif'in adamları kahveye gelir, Ali'nin saklandığı yeri bulması için Topal Selim'e para verirler. Hacer Ali'nin yaralarını sarar. Ali Hacer'e çocuk ve babasıyla ilgili sorular sorar. Hacer Ali'ye teslim olmasını önerir. Hacer dışardayken Hasan tavan arasında Ali'yi görür, babası zanneder. Hacer eve dönünce Hasan'a babasının geri döndüğünü kimseye söylememesini tembih eder. Ancak Hasan çocuklarla konuşurken ağzından kaçırır. Sokaktan geçerken bunu duyan Topal bahçedeki Hacer'e sorular sorar. Hacer Hasan'a babasının gitmesi gerektiğini söyler. Yakup kapıya dayanınca Ali ile Hasan tavan arasına çıkar. Kendisine saldıran Yakup'u Hacer tabancayla korkutur. Bu arada Ali damdan kaçır. Yakup'u yoldan çevirir, bayıltıncaya kadar döver, eve geri gelir. Etrafta olanlar Topal'ın daha da şüphelenmesine yol açar. Hasan mahalledeki toplu sünnet düğününde sünnet olur. Gizlice evden çıkan Ali Hasan'a üç tekerlekli bir bisiklet almıştır. Hacer'in kocası Reşat kasabaya döner, Hacer onu eve almaz. Eve gelen Topal peşlerindeki kişilerle ilgili Ali'yi uyarır. Ali cinayeti nasıl işlediğini anlatır. Reşat çocuğun ağzından evde birinin olduğunu öğrenir. Etrafın gözetlendiğini bilen Hacer ve Ali tedirgindir. Selim'in yardımıyla Ali kaçır, içeri girenler Selim'le Hacer'i yan yana görürler. Apti Ali'yi kaçarken görür. Kovalamacanın sonunda polis Ali'yi kelepçeler, götürürlerken Hacer ve Hasan da peşlerinden yürür.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Hacer: Dirayetli, sebat sahibi, onurlu, cesur. Almanya'ya giden kocasından haber alamayan ve gün geçtikçe sabrını yitirmeye başlayan bir ev kadını. Oğluyla birlikte kıt kanaat geçinmeye, bir yandan da namusunu korumaya çalışır. Muhtemelen ilkokulu bitirdikten sonra okumamış.

Ali: Korkusuz, adalet duygusu gelişmiş, hassas, iyi niyetli, anlayışlı. Kendi yağıyla kavru lan bir esnafken haksızlığa uğradıktan sonra kanun kaçağı durumuna düşmüştür. Bir çocuğa sevgi gösterecek, polisler peşindeyken bile onun istediği bisikleti alabilecek kadar düşüncelidir. Esnaflığın gerektirdiği düzeyde okumuş olması olasıdır.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Filmdeki dünya hemen hemen bir mahalleden ibarettir. Kocasız olmayan bir kadına göz koymuş bir tefeci, hafif tavırlara sahip çekici bir genç kız, dedikoducu kadınlar, haylaz çocuklar mahalleden göze çarpan kesitlerdir. Geçim sıkıntısı içindeki insanların yaşadığı mahallede –ülkenin tamamında olduğu gibi- Almanya'ya işçi olarak gidebilmek tek umuttur. Aileler çocuklarını sünnet ettirecek parayı dahi bulamadıklarından, varlıklı insanların düzenledikleri toplu sünnet düğünlerini beklemek zorundadır. İnsanları sömüren bir 'çete' de karakterlerin (Ali ve Topal Selim) başına gelenlerin sorumlusu olarak görünmektedir. Dönemin gerçeklerini bu denli yansıtan arka planın önünde ise Ali ile Hacer'in birbirlerini sevmesi geleneksel ilişkiler yaşayan bir mahallede aykırı bir 'meydan okuma'dır. Filmin kahramanlarından birinin kocasını aldatan, çocuklu bir kadın ve sevdiği adamın bir kanun kaçağı olması değer yargılarına bir başkaldırı olarak görülmelidir.

GURBET KUŞLARI (1964)

Yönetmen: Halit Refiğ; **Senaryo:** Orhan Kemal, Halit Refiğ (Turgut Özakman'ın Ocak adlı oyunundan); **Görüntü Yönetmeni:** Çetin Gürtop; **Oyuncular:** Tanju Gürsu (Murat), Cüneyt Arkın (Selim), Pervin Par (Fatoş), Sevda Ferdağ (Seval), Önder Somer (Orhan), Filiz Akın (Ayla), Hüseyin Baradan (Haybeci); **Yapımcı:** Recep Ekicigil; **Yapım:** Artist Film

Kahramanmaraşlı bir aile daha iyi yaşamak hayaliyle İstanbul'a gelir. Ailenin çocukları kent yaşamına ayak uyduramaz ve seçtikleri yaşamlarla bir çıkmaza doğru sürüklenirler. Üniversitede okuyan Kemal ailesine destek olmaya çalışırken, sevdiği adam tarafından aldatılan Fatma intihar eder. Kemal dışında kalan aile fertleri memleketlerine dönerler.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Murat: Hırslı, paragöz, ağız bozuk, çifte standartlı, maço. Kahramanmaraşlı kalabalık bir ailenin en büyük oğlu. Giyimi, konuşma tarzı (küfürbaz) ve kadınlarla ilişkileri bakımından maço, kabadayı bir kişiliği var. Taksi şoförlüğü yapıyor, en az ilkokul mezunu olması gerekiyor. Kız kardeşinin bakkala bile yalnız gitmesine tahammül edemiyor. Kentin aynı zamanda onları yutacak bir 'cangıl' olduğunu düşünüyor. Kentli özellikleri barındıran bir gece kulübünde ise daha uygun giyinerek ortama uyum sağlamaya çalışıyor. Bu şekilde giyinmesinde mekandaki kıyafet zorunluluğu da etkili olabilir. Kentli bir kadınla beraber olmayı bir statü göstergesi olarak algılıyor.

Selim: Gözü dışarıda, iradesiz. Babasının yanında oto tamirciliği yapıyor ve bildiği tek iş bu. Çoğunlukla ağabeyi Murat'ın etkisi altında hareket ediyor.

Kemal: Gerçekçi, kökeninden utanıyor, anlayışlı, dengeli. Ailenin okuyan tek çocuğu; üniversitenin tıp fakültesinde okuyor. Biraz da bu yüzden aile içinde özel bir yeri var. Ancak ağabeyi Murat'tan takdir gördüğü söylenemez. Kentli arkadaşlarının sosyal yaşantılarına uyum sağlamakta güçlük çekmiyor. Ne giyinişi, ne davranışları ne de şivesi ile İstanbullu olmadığı anlaşılıyor. Kentsoylu Ayla'ya hem kökeninden utandığı hem de tepki görmekten korktuğu için göçmen olduğunu söylemiyor. Ailecek İstanbul'a gelmelerini doğru bulmuyor.

Fatoş: Saf, boyun eğen, kaçamaklarla yasakları kırmaya çalışıyor

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Film kentlere göçün en yoğun olarak yaşandığı yılları konu alıyor. Aile göçmenlerin çoğu gibi küçük bir şehirden gelmiş 'küçük esnaf' bir ailedir. Film gelenlerin çoğunun memleketlerine dönmeyi düşünmediği bu insanları bir ders konusu yapmayı amaçlamıştır. Sonunda filmin kahramanları geri dönme kararı aldığı anda, İstanbul'da kalan tek fertleri ise kentli bir kızla evlenen Kemal olmaktadır.

Bu ders verilirken antipatik bir karakter olarak çizilen Haybeci'nin kısa sürede işlerini yoluna koyması ile de yalan ve üçkağıt olmadan kentte tutunulamayacağı düşüncesinin altı çizilmektedir.

KARANLIKTA UYANANLAR (1964)

Yönetmen: Ertem Göreç; **Senaryo:** Vedat Türkali; **Görüntü Yönetmeni:** Turgut Ören, Mahmut Demir; **Müzik:** Nedim V. Otyam; **Oyuncular:** Fikret Hakan (Turgut), Beklan Algan (Ekrem), Ayla Algan (Fatma), Tülin Elgin (Nevin), Ersun Kazançel (Kazım); **Yapımcı:** Beklan Algan; **Yapım:** Filmo Ltd.

Bir fabrikatörün oğlu olan Turgut çalışmak yerine gününü birlikte büyüdüğü arkadaşlarıyla eğlenerek geçirir. Mahallelerindeki hemen tüm erkekler babasının fabrikasında çalışır. Bir gün babası ölünce fabrikanın yönetimi ona kalır. Bir yandan arkadaşı bildiği işçilerin istekleri, diğer yandan yanındaki idarecilerin baskıları karşısında ne yapacağını şaşırır. Sürekli olarak işçilerden sabır istemeye başlayan Turgut arkadaşlarının güvenini kaybeder. Fabrika yabancı sermayeyle işbirliği içinde olanların oyununa gelmektedir. Turgut sonunda fabrikayı kaybeder, işçiler greve giderler.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Turgut: Arkadaş canlısı, yardımsever, baba parasıyla yaşayan bir adam, içki ve eğlence düşkünü, sorumsuz biridir. Gelir düzeyi sıradan bir ailenin çocuğu iken, zamanla fabrika sahibi olan bir babanın çocuğu haline gelmiştir. Buna rağmen çocukluğunun geçtiği ortamdan, mahallesinden bir türlü kopamamaktadır. Mahalle kültürüne ait her şeyi konuşmaları ve tavırlarında taşımaktadır. Ancak ailesinin yaşadığı villada oturmaya devam etmektedir. İyi koşullarda yaşamasına rağmen iyi

ve yeterli bir eğitim alamamıştır. Üniversiteli gençlerin arasında kendini yabancı hissetmektedir. Fabrikanın idaresi kendine kalınca da ne yapacağını bilemez. Arkadaşlarıyla gündüz kahvede, akşam meyhanede oturmayı sever.

Ekrem: İsyankar ruhlu, topluluk bilincinden uzak, aksi, merhametli, inatçı, çalışkan biridir. Eğitim düzeyi düşük ancak usta-çırak ilişkisi içinde kaynak ustalığına kadar yükselmiştir. Hayatını bir boya fabrikasında çalışarak kazanmaktadır. Kendisini büyüten ailenin yanından ayrılarak tek başına bir yaşam kurma cesaretine sahiptir. Ancak eğitim ve kültür düzeyi 'sendika' kavramını kolayca benimsemesine yetmez. Grevin önderlerinden biri olması ise, ancak arkadaşı Turgut'un patron olmasından sonra fabrika ve mahalle çevresinde gelişen olayların farkına varmasıyla (işçilerin sebepsiz yere işten çıkarılmaları, verilen sözlerin yerine getirilmemesi vb.) mümkün olmaktadır.

Nevin: Görgülü, işine aşık bir genç kızdır. Dayısının parasıyla yaşamını sürdürebilmektedir. Olaylara karşı duyarlı ve ilgilidir ama bir o kadar da uzaktadır. Mantıksal bağlantıları kuramaz. Kendi çevresinden insanlarla vakit geçirmektedir. Dayısı tarafından iyi koşullarda yetiştirilmiş ve iyi bir eğitim almıştır. Üniversitede resim bölümünde okumakta, Avrupa'ya sık sık gitmektedir.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Sendikalaşmanın yaygınlaştığı, ulusal sermayenin yabancı sermayeye karşı direnmeye çalıştığı bir dönemde çekilen filmde 'sendikalaşma süreci' öykününün tam merkezine konmuştur. Olayları ve karakterleri yönlendiren ana güç bu süreçtir. 1960 anayasası ile verilen grev hakkını kullanmak işçiler için hiç de kolay değildir. Çünkü bu bir gelenek gerektirir. Filmdeki fabrika hemen yakınındaki mahalle ile bir bütünlük arz ediyor, çünkü hemen hemen mahallenin tüm erkekleri bu fabrikada çalışır. Kadınların hemen hepsinin de evde oturdukları böylesine bir mahalle tasviri de o yılların çalışan nüfus içindeki cinsiyet dağılımına uygunluk gösteriyor. Ancak 'mahalle' filmlerindekine benzer bir tehlike doğması durumunda mahallenin dayanışması ortaya çıkar. Bu da sendika eylemi için -işçi bilincinden daha fazla- itici güç olur.

Yüksek eğitimli sanatçıların kendilerine ait, dışı tamamen kapalı bir dünya kurdukları gözleniyor. Ülke gerçeklerinden kopuklar. Konuştukları konular, dinledikleri müzikler birer gösterge.

Filmde çizilen gazeteci karakteri ise halka yakın bir tip olarak çizilmiş. Sermaye sınıfına karşı işçi sınıfının güçlendiği yıllarda basının yorumları ve takındığı tavır açısından dikkat çekici. Bu tavrı o yıllarda yazılı basının büyük sermaye sahiplerinin eline geçmemiş olmasına bağlamak mümkündür.

TURİST ÖMER (1964)

Yönetmen: Hulki Saner; **Senaryo:** Erdoğan Tünaş; **Görüntü Yönetmeni:** Kriton İliadis; **Oyuncular:** Sadri Alışık (Turist Ömer), Vahi Öz (Rüknettin), Mualla Sürer (Bedia), Çolpan İlhan; **Yapımcı:** Hulki Saner; **Yapım:** Saner Film

Turist Ömer gündelik işlerle hayatını kazanan, çoğunlukla parklarda yatıp kalkan bir avaredir. Bir benzin istasyonunda arabaları yıkamaktadır. Bedia'nın paralarını evlilik vaadiyle tüketen Rüknettin, ortadan kaybolabilmesi için Turist'ten eve gelerek kendisini amcasının oğlu olarak tanıtmamasını, bir miras konusunu halletmek için gitmeleri gerektiğini söylemesini ister. Tesadüfen Bedia'yla aynı dolmuşta binen Turist önce kadınla tartışır, sonra da Rüknettin'le hazırladıkları planı dolmuş şoförüne anlatmaya başlar. Durumu anlayan Bedia dolmuştan iner. Bedia evde Rüknettin'i hırpalarken, Turist eve gelir ve rolünü oynamaya başlar. Bedia ikisini de evden kovar. Turist bir bankanın reklam paralarını dağıtmak üzere teslim alır. Banka soyguncularının çaldığı paraların olduğu çanta ile kendisinininki karışınca paraları sokaklarda dağıtmaya başlar. Paraların gerçek olduğunu anladıktan sonra kör bir genç kıızı ameliyat için Avrupa'ya gönderir, kalan paralarla da eğlence hayatına dalar. Rüknettin ile Bedia da evlilik hazırlıklarını hızlandırır. Soyguncular Turist'in peşine düşerler. Geri kalan paraları evlenmesi halinde Bedia'ya senet olarak vaat eden Turist'i nikahı engellemeye zorlarlar. Rüknettin'le Turist soyguncuların elinden kaçarlar. Soyguncular yakalanır, Bedia ile Rüknettin evlenir, Turist eski yaşantısına geri döner.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Turist Ömer: Açık sözlü, ağzı bozuk, kalender, iyiliksever, uyanık görünmesine rağmen saf, kadınlardan yana şanssız. Turist Ömer sokaklarda yaşayan bir serseridir ve en belirgin özelliği giyimi ve ağzından eksik olmayan kendine özgü argo dilidir. Paraya tamah etmeyen bir karakteri olduğu için de yaşamını değiştirme gereği de görmemiştir. Örneğin bir haftalık emeğinin karşılığı olan parayı bir çırpıda ihtiyacı olduğunu düşündüğü kör bir kıza “benim paraya ihtiyacım yok” diyerek verebilmektedir. Turist Ömer saf Türk insanının kendine has duyarlılıklarını da barındıran karakter özelliklerine sahiptir.

Rüknettin: Yalancı, dolandırıcı, açık göz, paraya düşkün, zampara. Rüknettin dolandırdığı kişiler sayesinde belli bir standartta yaşamını sürdürmüş, giyim kuşamını da ona göre seçmiştir. Eğitim ve kültür düzeyi düşük olsa bile az çok görgülüdür. Buna rağmen külhanbeyi özelliklerini saklayamaz.

Bu iki karakter birebir olmasa bile bazı özellikleri ile Karagöz ve Hacivat gibidirler. Görece daha görgülü olan Rüknettin (Hacivat) zengin olmak ve rahat yaşamak için değişik planlar tasarlar ve kendinden daha saf, bir o kadar da dobra dobra olan Turist Ömer’i (Karagöz) peşinden sürükler.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Kültürel, sosyal ve siyasal alanda özgürlüklerin yayıldığı bir dönemde çekilen film arka planında ülkenin bu özel durumunu yansıtan bir nitelik taşıyor. Bu bakımdan ülkenin hangi döneminde çekildiğini anlamak olanaksız. Dolayısıyla filmdeki dünyanın olay ve karakterlerden soyutlanmış bir dünya olduğu söylenebilir. Gündelik yaşama ait mekanlardan banka, gece kulübü gibi yerler gerçek mekanlar olduğundan dönemin tarzını yansıtıyorlar. Gerçek yaşamdan yansıyanlar arasında İstanbul’un en büyük sorunlarından birinin araç trafiği olduğu (hatta Turist Ömer trafik polislerine bu konuda yardımcı olarak dalgasını geçer) ve dolmuş duraklarındaki kuyruklar dikkat çekiyor. İstanbul’un sorunlarının kırk yıldır aynı kaldığını görmek, özellikle 60’lı yıllar açısından önemli bir tespit. Bir başka dikkat çeken konu da futbolun bugün olduğu gibi o yıllarda da sınıf farkı gözetmeksizin en ilgi gören spor olmasıdır.

HIÇKIRIK (1965)

Yönetmen: Orhan Aksoy; **Senaryo:** Hamdi Değirmencioglu (Kerime Nadir'in romanından); **Görüntü Yönetmeni:** İlhan Arakon; **Oyuncular:** Hülya Koçyiğit (Nalan), Ediz Hun (Kenan), Kartal Tibet (İlhami), Hulusi Kentmen; **Yapım:** Erman Film; **Yapımcı:** Hürrem Erman

Küçük yaşta babalığı tarafından sokağa atılan Kenan zengin bir adam tarafından evlatlık alınır. Adamın kızı Nalan'la birlikte kardeş gibi büyürler. Deniz akademisinde okuyan Kenan yıllarca Nalan'a aşık olarak yaşar. Nalan'ın sağlığı iyi değildir. Tedavisiyle ilgilenen doktor İlhami ona evlenme teklif eder. Bir süre sonra da Nalan teklifi kabul eder, evlenirler. Bu Kenan için büyük bir acıdır. Nalan'la İlhami'nin bir kızı olur. Adını Kenan verir: Handan. Kenan sevgisini Nalan'a hissettirmiştir. İlhami Amerika'ya ihtisas için gidince, Nalan kızıyla konağa yerleşir. Nalan'ın hastalığı ilerlemekte, gittikçe ölüme yaklaşmaktadır. Kenan tüm zamanını Nalan'la ilgilenerek geçirir. Bir gün yıllar süren aşkını itiraf eder. Nalan ondan kendi hayatını yaşamasını ve onu unutmasını ister. Kenan gece kulüplerinde vakit geçirmeye başlar. Bunu da Nalan'ı üzme için yapar. Bir geceyarısı eve döndüğünde tartışırlar. Nalan'ı kıran Kenan evi terk eder. Nalan'dan onu affettiğini yazan bir mektup alınca eve döner, özür diler. Bir süre sonra Kenan mezun olur ve İskenderun'a gitmek zorunda kalır. İlhami'nin de dönüş günü yaklaşmıştır. Nalan ona sadece kardeşçe mektuplar göndermesini ister. Bir süre sahte mektuplar yazar. Bir gece sarhoşken yazıp zarfa koyduğu mektup kazara bir asker tarafından postaya verilir. Mektubu İlhami okur ve Nalan'ı kendisini aldatmakla itham eder. İntikam almak için kızını ondan uzaklaştırır, Kenan'dan gelen mektupları yırtar. Nalan ilerde kızının okuması için bir mektup yazar. Kenan'a da bir telgraf gönderir. Eve girerken İlhami ile Kenan karşılaşır. Kenan aralarında hiçbir ilişki olmadığına yemin eder. İlhami vicdan azabı duyar. Nalan son nefesini Kenan'ın kollarında verir.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Nalan: İyiliksever, paylaşımcı, düşünceli. Zengin bir adamın annesiz büyümüş tek kızı. Yüksek tahsil yaptığına dair bir bilgi yok, muhtemelen liseden sonra okumamış. Sınıfsal konumu onun 'evinin kadını olma' seçeneğinin dışında bir geleceği seçmesine yardımcı değil. Ahlak anlayışı kardeş bildiği bir erkeği

sevmesine rağmen birlikte olmayı uygun bulmaz. Değer yargıları sürekli olarak yüreğinin sesini bastırır. Bu yüzden büyük acı çeker. Çok ağır hasta iken bile Kenan'a olan tavrı hep bir abla / kardeş şefkati taşımaktadır.

Kenan: Küçük yaşta ailesini kaybettikten sonra yeni bir aileye kavuşan Kenan aradığı şefkati onlarda bulur. Nalan'a duyduğu sevgi giderek büyük bir aşka dönüşmüştür belki de ilk gördüğünden beri aşkıdır. Hayatı kardeş rolü oynayarak geçen Kenan da içi kan ağlarken gülmek zorundadır. Nalan kadar dirayetli değildir ve duygularına gem vurmakta güçlük çeker. Hayatını borçlu olduğu aileye karşı borcunu ödemek için okur ve deniz subayı olur.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Hıçkırık filminin dünyası cam bir fanusla ayrılmış gibi gerçek dünyadan kopuktur. Hikayenin neredeyse tamamı Nalan'la Kenan'ın büyüdüğü evde, İlhami'nin evinde geçer. Dış dünyaya ait tek tük görüntüler Kenan'ın okulundan, göreve gittiği gemiden –dış dünyayla mekan olarak bağı olmayan- görüntülerdir. İki aşğın birleşmesinin önündeki engel toplumsal, kültürel değer yargıları olmasına rağmen bunların varlığını somutlaştıracak hiçbir olay, karakter yoktur. Bu yargılar Nalan'ın iç dünyasına egemendir ancak sonradan evlilik kurumu ve annelik sorumluluğu somut engeller olarak belirir. Nalan'ın babası sınıfsal konumunun getirdiği heybetten yoksundur. Torununun kızının kollarından alınmasına karşı hiç direnç göster(e)mez. Hıçkırık sonu kötü biten bir aşk masalıdır.

Film taşıdığı özelliklerle melodram yapısına sahiptir. Gerçek dünyanın olumsuz etkileri önemini kaybetmiş, 'gelenek', 'kader' gibi kavramlar öne çıkmıştır. Türk insanının yaşamında da bu kavramların ağırlığı ve kutsallığı vardır. Seyirci filmde karakterlerin çektiği acılarla bir kez daha sarsılır. Kendi yaşamından benzerlikler bulduğu bu insanların hikayeleriyle gözyaşı dökmek onu rahatlatmaktadır.

KEZBAN (1968)

Yönetmen: Orhan Aksoy; **Senaryo:** Orhan Aksoy (Muazzez Tahsin Berkant'ın romanından); **Görüntü Yönetmeni:** İlhan Arakon, Kriton İliadis; **Müzik:** Metin Bükey; **Oyuncular:** Hülya Koçyiğit (Kezban), İzzet Günay (Ferit), Selma Güneri (Lale), Muzaffer Tema (Ali), Süleyman Turan (Faruk); **Yapımcı:** Hürrem Erman; **Yapım:** Erman Film

Gemlik kasabasında annesi ile yaşayan Kezban annesinin ölümünden sonra kendisini amcası olarak tanıtan aslında öz babası olan Ali bey tarafından İstanbul'a getirilir. Geldiği ilk gecedan itibaren Ali beyin kızı Lale ve arkadaşlarının hakaretlerine maruz kalır. İçlerinden bir tek Ferit onu korumaya çalışır, ancak Kezban'a aşık olan Ferit kendini ona affettiremez. Bir süre sonra da babalarının istekleri üzerine Ferit ile Lale nişanlanırlar. Ferit doktorluk tahsili için yurt dışına gider. Kezban da Lale ve annesinin tutumlarına dayanamaz ve Ali beyi yatılı okulda okumak istediğine ikna ederek evden uzaklaşır. Kezban okulu başarıyla bitirmiş, Lale ise aynı başarıyı gösterememiştir. Ali beyin mimarlarından Faruk Kezban'a ilgi duymaktadır. Ferit de yurt dışından dönmüştür. Babasının verdiği söz nedeniyle Lale ile nişanlanır. Lale de Kezban'a duyduğu nefret nedeniyle Ferit'ten vazgeçmek istemez. Kezban kendisi için çok şey yapan Faruk'un evlenme teklifi karşısında kararsızlık geçirir. Sevdiği adam bir başkasıyla nişanlanırken kaderine razı olmak zorundadır. Ali bey bir gece kalp krizi geçirir, ölmeden önce Kezban'a öz babası olduğunu itiraf eder ve onu Ferit'e emanet eder. Kezban babasının kendisine bıraktığı payı almak üzere kimseye haber vermeden Ferit'le Bursa'ya gider. Onları birlikte gören Lale'nin arkadaşlarından biri fotoğraflarını çeker. Babasına gerçeği açıklamayacağına dair söz verdiği için kendisinden hesap soran Lale'ye Bursa'da bulunma nedenini söyleyemez ve Gemlik'e döner. Ferit Lale'ye Kezban'ın kız kardeşi olduğunu söyleyince Lale pişmanlık içinde kasabaya gelir ve af diler. Lale gerçekten onu seven Necmi'yi seçerken Kezban ile Ferit bir araya gelirler.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Kezban: Gururlu, çalışkan, nazik, hassas, fedakar. Orta gelirli bir ailenin çocuğu olarak büyümesine rağmen çalışkanlığı ve hırsıyla okumuş, zengin bir ortama girdiğinde de liseye devam ederek mezun olmuştur. Konuşmaları, davranışları ile

görgülü ve kültürlü bir insandır. Giyimi kuşamı ise özellikle liseyi bitirdikten sonra ve ancak daha kültürlü birinin yönlendirmesiyle değişir. “*Öğrenmek, durmadan yeni şeyler öğrenmek, bu bende bir ihtiras halini almıştı*” sözü kişiliğini özetlemeye yetmektedir.

Ferit: Tepkisel, dürüst, çalışkan, fedakar. Varlıklı bir ailenin çocuğu olması nedeniyle aynı çevreden arkadaşları olan ama onlar gibi hazıra konmak yerine çalışmayı tercih eden bir gençtir. Diğer gençlerde görülmedik biçimde babasının isteklerine boyun eğmektedir.

Lale: Şımarık, tembel, eğlence düşkünü, kendini beğenmiş bir kızdır. O da varlıklı bir ailede yetişmiştir ama eğlenmeyi, gününü gün etmeyi tercih etmektedir. Şımarıklıklarıyla babasından istediği her şeyi almaktadır.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Filmin dünyası ve kahramanları üst gelir seviyesinden insanlardan oluşan bir çevrede yer almaktadır. İki gencin aşk hikayesi ancak bu ortamdaki başka insanlardan (Lale, Ferit’in babası, Faruk) kaynaklanan etkilerle biçimlenmektedir. Lale ile Kezban arasında doğan gerilim, ağırlıklı olarak kişiseldir ve kıskançlıktan kaynaklanmaktadır. Aralarındaki kültürel farklılık ise daha geri plandadır. Kezban ile Ferit’in aşkı -toplumsal olaylar, ciddi geçim sıkıntısı, kültürler arasındaki uçurum gibi- başka dışsal etkiler altında değildir. Ana mekanlar ve filmin ortamı bu aşkın dış dünyadan soyutlanmasına yardımcı olmaktadır. Dönemin özelliklerini yansıtan unsurlar daha çok gençlerin giyim kuşam ve eğlence tarzıdır.

VESİKALİ YARİM (1968)

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad; **Senaryo:** Lütfi Ö. Akad; **Görüntü Yönetmeni:** Ali Uğur; **Müzik:** Metin Bükey; **Oyuncular:** İzzet Günay (Halil), Türkan Şoray (Sabiha), Ayfer Feray; **Yapımcı:** Şeref Gür; **Yapım:** Şeref Film

Babası ile manavlık yapan Halil arkadaşları ile gittiği bir gece kulübünde karşılaştığı konsomatris Sabiha’yı görür görmez aşık olur. Sabiha da ona ilgi gösterir. Sık sık görüşmeye başlarlar. Sonunda Halil Sabiha’nın evine yerleşir. Beyoğlu yakınlarında başka bir manav dükkanı açar. Sabiha da kulübü bırakır. Babası Halil’in kendisinden uzaklaşmasına üzülmemektedir ve gizli gizli onu izlemektedir. Halil’in

arkadaşları gece kulübünde Sabiha'nın arkadaşına Halil'in evli ve iki çocuğu olduğunu söylerler. Sabiha'nın eski tutkunlarından biri de Halil'i tehdit eder ve kadını bırakmasını ister. Sabiha'nın içine bir kuşku düşmüştür, Halil'i takip etmeye başlar. İlişkilerinin umutsuzluğu hakkında sözler kullanmaya başlar. Halil bunlara anlam veremez. Önce kulübe dönen Sabiha Halil'in kırılmasına dayanamaz, eve gider. Ertesi sabah eve bıraktığı bir mektupla ondan ayrıldığını haber verir. Sabiha'yı kulüpte bulamayan Halil başka bir meyhanede dövdüğü adamı ve Sabiha'yı görür. Halil'in kendisinden vazgeçmediğini görmek Sabiha'yı etkiler. Çıkan kavgada Halil adamı yaralar. Hapse girerken Sabiha onu bekleyeceğine söz verir. Halil sürekli olarak mektup yazar. Sabiha ise onunla yüz yüze görüşmeye cesaret edemediği için ona göndereceklerini arkadaşına verir. Ancak kadın bunların hiçbirini Halil'e ulaştırmaz. Umudunu kaybeden Sabiha tahliye günü geldiğinde tekrar kulübe dönmeye karar verir. Halil gece kulübünde Sabiha'yı görür, Sabiha onunla alay eder. Halil kadını bıçaklar, polisler gelince Sabiha kendi kendisini yaraladığını söyler. Sabiha hastanedeyken Halil karısı ve çocuklarına, babasının işinin başına döner. Hastaneden çıkan Sabiha her şeye rağmen Halil'le birlikte olmak istediğini söylemek için dükkana gider. Onu uzaktan babası ve çocuklarıyla görünce oradan uzaklaşır.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Halil: İçine kapanık, saf, tutkulu, çalışkan. Ata erkil bir ailenin içinde yetişmiş, babasının işini sürdürmesi nedeniyle de ailenin etkisi hayatında oldukça fazladır. Buna karşın bir konsomatrise tutulduğunda da hayatının yönünü birden tersine çevirebilecek kadar tutkulu ve fütursuzdur. Giyimi, kuşamı ve konuşmalarıyla bir mahalle külhanbeyini andırmasına rağmen, herhangi bir suça karışmamış; muhtemelen genç yaşta evlendirilmiş ve iş hayatına atılmıştır. Okuma yazma bilecek kadar bir eğitimi vardır.

Sabiha: Cesur, tutkulu, gururlu, fedakar. Dağılmış bir ailenin çocuğu. Bu nedenle iki kişilik bir yaşam kurma fikri onun için cazip, aile de kutsal bir kurum. Halil'den vazgeçmesinin ardında yatan neden de budur. Bir gece kulübünde çalışmaktan başka bir iş bilmez. Her türlü ev işi de elinden gelmektedir. Evinin dekorasyonu daha orta sınıf bir ailenin zevkini yansıtmaktadır. Yaşamak için kullanmadığı bu evi muhtemelen bir başkası tarafından döşenmiştir. Okuma yazma

bilmektedir. İş dışında seçtiği kıyafetlerin herhangi bir ev hanımınınkinden farkı yoktur.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Umutsuz bir aşk hikayesinin anlatıldığı filmde iki kişinin dünyası dış dünyadan soyutlanmış, mekanlar adeta gece kulübü (Sabiha'nın iş yeri), Sabiha'nın evi ve manav dükkanı (Halil'in iş yeri) ile sınırlanmıştır. Filmin dünyası kentlerde -özellikle iş dünyasında- yaşanan olaylardan uzaktır. Bu sınır içerisinde bir aile modeli oluşturan ikili, gene bu mekanlardan kaynaklı engeller yüzünden ayrılmak zorunda kalır. Halil'in genç yaşta sevmediği biriyle evlendirilmesi (başının bağlanması) Türk toplumunda hem erkekler hem de kadınlar için geçerli, yaygın rastlanan bir geleneğin parçasıdır. Sabiha gibi konsomatrislikle geçinen bir kadının da sıradan insanların dünyasına kendini kabul ettirmesi, hele evli ve geleneksel bir Türk ailesinin parçası olan bir adamı yuvasından ayırması kabul edilemez ve olanaksız bir durum olarak görünmektedir. Varlığını hissettiren bu gelenekler gerçek dünyadan filme yansıyan değerler olarak durmaktadır. Dolayısıyla filmin hikayesi 1960'ların dışında Türkiye'nin herhangi bir döneminde de geçerlidir.

V.4) 1960 - 1975 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Altın Çağ

1960’tan sonra -sinemada sansürün varlığına rağmen- genel anlamda yaratılan özgürlük ortamında Türk sinemacıları en özgün ürünlerini vermeye başlamışlardır. Yaşamın tüm alanlarındaki ve düşünsel boyuttaki zenginlik ve canlılık, yansımaları özellikle sinemada bulmuştur. Dolayısıyla 1960’lı yıllarda Türk sinemasının üretim biçimi; seyirciyle, ülke aydınlarıyla ve devletle ilişkileri; sanatsal düzeyi bu yıllarda belirginleşmiştir.

Daha önce ana hatlarıyla açıklanan kendine özgü film dağıtım sisteminin seyirciden ve salonlardan gelen paralara bağımlı olduğunu, bu yapılan filmlere de seyircinin ilgi gösterdiğinden bahsetmiştik. Buradan yola çıkarak Türk Sineması’nın kültürel-sanatsal ve estetik yapısını Türk sinema seyircisinin beğenilerinin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu durum özellikle 1960 ile 1975 arasında Türk sinemasının gücünü halktan alan ve yalnız ona dayanan bir sinema olmasına yol açmıştır; çünkü sektörün devamı yalnız ve ancak gişe başarısına bağlıdır. Seyircinin beğeneceği filmlerin (konuların, sevdiği oyuncuların vb.) aşağı yukarı belirlenmesi, gitgide birbirinin tekrarı filmler yapılmasına, ‘zengin kız-fakir oğlan’, ‘fakir kız-zengin oğlan’, ‘mahşerde kavuşan sevgililer’, ‘iyi yürekli fabrikatör’ vs. gibi klişelerin doğmasına yol açmıştır.⁸⁵

Bu dönemde üretilen filmlerde yaratılan dünyalarda –bir önceki dönemde tohumları atılan- küçük kasabaların veya büyük şehirlerin içe dönük mahalleleri ve bu mahallelerin kendine özgü karakterlerini görürüz. (Hemen her mahallede görülebilecek tipte insanlar filmin üzerine kurulduğu ana-eksen ilişkilere eklemlenmiştir.) *“Bu yıllar, aynı zamanda, Türkiye’de sosyal yapının en küçük biriminin aile değil, neredeyse mahalle olduğu dönemdir. Mahalle; bekçisiyle,*

⁸⁵ Asiye KORKMAZ, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları*, 68.

muhtarıyla, esnafı, bıçkınları, benzer yapıdaki aileleriyle tüm bir hayatı beraber yaşamaktadır.”⁸⁶

Diğer yandan bu filmlerde çizilen yaşamlar ve karakterler gerçekliklerinin yanında başka özellikler de taşıyorlardı. Bu filmlerdeki dünyalar ya ideal olarak tasavvur edilen ya da giderek kaybolduğu için özlem duyulan özelliklere sahiplerdi.

“O filmlerin en yoğunlukla idealize ettiği şey neydi, sadık kadınlar sadık adamlar yani ebedi aşklardan bahsediyor, insanoğlunun en fazla özlediği şeyler hiç bulamadığı şeyler. Bunlar hiçbir zaman yok, hayatın kendisinde de yok. O ölmeyen aşklar; sonuna kadar, her şeye rağmen sevmeler gerçekte yoktu. Ama bunları o filmler var kıldılar. Hele o bizim sosyal açıdan alt katmanlarda yaşayan insanlarımız için hiç yoktu. Hiç düşünemiyor musun, bugün her şeye rağmen samanlık seyran olur türü aşkların aylar yıllar boyunca geçerliliğinin sürebildiğini, mümkün mü? Değil. Ama öyle bir dünya olabilmiş gibi geliyordu. Sinemada var olması da olabileceğinin somut kanıtı gibi gözüküyordu.”⁸⁷

Türleri ne olursa olsun –melodram ya da komedi- dönemlerinin gerçek dünyasından soyutlanmış dünyaları olan bu filmler, modern çağ masalları olarak değerlendirilmelidir. Gerçekten de gerek hikayelerinin seyirleriyle ve temalarıyla gerekse tipleriyle geleneksel Türk masallarından izler taşımaktadırlar. Kimi Keloğlan’dan (Turist Ömer, İnek Şaban), kimi Kerem ile Aslı ya da Leyla ile Mecnun’dan (Samanyolu, Hıçkırık) izler taşır. Filmlerin babacan patronları masalların iyi padişahları, zalim zenginleri kötü padişahlar veya ejderhalardır.

Türk masalları –her kültürün masallarında olduğu gibi- kendi halkının yetenek ve zekasının ürünüdür. Şüphesiz diğer dünya masallarıyla benzerlikleri olduğu gibi Türk kültürüne özgü nitelikleri de içinde barındırmaktadır. Halkbilim araştırmacısı M. Güner Demiray Türk masallarını betimlerken aşağıdaki ifadeleri kullanmaktadır:

“Türk masallarına daldığımızda başka dünyalara gidersiniz. Öyle ki, kötüler cezasız kalmaz, kahrolur, haktan, doğrudan yana olanlar ödüllendirilir, muratlarına ererler. İnsanı yücelten, toplumu düşünen ve adaleti yeşertenlerin zaferlerini kutlarsınız. Türk halkının

⁸⁶ Asiye KORKMAZ, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları*, 69.

⁸⁷ Yönetmen ve öğretim üyesi Duygu Sağıroğlu’yla 8 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

özlemlerini, düşlerini, niteliklerini, dileklerini, sevgilerini iyicene anlamış olursunuz.”⁸⁸

Yukarıdaki tanımlama, neredeyse -Türk sinemasının özellikle “Altın Çağ” ürünlerinin seyirciyi nasıl kendine çektiği sorulduğunda cevap olarak verilen- Türk filmi niteliklerini kapsayan tanımlamalara benzemektedir. Türk kültüründe bir roman geleneğinin olmaması gerçeği de Türk sinemasının köklerinin Türk masallarından beslenebileceği olasılığını da kuvvetlendirmektedir. “*Anadolu insanı kitaptan, kalemden değil belki de, masaldan bol bol nasibini almıştır*” tespitiyle Mehmet Güler de bu tezi desteklemektedir.⁸⁹

Bu tespitten yola çıkarak Türkiye genelinde seyircilerin rağbet ettiği filmlerin – sinemanın ekonomik yapısının taşıdığı özelliklerin sonucu olarak- kendine özgü özelliklere sahip olduğu, bu özelliklerin ulusal karakteri yansıttığını söyleyebiliriz. Ulusal karakter taşıyan bu filmlerdeki karakterlerin (tiplerin) de Türk insanını yansıttığını, Türk insanı gibi davrandıklarını görürüz. 70’lerden itibaren evlerine kapanan seyircinin hala bu filmleri aynı ilgiyle izlemesinin ardında filmlerde kendilerinden bir şeyler bulmasından daha fazla bu filmlerin çizdiği idealize dünyaların ve onlara duyulan özlemin bulunduğunu söylemek gerekir.

“Sanırım ki bir zaman altın çağ dediğimiz çağda da dünyadaki ve Türkiye’deki filmlerin de beğenilmelerinin altında böyle idealize edilmiş, ah böyle olsaydı da güzel olurdu diyebileceğimiz bir dünyayı yansıtıyor olmaları vardı. O günkü sinema seyredebilecek kapasitedeki katmanları düşünelim, bütün Türk ulusunu katamayız buna belki ancak büyük kentlerde, daha orta çaplı kentlerde, büyük kasabalarda, buralarda da sinemaya gidecek bir potansiyel vardı.”⁹⁰

Dönemin filmlerini genel bir değerlendirmeye tabi tuttuğumuzda öncelikle etkili olan filmlerin çocuk filmleri (60’ların başlarında Ayşecik serisi, 70’lerin başlarında Yumurcak ve Afacan serileri), salon komedileri (Küçük Hanımefendi serisi), tiplere dayalı devam filmleri (Adanalı Tayfur serisi, Cilalı İbo serisi, Altın Çocuk serisi, Turist Ömer serisi), kent ve köy melodramları (Hiçkırık, Kara Sevda), romantik filmler (Kezban, Samanyolu, Sürtük), dini temalı filmler (Hazreti Yusuf’un

⁸⁸ M. Güner DEMİRAY, *Türk Halk Masalları Üzerine*, 44.

⁸⁹ Mehmet GÜLER, *Masalcılığımızda İki Başyapıt*, 174.

⁹⁰ Yönetmen ve öğretim üyesi Duygu Sağıroğlu’yla 8 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Hayatı) ve Batı kaynaklı ya da yerel masal filmleri (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Keloğlan) olduğu görülmektedir.

Bu türlerin çoğunluğunun kadın ve çocuk seyirciye yönelik yapıldığı açıktır. Ülkedeki genel gidişatla, siyasal ve düşünce alanındaki özgürleşme, sanayileşmenin etkileri, köyden kente büyük göç gibi olgularla doğrudan bir bağı yoktur, ana temaları arasında siyasal, ekonomik, toplumsal olgular yer almaz. Kültürel hayatta önceleri Avrupa'dan sonra Amerika'dan alınan etkiler de genel seyirci kitlesinin uzağında kalmış, filmlerde de bu etkilerin yansımaları –Amerikan filmlerinden yapılan bazı uyarlamalar dışında- görülmemiştir. Bu dönem Türk filmlerinin genelinde yer alan kültürel olgu modern zamanlara karşın değişik biçimlerde varlığını sürdüren Türk kültürüdür. Seyirci de bu kültürü yaşatma yönünde hareket etmektedir.

Bunların dışında içerikleri bakımından ülkenin siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimleriyle paralellik taşıyan, toplumsal konuları işleme kaygısı güden bazı önemli filmler de yapıldı. Bu gruptan incelediğimiz filmler Acı Hayat, Gurbet Kuşları ve Karanlıkta Uyananlar idi.

Dönemin sonlarına doğru ise farklı tema ve konularda filmlerin yapılmaya başlandığını görüyoruz: Tarihi fantastik filmler (Malkoçoğlu, Tarkan), çizgi-roman veya foto-roman uyarlaması fantastik-macera veya bilimkurgu filmleri (Zorro serisi, Kilink serisi), adına 'milli sinema' denilen İslami görüş filmleri (Birleşen Yollar, 1970; Zehra, 1972), erotik komediler (Parçala Behçet, 1972; Beş Tavuk Bir Horoz, 1974), arabesk müzik eksenli filmler (Bir Teselli Ver, 1971) birbiri peşi sıra ortaya çıkmaya başladı. Bunların hepsi 'altın çağ'ın oturmuş, kemikleşmiş seyircisinin dışındaki bir seyirci kitlesini salonlara çekmeyi hedefleyen filmlerdi.

Bazıları başarılı da oldu, ancak bu başarı 'altın çağ'ın sonunun da habercisi idi. Çünkü Türk sinemasını taşıyan seyirci kitlesi salonlardan uzaklaşıyordu. Onun boşluğunu da bu yeni türlerin genç, erkek ve lümpen seyircisi dolduruyordu. Ne var ki bu yeni seyirci kitlesi sayısal olarak salonları doldurmaya yetmedi.

Bu dönemin sonlarına doğru karşılaştığımız 'ulusal karakter'lerini koruyan birkaç film (Sev Kardeşim, 1972; Canım Kardeşim, 1973; Hababam Sınıfı, 1975) ve

bunların takipçisi olacak bir dizi film (Hababam Sınıfı serisi, diğer Arzu Film komedileri, Kemal Sunal filmleri) ise sonraki dönemde salonlarda egemen olacak erotik ve arabesk filmlerin seyirci sayısını zorlayacak yegane filmler oldu.



VI.) 1975 - 1989 DÖNEMİNDE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

Siyasal ortamın ülkenin geleceğini belirsizliğe sürüklediği, her anlamda bir karmaşanın yaşandığı bu dönem içinde yine bir askeri darbeyle siyasal yapı köklü değişikliklere uğradı. Aşağıda bu dönem içinde sırayla Türkiye'nin genel durumu, ardından Türkiye'de sinemanın genel durumu incelenecek, döneme ait filmlerin değerlendirilmesinin ardından bu sürecin sinemaya yansıyan etkileri incelenecektir.

VI.1) 1975 - 1989 Döneminde Türkiye'de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış

Bu dönem yıllardır süre giden göç olgusu ve kentlerdeki kültürel değişimlerin, yeni ekonomi uygulamalarının olumsuz sonuçlarının iyice ağırlığını hissettirdiği ve her anlamda yozlaşmanın başladığı bir dönem oldu. Olayların belirleyici gücü ise belirli bir siyasal düşünceden ve partiden çok dünyayı etkisi altına alan liberalleşme-küreselleşme eğilimleri olmuştur.

VI.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar

DP'den kopan 9 milletvekilinin desteğiyle AP – MSP – MHP ve CGP'den oluşan koalisyon hükümeti kuruldu. Demirel başbakanlığındaki hükümet “Birinci Milliyetçi Cephe Hükümeti” olarak anıldı. İki yıl süren hükümetin ardından, 1977'de yapılan erken genel seçimlerden CHP oylarını ve meclisteki milletvekili sayısını artırarak çıkmasına rağmen bu tek başına hükümet olmasına yetmedi. Bir azınlık hükümeti kuran Ecevit güvenoyu alamayınca istifa etti. İkinci Milliyetçi Cephe hükümeti kuruldu. 11 AP milletvekilinin partiden istifa etmesinin ardından yapılan gensoru oylamasıyla koalisyon hükümeti düşürüldü. CHP yeni hükümeti 11 bağımsız milletvekili, bazı DP ve CGP milletvekillerinin desteğiyle kurdu. Demirel hükümetinin yıkılmasındaki en önemli nedenlerden biri ülkede giderek artan şiddet olaylarına ve toplu cinayetlere karşı etkisiz kalmasıydı. 1979'da yapılan kısmi senato seçimlerinde CHP ağır bir yenilgiye uğrayınca Ecevit görevden çekildi. Demirel yeni AP hükümetini dışarıdan desteklenen bir azınlık hükümeti olarak kurdu. Terör ve siyasal cinayetler bu yeni hükümet döneminde de sürdü. Fatsa ve Çorum'da öncekilere benzer olaylar patlak verdi. 1979'un son günlerinde genelkurmay başkanı ve kuvvet komutanları Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'e bir “Uyarı Mektubu”

verdiler. İktidar ve muhalefet partileri uyarının muhatabı olmadıklarını açıkladılar. 6 Nisan 1980'de Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün görev süresi doldu. Buna karşın TBMM yeni bir cumhurbaşkanı seçemedi. Bu arada terör eylemleri de giderek arttı.

Türk Silahlı Kuvvetleri 12 Eylül 1980'de emir ve komuta zinciri içinde yönetime el koydu. Milli Güvenlik Konseyi (MGK) TBMM'yi feshetti. Bütün ülkede sıkıyönetim ilan edilirken dört büyük partinin genel başkanları gözetim altına alındılar. MGK emekli Oramiral Bülent Ulusu başkanlığında bir hükümet kuruldu. Terör olayları azaldı. MGK, Demirel hükümeti döneminde başlatılan ekonomik istikrar politikasını (24 Ocak kararları) sürdürmeyi kararlaştırdı. Dış politikada Yunanistan'ın NATO'nun askeri kanadına dönmesine izin verildi. Yeni anayasa halkoyuna sunuldu. Ancak anayasa aleyhine görüş belirtmek yasaklandı. 1982 anayasası 91.2 evet oyuyla kabul edildi. Böylece Orgeneral Kenan Evren Türkiye Cumhuriyeti'nin yedinci cumhurbaşkanı oldu. Anayasanın geçici bir maddesiyle kapatılan siyasi partilerin bazı üst düzey yöneticileri için 10 yıl süreyle siyaset yasağı getirildi.

Yeni Siyasi Partiler Kanunu ve Seçim Kanunu'nun yürürlüğe girmesinin ardından Turgut Özal'ın liderliğindeki ANAP, 1983 seçimlerinde tek başına iktidara geldi. Türkiye ile ilişkilerini askıya almış olan Avrupa Konseyi Danışma Meclisi, Türk parlamenterlerinin bu kurula katılmasını kabul etti. Yunanistan'ın NATO'nun askeri kanadına dönmesine izin verilmesinden sonra canlanan ABD ilişkilerindeki düzelme devam etti. 1986'da Bulgaristan hükümetinin Türk asıllı vatandaşlarını ülkeyi terk etmeye zorlamasıyla iki ülke arasında bir gerginlik yaşandı. Sınır kapılarının açılmasıyla çok sayıda göçmen Türkiye'ye sığındı. Aynı yıl yapılan halkoylaması ile siyasal yasaklar kaldırıldı. 1987 yılında yapılan erken genel seçimlerde ANAP yine tek başına iktidara geldi. 1989'da Turgut Özal cumhurbaşkanı seçildi. Özal'ın başbakanlığa atadığı Yıldırım Akbulut ANAP Olağanüstü Büyük Kongresi'nde genel başkan seçildi. Dönemin sonlarında güneydoğudaki terör saldırılarının boyutu genişledi.

VI.1.2) Ekonomik Yapı

1977'de ekonomik bunalım bütün şiddetiyle ortaya çıktı. Mal darlıkları ve karaborsa başladı, ticaret kesiminin gelirleri büyük ölçüde arttı. Art arda yapılan devalüasyonların da etkisiyle hızlı bir enflasyon dönemine girildi. 1980'de yüzde 100'e yaklaşan enflasyon oranı izleyen yıllarda yüzde 30'lara indirildi. Demirel azınlık hükümetinin ekonomi tarihine 24 Ocak Kararları diye geçen yeni IMF programı, 12 Eylül yönetimi tarafından sürdürüldü. Banker skandallarının ortaya çıkmasıyla programın mimarlarından Özal istifa etti. Yine de ekonomi yönetimi IMF tavsiyelerine göre yönlendirilmeye devam etti. Bu dönemde Türkiye Avrupa Topluluğu'na tam üyelik için başvurdu.

1980-89 arasında GSMH'de yılda ortalama yüzde 4,3, sanayide ise yüzde 5,5'lik büyüme sağlandı. Büyük ölçüde iç talebin kısılması ve fiyat düzeyinin yükselmesi sonucu mal darlıkları ortadan kalktı. 1984'ten sonra enflasyon yeniden hızlandı ve 1988-89 yıllarında yüzde 70'lere çıktı.

1988'de ülkede sendikalaşma oranı 12 Eylül kısıtlamaların da etkisi ile yeterli düzeyde değildi. Çalışan kesimin ücretlerinde düzelme olmadı aksine gerçek ücretler ciddi oranda geriledi. 1977'den sonra giderek azalan maaş ve ücretlerin milli gelir içindeki payı 1984'te yüzde 21,5'e indi. 1982 yılında Türkiye genelinde gerçek ücretler 1963'teki düzeyinin de altına indi. Gelir dağılımındaki dengesizlik bu dönemde iyice arttı.

Özal döneminde Türk Parasının Kıymetini Koruma Kanunu ve Kambiyo Rejimi kökten değiştirildi, ithalat ve ihracat serbestleştirildi, dövizde "serbest kur" sistemine geçildi. Bu dönemde devlet sübvansiyonları azaltıldı, üretim ihracata yöneltildi, devletin gelirlerini artırmak için Katma Değer Vergisi yürürlüğe kondu. Gelir Ortaklığı Senetleri satışa çıkartıldı, Toplu Konut ve Özelleştirme idareleri kuruldu, serbest ticaret bölgeleri oluşturuldu. Böylece ekonomik büyüme hızlandırıldı, kronikleşen döviz açığı sorunu çözüldü. Türk lirası dolar, mark gibi para birimleri karşısında sürekli olarak değer kaybetti. Türkiye bu dönemde ihracatında ve turizm gelirlerinde büyük artışlar sağladı.

VI.1.3) Toplumsal Yapı

70'lerdeki siyasal olaylar toplumsal hayat üzerinde olumsuz etkiler yarattı. Sokağa çıkılmaz hale gelen ortam nedeniyle özellikle kalabalıkları barındıran sosyal olaylar ve kurumlar işlemez hale geldi. Okullar, üniversiteler, kahvehaneler, sinemalar, tiyatrolar büyük yara aldı.

Bir yandan demokrasiye yeniden geçiş sürecinde toplumsal dinamiklerin parçası olan siyasal parti, dernek, gazete vb. kurumların kapatılması ile halk siyasal bilinçten koparılırken, diğer yandan 24 Ocak 1980 ekonomik kararlarının sürdürülmesiyle giderek daha fakirleşmeye başladı. Uygulanan ekonomi politikaları sonucu esnaf ve serbest meslek sahiplerinin de milli gelir içindeki payı azalmaya başladı, ülkenin gelir dağılımındaki adaletsizlik 90'lı yıllarda uç noktalara ulaştı.

İşsizliğin artmasıyla birlikte, sosyal çıkış yolu olarak görülen üniversite önlerindeki yığılmalar arttı ancak istihdam arzı aynı hızla yaratılmadığı için 80 ve 90'lı yıllarda üniversiteli işsizlerin ya da üniversiteli simitçilerin, şoförlerin, pazarcıların varlığı kanıksanır hale geldi.⁹¹

Çalışanların meslek gruplarına göre dağılımına baktığımızda yine tarım, hayvancılık ve ormancılık alanında çalışanların 1980'de dahi %60,6 oranında olduğu görülmektedir. Bunlardan sonra en geniş meslek grubu tarım dışı çalışanlar, zanaatkarlar ve işçilerdir.

70'li yılların sonlarında tek tük görülen trafik kazaları 80'lerde önü alnamaz toplumsal bir sorun haline geldi. Her yıl binlerce ölü ve onbinlerce yaralı nedeniyle ülke bir savaştan daha fazla kayıp verdi.

VI.1.4) Kültürel Yapı

Tüm siyasal hareketleri yasaklayan 12 Eylül dönemi sonrasında yeniden yapılanan siyasal yapı kültürel yapıda yeni dönüşümleri başlattı. Serbest piyasa ekonomisine geçiş ve mevcut siyasal tutum lüks tüketimi teşvik ederken 'kolay yoldan para kazanma', 'kendi kendini kurtarma' gibi 'bireyci' fikirlerin yayılmasına

⁹¹ 2000'li yıllarda da en büyük toplumsal sorun yüksek oranlardaki işsizlik ve gizli işsizlik sorunu olarak görünmektedir.

yol açtı. 80'li yıllarda TV, radyo ve gazetelerden yapılan reklam ve taksitli satış kampanyaları ile alt ve orta gelirli ailelerde tüketim isteği kışkırtıldı.

Böylesine bir kapitalistleşme sürecinde sınıfsal temelli fikir hareketleri zayıflarken bireyci yaklaşımlar öne çıkmaya başladı. Feminizm, çevrecilik gibi akımlar taraftar buldu. Bu dönem özellikle alt gelir düzeyinde yaşayanlar için dine sarılmanın son çare olarak görüldüğü ve birçok tarikatın güçlendiği yıllardı. Cumhuriyet'in kuruluşundan beri din devleti kurma amacını taşıyanlar da kültürel alanda çok daha iyi organize olmaya, gazete, dergi, kitap yayıncılığında kendi pazarını kurmaya doğru yöneldiler.

Özal'ın tabuları yıkma anlayışı başta basın olmak üzere kültür dünyasında değişiklikler ve yozlaşmalarla karşılığını buldu. En kârlı sömürü araçlarından biri olan cinsellik tabusu yavaş yavaş parçalanırken 1980 sonrasında çıkan Tan Gazetesi büyük satış rakamlarına ulaştı. Amerikan çıkışlı erotik dergiler ülkede yayınlanmaya başlarken muhafazakar tepkiler sonucu poşete sokuldular.

Televizyon kültür hayatının vazgeçilmez parçası haline geldi. Batı kültürü gerek film ve dizi filmlerle gerekse batıya özgü güncel hayatın aktarıldığı magazin ve haber programları ile aileleri etkilemeye başladı. Ekonomik koşulların da etkisiyle ailelerin kültür harcamalarına ayırdıkları pay giderek azaldı. Amerikan kültürü tüketim alışkanlıklarını değiştirerek egemenliğini artırdı. 'Cola', 'blue jean', 'fast food', 'pop müzik' ve 'sinema' kentli gençlik arasında bir itibar göstergesi olarak kabul gördü.

Arabesk kültür yoluyla Batı kentlerine sızmaya başlayan Güneydoğu kökenli kültür öğeleri, bölgedeki terörden kaçanların yarattığı yeni göç dalgasıyla daha baskın hale geldi. Bunda bu kesim için yapılan 'ezilmişlik edebiyatı'nın yarattığı sempatinin de rolü vardı. 80'ler ve özellikle 90'larda üretilen kültür sanat eserlerinde bu sempatinin izleri görüldü.

Edebiyatta başlayan yeni arayışlar roman alanında toplumcu gerçekçi anlayıştan uzaklaşma eğilimlerini doğurdu. Bu çizgide ürünler veren Ahmet Altan (Dört Mevsim Sonbahar-1983) ve Orhan Pamuk (Sessiz Ev) 90'lı yılların en çok okunan iki yazarı haline geldi. Post-modernizmin romandaki ilk yansımaları ise

Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm (1983) ve Pınar Kür'ün Bir Cinayet Romanı (1989) adlı eserleriyle görüldü. Gerek hikaye gerekse roman alanında isimlerinden söz ettiren kadın yazarlar çoğaldı. Duygu Asena kadının özgürlüğünü savunduğu yarı otobiyografik romanıyla popüler oldu.



VI.2) 1975 - 1989 Döneminde Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri

70’lerin ikinci yarısında vurdulu kırdılı polisiye film sayısı arttı. Arkin, yurda giren çok sayıda Uzakdoğu kökenli karate filmlerinin etkisiyle Türk sinemasında bir "üstün insan mitosu" yarattı. Özellikle de Arap ülkelerinde Fahrettin adıyla popüler oldu. Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay’la şarkıcı oyuncular çoğaldı ve arabesk eğilimler hızlandı.

Erotik filmlerin üretim içindeki payı 1980’e kadar sürerken, toplam sinema seyircisinde büyük bir gerileme oldu. Bu düşüş 80’lerde arttı ve sinema salonlarına gelen seyircinin profilinde başlayan değişimin derinleşmesine neden oldu. 60’lı yılların aile ağırlıklı seyircisi evlerinde tek kanallı devlet televizyonunu izlemeyi tercih ediyordu. Televizyonun seyirciyi evlere çekmesi ve üretimdeki bunalımının sonucu olarak açık ve kapalı sinema salonları da birer birer kapanmaya başladı.

Aynı yıl Kültür Bakanlığı bünyesinde Sinema Dairesi kuruldu. Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı, sinemayla ilgilendi, Sosyal Güvence Yasası çıkartıldı. Sansür Kurulu’nun 16. Antalya Film Festivali’ne (1979) katılan filmlerin bazılarını yasaklayıp bazı bölümlerini de kesmek istemesi üzerine iştirakçi yapımcılar yarışmadan çekilme kararı aldılar. 12 Eylül askeri müdahalesi ve tüm ülkede sıkıyönetim ilan edilmesi nedeniyle 17. Antalya Film Şenliği de yapılmadı. 70’lerin sonunda bir video pazarı oluşmaya başladı.

80’li yılların başında oluşan yeni koşullar altında iyi iş yapan filmler ‘altın çağ’ filmlerinin yaptığı işin çok gerisindeydiler. Büyük bir yatırımla süper prodüksiyon özellikleri taşıyan ‘Toprağın Teri’, Natuk Baytan’ın en iyi filmi oldu ve film çeşitli ülkelere satıldı. Halit Refiğ’in yönettiği bir arabesk film örneği olan ‘Leyla ile Mecnun’ (1982), yılın en çok iş yapan filmi oldu. Yılmaz Güney’in senaryosunu yazıp Şerif Gören’in yönettiği ‘Yol’, 35. Cannes Film Festivali’nde -Costa Gavras’ın ‘Missing / Kayıp’ adlı filmiyle birlikte- en iyi film seçilerek büyük ödül Altın Palmiye’yi paylaştı. 1983’de Erden Kıral’ın ‘Hakkari’de Bir Mevsim’ filmi de Berlin’de Gümüş Ayı’yla ödüllendirildi.

Halit Refiğ, 'Beyaz Ölüm'le uyuşturucu madde ve bu düzenin kurbanları olan gençlik dünyasına ilk kez ciddi olarak bakarken, aynı zamanda gişe hasılatı açısından o dönemin rekorunu kırdı. Orhan Elmas'ın 'Kayıp Kızlar', Halit Refiğ'in 'Alev Alev' adlı filmi, Atıf Yılmaz'ın Müjde Ar'la çektiği 'Aaahh Belinda'sı 80'lerin ortalarında görece iyi iş yapan filmler oldular. Yine Atıf Yılmaz'ın Duygu Asena uyarlaması 'Kadının Adı Yok' filmi de dönemin koşulları içinde büyük hasılat topladı. Şarkıcı Küçük Emrah'la arabesk eğilimli filmler modası sürdü.

'Fahriye Abla' ile yönetmenliğe başlayan Yavuz Turgul video pazarında ilgi gören 'Muhsin Bey' ve senaryosunu yazdığı 'Züğürt Ağa' ile geniş bir hayran kitlesi edindi.

Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası meclisten çıkıp yürürlüğe girdi. Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM) kuruldu (1987). Türk sinemasında yeniden sosyal güvence girişimleri başladı. Devlet sinemayla ilk kez ciddi bir şekilde ilgilenmeye başladı.

Sinema Salonları ve Seyirci:

Sinema salonlarının 3000'e yaklaştığı 1970 yılından itibaren salonlar azalmaya başladı. 70'li yıllardaki bu belirgin düşüş Türk sinemasının içine düştüğü ekonomik bunalımın da en net göstergelerinden biridir. Bu dönem sinema salonlarının sayılarının azaldığı, açık hava sinemalarının birbiri ardına kapandığı bir dönem oldu. Seyirci sayısının giderek azalması üzerine önce semt salonları, ardından şehir merkezlerindeki salonlar kapanmaya başladı. Nitelikli film gösteren büyük salonların kârlılık oranları da düşmeye başlayınca, bu salonlar da kapatılarak pasaj veya garaj haline getirilmeye başlandı. Nitelikli salonların da kapanması seyircinin ayağını salonlardan iyice kesti. 1979'da ülkedeki salon sayısı 1126'ya düştü. On yıllık sürede sinema salonlarındaki erozyon %65 düzeyindeydi. Bundan sonraki on yıllık sürede ise %60 civarında bir kayıp sonucunda salon sayısı 354'e düştü.⁹²

70'lerin ortalarında başlayan seyirci sayısındaki düşüşün ardında pek çok neden yatmaktadır. En temel neden televizyonun ülke genelinde yaygınlaşması ve

⁹² Hakan ERKILIÇ, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*, 177.

aileler için en ucuz eğlence aracı haline gelmesiydi. Sinema seyircisi gittikçe evlerine kapanmaya başlamıştı. Buna ek olarak önceleri yabancı kaynaklı olan sonradan yerli örnekleri de yapılmaya başlanan seks ve karate filmlerinin sayılarının artması ve salonlarda baş gösteren film boşluğunu doldurması; 70'li yıllarda şiddetini her geçen yıl artıran terör olayları nedeniyle can güvenliğinin azalması seyircinin (özellikle ailelerin) sinemadan uzaklaşmasının diğer nedenleri olarak görünmektedir.

*“Porno filmler aileyi salonlardan kaçırdı. Sinemalar küçük satıcı çocuklar, mahalle kabadayıları, işsiz güçsüzler vs. ile dolmaya başladı, ama yeterince dolmadı. Arkasından uzakdoğuda yapılan karate filmleri geldi. Bunlar sinemaya konulunca aynı seyirci bunlara da gelmeye başladı. Fakat asıl Türk filmleri seyircisi olduğu gibi ortadan kalktı. O yüzden de Türk filmi yapılmaz oldu.”*⁹³

Erotik filmler film üretiminde yaşanan darboğaz ve ülkedeki siyasal çatışmalar ile terör olayları nedeniyle daha kolay ve hızlı bir biçimde yayıldı.

*“Bu terör dediğim olaylar çıktığında, insanlar yani aileler sinemaya gitmemeye başladı. Çoluğunu çocuğunu alıp gidemiyorlardı, dediğim gibi sokakta yürüyemiyorlardı. Bu düşünceyle aileler sinemaya gitmemeye başladı. Dolayısıyla ne oldu. Aileler sinemaya gitmeyince, film yapanlar veya sinema işletenler başka bir konu buldu. Seks filmleri. İşte bir sürü isimler ‘Parçala Beni Behçet’ ve diğerleri. Dolayısıyla seyirci de değişti. Kim gidecekti bu filmlere? Sokaktaki işsiz güçsüzler...”*⁹⁴

Seyirci sayısındaki düşüşün birden fazla nedeni barındırdığını Prof. Sami Şekeroğlu aşağıdaki sözlerle onaylarken, salonlardaki kalite düşüklüğünün de altını çizmektedir:

*“Buna rağmen sinemalar seyirci buluyordu. Seyirci şu şartlar altında salonları terketti: Evinden çıkıp sinemaya gidecek bir aile; bir trafik keşmekeşi içinde, büyük bir para vererek gidiyor. Can emniyeti yok, terör var, her gün birileri öldürülüyor. Sinemada görüntüler kötü, ses kötü, koltuklar delinmiş, yırtılmış, felaket bir ortam. Ve bilet pahalı. Renkli, pırıl pırıl görüntüler evlere yayıldığında, insanlar ‘Ben evde seyredirim, bu kadar parayı da vermeme gerek yok’ dediler. Zaten gittiği yerde doğru dürüst bir şey oynadığı da yok...”*⁹⁵

⁹³ Görüntü yönetmeni ve öğretim üyesi İlhan Arakon’la 16 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

⁹⁴ Yapımcı Ahmet Göç’le 5 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

⁹⁵ Prof. Sami Şekeroğlu’yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Sonuç olarak sinema salonları sokaklarda işsiz gezen erkek nüfusa kalmış, seyirci profilinde de bu lümpen seyircinin egemen olduğu dönemde önemli bir değişim olmuştu. 1979'da yapılan 193 filmin 130'u seks-avantür filmidir. Bu yıl ülkedeki sinemaların sayısı 3000'lerden 1126'ya toplam yerli film seyircisi de 250 milyonlardan 52 milyona düşmüştü. Gene de yabancı film seyircisinden fazla olan Türk sinema seyircisi 1982'den itibaren yabancı film seyircisinin gerisinde kalacaktı.

Üretim ve Ekonomik Yapı:

'Altın çağ'da kurulan üretim sisteminin doğurduğu film enflasyonu film piyasasını bir krize doğru sürüklemekteydi. Nitekim 70'lerin ortalarında başlayan ham film darlığı ve yayılan karaborsa sonucu maliyetlerin düşürülmesi amaçlanmıştı, böylece filmlerin kopya sayısı azaltıldı. Bu da sinema salonları için gösterilecek film sıkıntısını getirdi. 1975'e kadar sürekli artan film sayısı bu yıldan itibaren düşmeye başladı. İyice zayıflayan küçük şirketler sinemalarda çoğalmaya başlayan yabancı seks filmlerini örnek alarak çok düşük maliyetli yerli seks ve karate filmlerinin yapımına giriştiler. Sayıları giderek artan bu tarz filmler salonları doldurmaya başladı. Erotik film salgını yayılarak 1980'e kadar sürdü. Salgının boyutunu anlamak için 1979 yılında çevrilen 195 filmin yarısından çoğunun erotik veya porno filmler olduğunu bilmek yeterli olacaktır.

Seyircinin giderek azalmasıyla sinema pazarı ekonomik bunalımın içine düştü. Anadolu'daki sinemalar kapanmaya başlayınca, sistem çöktü, bölge işletmecileri zayıflamaya başladı ve yok oldu. Sektörde işsizlik arttı. Erotik filmlerin ortalığı kaplamasından sonra bir grup yapımcı, yönetmen ve oyuncu sinemadan tamamen çekilmeyi tercih etti. Teknik vasfı olmayan sinema işçileri ise daha da zor durumdaydılar. Sinemadan uzaklaşanlar içinde reklam veya televizyona geçen, uzun yıllar bu sektörlerde ürün veren yönetmen ve senaristler oldu.

Üretimin geri kalanında da arabesk müzik eksenli filmler önemli bir yer tutmaktaydı. 1976'da üretilen toplam 164 filmin 7'si (%4,2) bu türde filmlerdi. Ertesi yıl ise üretilen film sayısı 124'e düşerken, arabesk filmlerin sayısı 10'a (%8) çıktı. 1978'de üretilen filmler içindeki payı %15'e çıkan filmler, erotik filmlerin yasaklanmasının ardından 1981'de %45,8'lik rekor bir orana ulaştı. Bu dönemde

plak / kaset sektörünün itici unsuru haline gelen arabesk müzik sinema yapımcıları için de önemli bir ticari malzeme oldu. Hatta iki sektörün ürünleri birbirlerinin reklam aracına dönüştü.⁹⁶

Üretimin geri kalanı içinde seyirci çeken filmler ise Kemal Sunal komedileri, Arzu Film'in kalabalık kadrolu komedi filmleriydi.

Video Salgını

70'lerin sonunda Avrupa'daki Türklere video kaset pazarlayan video işletmecileri zor durumdaki yapım şirketlerinden peşin para karşılığında filmlerin gösterim (video) haklarını almaya başladılar. Ayakta kalabilen birkaç şirket filmlerinin haklarını satarak rahatladı. Bunu birkaç yıl sonra video işletmecilerinden alınan avanslarla film üretme döneminin başlaması izledi. Kısa süre sonra da filmlerin video cihazlarıyla çekilmesine başlandı. Video çekim ve kurgu stüdyoları kuruldu. Sinemadan uzaklaşan seyirci video alanına kaydı. Özellikle büyük şehirlerde, hemen her semtte kaset kiralayan bir video kulübü açıldı. Üretilen video filmlerin konularını çoğunlukla ağır melodramlar ve arabesk filmler oluşturuyordu.

1980 askeri darbesiyle ülkedeki özgürlükler kısıtlanmıştı, bu da her alanda olduğu gibi sinema alanında da sıkıntılara yol açtı. Video bu ortamda büyüme ve yaşama olanağı bulmuştu, hatta bu yüzden pek çok dünya ülkesine göre daha hızlı yayıldı. Video seyircisi aynı hızla da azalarak video pazarını olumsuz etkiledi. Sayıları 10.000'e ulaşan video kulübü sayısı 1990 yılında 1500'e düştü.⁹⁷

Videonun egemenliğinin üst düzeye çıktığı dönemde Türk sinemasının ilk yasası olan 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" çıkarıldı. Yapımcıların filmleri korsan kasetçiler tarafından çoğaltılıp el altından dağıtıldığından ve lokanta, birahane, gazino, çay bahçesi gibi toplu eğlenme ve dinlenme alanlarında bu filmler hiçbir bedel ödenmeksizin gösterildiğinden zarar etmekteydiler. Müzik eseri sahiplerinin de benzer şikayetleri vardı.

⁹⁶ Burçak EVREN, *Arabesk olayı ve sinema*, 12.

⁹⁷ Avrupa'da yalıtılmış bir yaşam kuran Türklere için yerli film seyretmek soluk almalarını sağlayan bir olanaktı.

Bu yasanın çıkmasında telif bedeli ödeyenlerin hakları arama kavgası belirleyici etken oldu. Yasayla birlikte ‘‘Sinema ve Müzik Destekleme Fonu’’ kuruldu.

1980’den sonra ham madde konusundaki sıkıntılar kısmen zlmş, video ağından gelen nakit para sinema filmi yapan Şirketleri de rahatlatmıştı. 70’lerin ortalarından itibaren uluslararası festivallerde ödüller kazanan Türk filmleri de büyük salonlarda vizyon olanağı yakalamıştı.



VI.3) 1975 - 1989 Döneminden Seçilmiş Filmler

MUHSİN BEY (1986)

Yönetmen: Yavuz Turgul; **Senaryo:** Yavuz Turgul; **Görüntü Yönetmeni:** Aytekin Çakmakçı; **Müzik:** Atilla Özdemiroğlu; **Oyuncular:** Şener Şen (Muhsin Bey), Uğur Yücel (Ali Nazik), Sermin Hürmeriç (Sevda), Osman Cavcı (Osman); **Yapımcı:** Abdurrahman Keskiner; **Yapım:** Umut Film

Muhsin Bey müzik organizatörlüğü yapan bir adamdır. Piyasanın tercihlerinin değişmesi nedeniyle her geçen gün işleri azalmaktadır. Yardımcısının kira parasını at yarışında kaybetmesi üzerine ev sahibi iş yerinden çıkarır. Uygun fiyata yeni bir ofis bulamadıkları için her zaman gittikleri kahvede bir masadan işlerini yürütmeye çalışırlar. Urfa'dan gelen bir genç olan Ali Nazik Muhsin Bey'den kendisini türkücü yapmasını ister. Önceleri başından atmak istediği gence daha sonra acıyan Muhsin Bey onu ünlü bir türkücü yapmaya karar verir. Çeşitli yollar denemelerine rağmen bir türlü başarılı olamazlar. Sonunda bir şarkıcı yarışması düzenlemeye ve birinci olacağına kesin gözüyle baktıkları Ali Nazik'e bir kaset yapmaya karar verirler. Ancak başvurulardan toplanan para ancak organizasyon gecesinin masraflarını karşıladığından, organizasyondan vazgeçip ortadan kaybolurlar. Elleriindeki parayla bir stüdyoya girerler ve Ali Nazik'in Urfa Türküleri kasetinin kayıtlarına başlanır. Muhsin Bey ise polise teslim olur. Hapishanedeyken kaseti dinleyerek ve çıkınca birlikte yapacakları işleri hayal ederek yaşar. Ancak çıktığında Ali Nazik'in en büyük rakibiyle sözleşme yaptığını görür. Üstelik artık türkü yerine arabesk söylemektedir.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları

Muhsin Bey: Dürüst, namuslu, yufka yürekli, onurlu - ilkeli, kalender, kibar. Muhsin Bey Türk sanat müziği geleneğinden gelen bir menajer olarak görmüş geçirmiş, eğitilmiş olduğu söylenebilir. Sanatçılara gösterdiği saygı, işine ve türkücü yapmaya çalıştığı gence gösterdiği özen, diğer insanlarla konuşmalarında koruduğu nezaket onun kültürlü, görgülü bir insan olduğunu gösteriyor. Geçmişten gelen değer yargılarını korumaya çalışan bu anlamda hiç değişmeyen bu adam, dış dünyadaki değişimleri hayretle izlemektedir. Her geçen gün savunduğu ilkelerin

değersizleştğini görmesine rağmen tutumunu değiştirmiyor. Çiçeklerini müzik dinletip, onlarla konuşarak büyütüyor.

Ali Nazik: Saf görünümlü, cahil, kurnaz - uyanık, ilkesiz, hırslı, kaba. Ali Nazik Güneydoğu'nun zor şartları altında yetişmiş, işsiz güçsüz, tek amacı ünlü bir türkücü olarak kısa yoldan zengin olmak olan bir gençtir. Bunun için de sesinin güzelliğine güvenmektedir. Okuma yazma bilecek kadar eğitim almıştır ancak kolay okunan, ucuz gazeteleri (Tan) takip edecek bir kültür düzeyine sahiptir. Hatta kendi bölgesinin değeri olan türküleri okumak yerine çok rağbet gören 'arabesk' türü şarkıları söylemeyi tercih etmektedir.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünya

80'lerin ortalarında çekilen film birebir aynı dönemi yansıtmakla beraber tüm 70'li yılları kapsayan kültürel yozlaşmanın sonuçlarını ortaya koymaktadır. Bu kültürel yozlaşmanın en belirgin olduğu alanlardan biri müzik dünyasıdır, çünkü müzik popüler niteliği olan bir sanat dalıdır. İstanbul'da müzikle uğraşanların merkezi de Beyoğlu ve çevresidir. Beyoğlu da adeta kültürel yaşamdaki çürümenin bir aynası gibidir. Kahvelerde iş bekleyen çalgıcılar, bir kısmı huzurevlerinde yaşamaya mahkum yaşı ilerlemiş ama nitelikli Türk müziği şarkıcıları, garibanlar, pavyonlarda çalışmak zorunda kalanlar, sağlam bir sinema yapımcısı bulamadığı için figüranlıktan öteye gidemeyenler, anılarının birer birer yok edildiği şehirden ayrılmayı seçen azınlıktan hanımlar. Keskin bir geçiş döneminin ortasında kalmış bu insanları, mekanları aynı filmde görmekteyiz. Terk edilen kültürün temsilcisi olarak Muhsin Bey, gelmekte olan hatta egemenliğini ilan etmiş olan yeni kültürün temsilcileri olarak da Ali Nazik ile Muhsin'in can düşmanı organizatör görünmektedir.

VI.4) 1975 - 1989 Döneminde Türkiye’de Değişimlerin Türk Sineması’nda İçeriğe Etkileri - Bunalımlı Yıllar

70’lerin başlarında belirmeye başlayan bunalım 1975’ten itibaren derinden hissedilmeye başladı. Her ne kadar bu yıl çekilen film sayısı 225’e ulaşsa da seyirci profilinde başlayan değişim 70’lerin sonunda, üretilen film sayısının 68’e düşmesiyle (1980) sonuçlarını verdi. Arada geçen sürede yapılan filmlerin çoğunluğunu da zaten erotik filmler oluşturduğundan Türk sinemasında üretimin büyük darbe aldığı dönemin 1975’ten sonrası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Televizyon giderek yaygınlaşırken Türk toplumunun gündelik hayatını daha fazla etkilemeye başladı. Televizyondaki yabancı diziler seyirciyi ekran başına toplarken, taşıdıkları ‘arkası yarın’ mantığıyla evde, sokakta konuşulan konulardan biri haline gelmişlerdi. İlk yerli diziler de yapılmaya başladı, bu dizilerden birinde tanınan Müjde Ar Türk sinemasına geçerek bunalımlı yılların starlarından biri oldu.

Erotik filmleri bir kenara bıraktığımızda geride kalanlar içinde seyirci bulan filmler ya arabesk ya da komedi filmleridir. Sinemanın kriz yıllarında kalabalık kadrolu komediler ile onların bir türevi sayılabilecek Kemal Sunal’lı filmler ayakta kaldılar.

Seyircinin salonlardan kaçmasının bir başka nedeni de toplumsal huzurun yerini terör korkusuna bırakması olduğundan, Türk sineması için komedi filmlerinin tek çıkış noktası olduğunu söyleyebiliriz. Bu filmlerde terörün izine hiç rastlanmazken, geçim sıkıntısı, uzayıp giden kuyruklar ve şehir yaşamındaki diğer sıkıntılar mizah malzemesi olarak çekinilmeden kullanılmıştır. Ertem Eğilmez’in öncülük ettiği bu yaklaşımın takipçileri arasında Kartal Tibet, Umur Bugay, Yavuz Turgul, Nesli Çölgeçen gibi isimler yer almıştır. Bu grup toplumsal olaylara karşı takındıkları bu mizahi yaklaşımı 1980’den sonraki ekonomik çöküş ve toplumsal çözülüş sürecinde de sürdürdüler. Bu tarzın baş yapıtları dönemin sonlarında ortaya çıkan senaryosunu Turgul’un yazdığı Züğürt Ağa (N. Çölgeçen, 1985) ve Muhsin Bey (Y. Turgul, 1987) idi. Şüphesiz bu isimler arasında gerek senaryo yazarı gerekse yönetmen olarak kendine özgü bir tarz yakalayan Yavuz Turgul ayrı bir yere sahiptir. Turgul’un bu filmlerde yaptığı -80 öncesinde yaptıklarından farklı olarak- toplumsal

değer yargılarının kaybolup gitmesiyle oluşan ortamda ayakta kalmaya çalışan insanların trajikomik hikayelerini mizah konusu yapmasıdır. Komedi filmleri yerlerini artık trajikomik filmlere bırakmıştır (Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu). Bu filmler hala ulusal karakterli filmlerin geleneğini taşıdığından azalan Türk seyircisini 80'lerin sonlarına kadar taşımışlardır. Türk filmlerinin gösterilecek salon bulamadığı yıllarda Muhsin Bey'in salonlara gelemeyen Türk seyircisiyle video aracılığıyla evlerde buluşması da bir sonun habercisidir. Video sinema salonlarından kopmak zorunda kalan seyircinin televizyondan sonra evinde bulunduğu ikinci çare görünmektedir. Muhsin Bey Türk halkının çağdaş sorunlarını ele alması ve döneminin barındırdığı değişimleri yansıtması bakımından önemlidir.

Bu bunalım yıllarında salonlardaki seyirci profili de gitgide değişti. 80'lerin başında Mine (A. Yılmaz, 1982) filmiyle başlayan kadın filmleri özellikle büyük şehirlerde entelektüel bir seyirci kitlesinin oluşumunu başlattı. Bu filmler içinde seksenli yıllarda büyük şehirlerde seyirci toplayanlar arasında iki Atıf Yılmaz filmi öne çıkmaktadır: Aaahh Belinda ve Adı Vasfiye (1986).

Türk entelektüellerinin bireysel sorunlarının anlatıldığı –bunalım filmleri de denilen- filmler salonlardaki seyirci yelpazesini iyice daralttı. Bu filmler toplumsal gerçeklerden kesitler taşıma kaygısı içinde olmasına rağmen, işledikleri sorunlar daha çok bireysel olduğu için çekildikleri dönemin gerçeklerini yansıtmaya bakımından fazla başarılı olamamışlardır. Bunlar arasında Anayurt Oteli (Ö. Kavur, 1986), Gece Yolculuğu (Ö. Kavur, 1987) ve Biri ve Diğerleri (T. Başaran, 1987) sayılabilir.

Buna karşın aile düzeyindeki temel kaygıları gözetken birkaç film seyirciden büyük ilgi görmüştür. Bunlar uyuşturucu madde bağımlısı gençlerin dünyalarına eğilen Beyaz Ölüm (H. Refiğ, 1983) ve Kayıp Kızlar (O. Elmas, 1984) filmleridir.

Erotik filmler yok olurken arabesk filmler bu dönem de varlığını sürdürmüştür. Bu filmler hem salonlarda hem de video kulüplerinde talep görmeye devam etmişlerdir. Videonun çöküşüyle birlikte arabesk filmler de tarihe gömülmüştür.

Seyircideki değişimin en belirgin göstergesi Arabesk'in (E. Eğilmez, 1989) ulaştığı gişe başarısıydı. Arabesk 'altın çağ'a damgasını vuran filmlerdeki tüm

klişelerle alay eden, bunları mizah unsuru yapan bir filmi. Bir zamanların seyircisini üzen, ağlatan sahneler artık seyirciyi güldürmekteydi. 1989'un seyircisi bambaşka bir seyirciydi.

1989'dan itibaren giderek daha pahalı bir eğlence haline gelen sinemada lümpen seyirci de salonlardan uzaklaştı. Sinema seyircisi profili bu tarihten itibaren yeni bir biçim kazandı.



VII.) 1989 SONRASI TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

80'li yıllardan kalan genel eğilimler bu dönem de devam etti. Güçlü tek parti iktidarları yerine çok partili koalisyonlar benzer uygulamaları sürdürdü. Aşağıda bu dönem içinde sırayla Türkiye'nin genel durumu, ardından Türkiye'de sinemanın genel durumu incelenecek, döneme ait filmlerin değerlendirilmesinin ardından bu sürecin sinemaya yansıyan etkileri incelenecektir.

VII.1) 1989 Sonrası Türkiye'de Siyasal, Ekonomik, Toplumsal ve Kültürel Yapıya Bakış

80'li yıllarda ortaya çıkan -her alanda- yozlaşma bu dönemde ülkenin tüm kurumlarını, toplumu ve kültürü tamamen sardı. Bu yozlaşma sürecini hızlandıran etkenler de dünyadaki küreselleşme rüzgarları sonucu egemen olan Amerikan kültürüydü. Esasen 40'ların sonundan beri Türkiye için var olan bu durum SSCB'nin yıkılmasının ardından tüm ağırlığıyla –öncelikle siyasal ve ekonomik alanda- kendini gösterdi.

VII.1.1) Siyasal Yapı ve Olaylar

Irak'ın Ağustos 1990'da Kuveyt'i işgal etmesinden sonra Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nin Irak'a ekonomik ambargo kararıyla Türkiye Irak petrollerini Yumurtalık'a taşıyan petrol boru hattını kapattı. Ardından Türkiye, çoğunluğunu Kürtler'in oluşturduğu bir milyon kadar Kuzey Iraklı sığınmacının göç hareketiyle karşılaştı. Müttefiklerin 36. paralelin kuzeyindeki Irak topraklarını "Güvenlik Bölgesi" ilan etmesinden sonra sığınmacıların bir bölümü yurtlarına döndü.

1991 genel seçimleri sonucunda seçim kampanyasında demokratikleşme ve enflasyonu durdurma temalarına ağırlık veren DYP birinci parti oldu. Süleyman Demirel'in başkanlığında bir DYP-SHP koalisyonu kuruldu. Ekonomik büyümeyi canlandırmak ve ücretlilerin reel gelirlerini artırmakta bir ölçüde başarılı olan bu hükümet, demokratikleşme yönünde bazı adımlar attı. 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla bağımsızlıklarını kazanan Orta Asya Cumhuriyetleri ile gerek Cumhurbaşkanı Özal'ın gerekse hükümetin çeşitli girişimleriyle çok yönlü ilişkiler kuruldu. Haziran 1992'de Kafkasya ve Balkanlar dahil bütün Karadeniz

havzasını içine alan Karadeniz Ekonomik İşbirliği kuruldu. Türkiye, Bosna-Hersek ve Somali konularında da aktif bir rol oynadı.

Turgut Özal'ın 1993'te ölümü üzerine, Cumhurbaşkanlığı görevine Süleyman Demirel seçildi. Türkiye'nin ilk kadın başbakanı olan Tansu Çiller'in kurduğu yeni DYP-SHP koalisyon hükümeti iki yıl görevde kaldı. Bu dönemde dinci akımlar yükselirken Atatürkçü ve Cumhuriyetçi kimlikleriyle tanınan aydın yazar ve akademisyenler suikastler sonucu öldürüldü. Dinci kesimler 1993 yılında Sivas'ta Cumhuriyet'e karşı –Menemen benzeri- bir ayaklanma girişiminde bulundular.

1995 seçimlerinde bu kesimlerin desteklediği Refah Partisi birinci parti oldu. ANAP-DYP koalisyonunun kısa sürede dağılmasının ardından RP-DYP koalisyon hükümeti kuruldu. Bu dönemde yoğunlaşan irtica tartışmaları, sosyal ve siyasal bir gerilimin doğmasına neden oldu. Milli Güvenlik Kurulu 28 Şubat 1997 tarihli toplantısında, irtica tehlikesinin tırmanmakta olduğu uyarısını yapınca yeni bir süreç başladı. Başbakan Erbakan görevi hükümet ortağı Çiller'e devretmek amacıyla istifa etti. Cumhurbaşkanı Demirel hükümeti kurmakla ANAP Genel Başkanı Mesut Yılmaz'ı görevlendirdi ve Yılmaz'ın kurduğu, ANAP-DSP-DTP koalisyon hükümetini onayladı. Üçlü koalisyon bir süre sonra muhalefet tarafından verilen bir gensoruyla düşürüldü. Bülent Ecevit bir azınlık hükümeti kurarak genel seçimlere kadar görev yaptı.

Seçimlerden birinci parti olarak çıkan DSP'nin Genel Başkanı Bülent Ecevit'in başkanlığında DSP-MHP-ANAP koalisyon hükümeti kuruldu. Bir uzlaşma ve atılım hükümeti olarak kurulan 57. hükümet, göreve başlar başlamaz Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin sivilleştirilmesi, Bankalar Kanunu, "Uluslararası Tahkim"i öngören Anayasa değişikliği ve Sosyal Güvenlik Reformu gibi önemli konularda yeni yasaların çıkmasını sağladı. 1999 yılı Helsinki Zirvesi'yle başlayan Avrupa Birliği'ne uyum sürecinde, uyguladığı ekonomik istikrar programı ile enflasyonla mücadelede önemli gelişmeler kaydetti. Görev süresi dolan cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in yerine aday gösterilen Anayasa Mahkemesi Başkanı Ahmet Necdet Sezer, Türkiye'nin 10. Cumhurbaşkanı seçildi. Üst üste gelen iki ekonomik kriz hükümeti yıprattı. 3 Kasım 2002'de yapılan genel seçimlerde Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) tek başına iktidar oldu.

VII.1.2) Ekonomik Yapı

Türkiye'de 1990-2000 döneminde ortalama yıllık büyüme hızı yüzde 3.92 oldu. 1924-1989 döneminde ise Türkiye'nin ortalama büyüme hızı yüzde 4.94 idi. Son 11 yılda ekonominin doğal büyüme hızında yaklaşık 1 puanlık bir gerileme ortaya çıktı.

Türkiye bu dönemde 1991 ve 1998'de durgunluk, 1994 ve 1999 yıllarında ise daralmaya yol açan büyük ekonomik krizler yaşadı. 11 yılın 54 ayında ekonomi durakladı veya küçüldü. Türk lirasının değer kaybı gittikçe büyüdü ve dünyanın en değersiz para birimlerinden biri oldu. Ekonominin yavaşlama riski, diğer bir ifadeyle kırılabilirliği, siyasi istikrarsızlık nedeniyle, gelişmiş ülkelerin üç katına yaklaştı.

VII.1.3) Toplumsal Yapı

80 ve 90'lı yıllar önce sadece Güneydoğu bölgemizi sonra büyük kentlerimizi de saran örgütlü bir terör eyleminin etkilerini de göğüslemek zorunda kaldı. Terör Güneydoğu'dan başlayan göçlere; bu bölgeye yapılan yatırımların aksamasına; 90'larda askeri çözüme ağırlık verilmesiyle ülkenin her kentinden gençlerin terör kurbanı olmasına, şehit olmasına, yaralanmasına, sağ kalsa da bir takım ruhsal ve ekonomik sorunlarla boğuşmasına; askeri harcamaların artması nedeniyle ekonominin daha da zayıflamasına yol açtı.

80 sonrasında bir başka dikkat çeken toplumsal yapılanma dinci-gerici kesimde görüldü. Gerek yurt içi gerekse yurt dışında kurulan vakıf, dernek benzeri örgütlerle yeni yönetimin tamamen siyasetten uzaklaştırdığı insanların ve onların orta öğrenim çağındaki çocuklarının dini duygularını sömürerek büyük paralar toplayan bu kesim, hükümetlerin vurdumduymazlığı nedeniyle büyük bir ekonomik ve siyasal güç haline geldi. Toplumdaki bu kaynaşma 90'lı yıllarda hem siyasette (1995 seçimlerinde Refah Partisi'nin birinci parti olması) hem ekonomide (MÜSİAD adı altında birleşmeleri) etkin rol oynamaya başladı.

Seksenler sadece görece bir demokratikleşme ortamı getirmemiş, bir yandan da bireyler üzerinde bireyselleşme adı altında aşırı bir bencilleşmeyi (egoizmi) ve toplumsal çözümleri de beraberinde getirdi. Amerikan etkileri taşıyan bu rekabet ortamında gelir dağılımının giderek bozulması, ülke kaynaklarının talan edilmesi,

yasaların geçerliliğini kaybetmesi gözden kaçırılır olmuş toplumsal birliktelik yıpranmaya başladı. İnsanlar topluma ve ülkeye hizmeti, ilkeler uğruna yaşamak ve çalışmayı bir kenara atarak, kişisel becerileriyle kendilerini kurtarmanın derdine düştü. 90'ların başında Doğu Bloğu'nun çökmesiyle dünyadaki tüm değer yargıları alt üst oldu. Tek süper güç olan Amerika'nın tüm dünyada 'küreselleşme' söylemleriyle egemenliğini dayatma süreci başladı. Amerikan değer yargılarını zaten benimsemekte olan Türk toplumunda da bu yeni süreç tüm ağırlığıyla işlemeye başladı.

VII.1.4) Kültürel Yapı

1989'da Sovyetler Birliği'nin dağılması ve komünist rejimin çökmesiyle dünyada 'küreselleşme' rüzgarları esmeye başladı. Gelişen iletişim teknolojisi ve kültürel pazarlama yöntemleri ile bu kavram eski Doğu Bloğu ülkelerini ve üçüncü dünya ülkelerini olduğu gibi Türkiye'yi de etkisi altına aldı.

Bu etkinin topluma, kültür ve sanata yansımadaki en kuvvetli araç yazılı ve görsel-işitsel basın oldu.⁹⁸ Sanat alanında 'post-modernizm' adı altında bir akım sınırlı bir aydın-sanatçı kesim arasında kabul gördü. Romanda Orhan Pamuk bu anlayışın temsilcisi olarak en çok tartışılan isim haline geldi.

90'ların başında TRT tekeli sona erdi ve özel radyo ve televizyonlar kontrolsüz bir biçimde çoğalmaya başladı. Bu durum bir yandan ifade özgürlüğünü getirirken, diğer yandan kültürel yozlaşmanın hızlanmasına yol açtı. Amerikanlaşma salgınının bulaştığı yeni Türk gençliği Türkiye pazarına doğrudan giren büyük Amerikan şirketlerinin filmlerine ve müzik sanayisinin ürünlerine yöneldi.⁹⁹

⁹⁸ Her alanı İngilizce sözcüklerin kapladığı bu yıllarda 'basın'ın adı da kendi tarafından birden bire 'medya' olarak değiştirildi. Bu kavrama yeni anlamlar yüklendi.

⁹⁹ Bunda sadece Amerikan kültür propagandasının ve sinemasının gelişmişlik düzeyinin değil, 1980 sonrası depolitizasyon uygulamaları ve eğitim sisteminin de payı olduğu düşünülmelidir.

Basın organlarının holdingleşmesi ve bazı holding-bankaların yayın alanına girmesiyle edebiyat hiç olmadığı kadar ticari meta, yayıncılık da büyük bir pazar haline geldi. Kitaplar büyük tanıtım kampanyalarıyla satışa sunulmaya başladı. Başka alanlarda tanınan isimlerin yazdığı kitaplar çok satan kitaplar arasına girdi. Bu yeni ortamda Orhan Pamuk, Ahmet Altan gibi yazarlar popüler oldular.



VII.2) 1989 Sonrası Türkiye’de Sinema ve Ülkedeki Değişimlerin Sinemada Üretim ve Ekonomik Yapıya Etkileri

Seksenlerin sonundan itibaren devletin sinemaya karşı tutumunda bir değişiklik gözlenmiş, ilk kez sinemaya devlet desteği kararı alınmış ve doksanlarda bu desteklerin örnekleri görülmüştür. Pek çok film Kültür Bakanlığı’nın ayırmış olduğu fondan maddi yardım almıştır. Türk sinema tarihinde ilk kez devlet sinemada başarı ödülleri vermiştir.¹⁰⁰ Türkiye ilk kez 1989 yılında Oscar Ödülleri’nin Yabancı Film kategorisine başvurdu. Aday adayları arasında ilk yarışan filmimiz Uçurtmayı Vurmasınlar oldu.

Özel TV kanallarının arka arkaya yayın hayatına girmesi ile TRT’nin tekeli fiilen kırıldı. Seyirci tercihlerini dikkate alan yayın politikaları özel kanallarla başladı. 1988’de Warner Bros. ve UIP gibi iki büyük Amerikan film şirketi Türkiye’de doğrudan filmlerini dağıtabilmek için bürolarını açtılar. Bu olay öncelikle büyük gişe yapan Amerikan filmlerinin daha kısa süre içinde sinemalarımıza gelmesi ve sinema dünyasındaki genel eğilimleri yakından takip etmek isteyen genç kuşağın sinemalara akın etmesine yol açtı. Sinema salonları yenilendi, sayıları arttı ve 2000’lerin başında büyük salonların bölünerek çoğalması gibi bir durum doğdu.

Aynı dönemde seksenli yıllarda seyirciye hasret kalan Türk sineması bir iki filmle Amerikan filmlerinin seyirci sayılarına yakın seyirci topladı. Bunlar arasında Amerikalı, İstanbul Kanatlarımın Altında, Eşkya, Her Şey Çok Güzel Olacak, Kahpe Bizans, Güle Güle ve Vizontele sayılabilir.

90’ların sonunda mevcut üretim ilişkilerinin dışında durmaya çalışan bir grup genç sinemacı konu ve anlatım biçimleri bakımından farklı filmler yaptılar. Geniş bir seyircisi kitleleriyle buluşamayan bu filmler Türk sinemasında yeni estetik arayışların temsilcisi oldular. Serdar Akar (Gemide, Dar Alanda Kısa Paslaşmalar), Nuri Bilge Ceylan (Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak), Zeki Demirkubuz (Masumiyet, Üçüncü Sayfa) ve Derviş Zaim (Tabutta Rövaşata) hem ulusal hem de uluslararası film

¹⁰⁰ Asiye KORKMAZ, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları**, 84.

festivallerinde ödüller kazandılar. Uzak filmi 2003 yılında Cannes Film Festivali'nde Gümüş Palmiye ve En İyi Erkek Oyuncu ödüllerini kazandı.

Bu dönem yapılan filmler içinde -Amerikan sinemasına karşı Avrupa sinemasını güçlendirmek amacıyla kurulan- Eurimages (Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayılımlarını Destekleme Fonu) desteği alan Türk filmlerinin sayısı arttı. Ayrıca Eurimages destekli sinema salonları da açılmaya başladı.

Sinema Salonları ve Seyirci:

Amerikan şirketlerinin doğrudan dağıtım ağına katılmaları ve sinema salonlarıyla uzun süreli anlaşmalar yapmaya başlamalarıyla sinema salonları için bir tadilat süreci başladı. Salonlar önce eskiyen teknolojilerini yenilediler, ardından yeni salonlar açılmaya başladı. Bu sürecin son aşamasında ise büyük salonlar küçük salonlar halinde bölünmeye, bir kısmı büyük alışveriş merkezlerinde olmak üzere sinema 'kompleksleri' ve çok salonlu sinema merkezleri açılmaya başladı. Böylece Türkiye genelinde sinema salonu ve koltuk sayısı arttı. Bu dönemde bir başka ölçüt olarak 'perde sayısı' kavramı doğdu.

Arzdaki bu değişim talebin ve 1975-89 döneminin seyirci profilinden farklı bir seyircinin doğmasına neden oldu. Bu olay Amerikan kültürünün en güçlü yayılma aracı olan sinemanın küreselleşme sürecinde Türkiye'de attığı en önemli adımdı. Kısa sürede Amerikan filmlerine bağımlı genç bir seyirci kitlesi oluştu.

Fida Film'in 1996'da yaptığı anket çalışmasının sonuçları da genel seyirci profili ile ilgili önemli ipuçları veriyordu.¹⁰¹

Cinsiyet	Erkek: %51.11 - Kadın: %48.89
Yaş Grubu	(18 altı): %2.95 – (19-25): %45.98 – (26-35): %30.8 (36-45): %11.74 – (46 üstü): %8.53
Medeni Hal	Bekar: %77.2 - Evli: %21.8 - Dul: %1
Eğitim Durumu	Lisansüstü: %7.79 - Üniversite: %41.18 - Lise: %40.44 Ortaokul: %6.23 - İlkokul: %4.36

¹⁰¹ Fida Film'in 10 ilde 2438 kişinin yanıtladığı anketlerin değerlendirilmesi sonucu hazırladığı Fida Film Sinema Seyircisi Profili 96 araştırmasından.

Bu araştırmanın sonuçları Türk filmi seyircisi ile ilgili bir fikir vermekten doğal olarak uzaktı. Çünkü 1996 yılında gösterilen 184 filmin sadece 9'u Türk filmiydi. Bu profil ancak –ağırlıklı olarak Amerikan filmi izleyen- yabancı film seyircisi hakkında anlamlı veriler taşımaktaydı.

80'lerde seyircisini hemen hemen tamamen kaybeden Türk sineması küçük bir kitleye hitap eder hale geldi. Bu dönemde ise kendi seyircisini –tıpkı 1950 –60 döneminde olduğu gibi- bulma, oluşturma sürecine girdi. Yapılan kimi filmler özlenen seyirci sayılarına ulaşırken, bir çoğu ise az sayıda seyirciye ulaşabildi. Bu tür filmlerin seyircileri de birbirinden farklı niteliklere sahiptiler. Gözlemlenen en net gelişme seyircinin yaş grubunun aşağılara indiği, 14-25 yaş arasının kitlenin çoğunluğunu oluşturduğudur. Sinemanın giderek daha pahalı bir eğlence olmasıyla genel seyirci kitlesi de ekonomik düzeyi yüksek bir kesimden oluşmaktadır. Şüphesiz seyircinin bu şekilde biçimlenmesinde etkili olan salonların çoğuna hakim olan Amerikan filmleridir.

“Ama bu arada öyle görüyorum ki dünyanın dev teknoloji üreticileri başka bir şey yaptılar; hareketli görüntünün farklı medyalar yoluyla sergilenmesine yöneldiler, bu da sinema salonlarının önemini azalttı. Yıllar önce Lütü Kırdar Kongre Merkezi'nde yapılan bir açık oturumda “Gelecekte sinema salonları kalkacak” demiştim. Atilla Dorsay buna çok karşı gelmişti. Onat Kutlar ise “Ben teknolojiyi onun kadar bilmiyorum, onun için bir şey söyleyemem” demişti. Nitekim, sosyal bir olay olmadıkça seyirciyi bir araya toplamanız mümkün değil şimdi. Bir takım filmlerin seyircisi var. Amerikan sineması belli bir seyirciyi elinde tutuyor. Ama bu seyirci kim? 12-16 yaşlarında bir seyirci, çocuklar yani. ‘Yüzüklerin Efendisi’, ‘Matrix’ gibi atraksiyonel, garip filmler çıkıyor ortaya. İnsanla, insanın gerçek öyküsü ile doğrudan ilişkisi olmayan birçok film o çocukları çekiyor. Ben onları, -haksızlık ediyorum ama- doğrusunu isterseniz seyirci saymıyorum.”¹⁰²

Yerli filmlerin karşılaştığı kitle de işte bu sinema salonlarında Amerikan filmleri izleyen kitledir. Bunlara son yıllarda popüler TV yıldızlarının hayranlarının oluşturduğu, aslında salonlara yabancı olan bir kitle de eklenmiş, bu kitle bazı filmlerin izlenme düzeyini artırıcı etki yapmıştır.

¹⁰² Prof. Sami Şekeroğlu'yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Yerli filmlerin gerçek seyircisi ise evlerinde özellikle özel TV kanallarının karşısında ‘yerli dizi’ seyretmekteydi. Önceleri prime-time denilen zaman diliminde yabancı film ve dizi yayınlayan özel kanallar, sürekli takip edilen izlenme oranları doğrultusunda bazı değişiklikler yaptılar. Eski Türk filmlerini (özellikle Ertem Eğilmez’in kalabalık kadrolu komedilerini ve Kemal Sunal filmlerini) tekrar tekrar göstermeye başladılar. Bu filmlerin her defasında en çok izlenen program olmaları kanalları başka arayışlara girmek zorunluluğundan kurtarmaktaydı. Farkına varılan bir başka durum ise ‘mahalle’ ve ‘aile’ odaklı yerli dizilerin (Bizimkiler, Süper Baba, daha sonra Baba Evi vb.) prime-time’da üst sıralarda yer aldıklarıydı. Bu gerçek 2000’li yıllarda iyice ağırlığını hissettirdi ve hemen tüm kanallarda prime-time dilimini yerli diziler ve tekrar yayınları doldurdu. 2002 yılında tüm kanallar için çekilmekte olan yerli dizi sayısı 80’i geçti.

Özellikle İkinci Bahar dizisinin gösterdiği başarının ardındaki nedenler arasında merkezinde ‘aile’ ve ‘mahalle’ olgularının yer aldığı hikayeler barındırması, bu hikayelerde ‘paylaşmak’, ‘vefa’, ‘yardım etmek’, ‘affetmek’, ‘sevgi’ gibi günümüzde daha da özlemi duyulan değerlerin ön plana taşınması vardı. Dış dünyanın olumsuz etkilerine karşın kendi kabuğunda yaşayan bir mahallenin kurduğu bu ‘görece soyutlanmış dünya’ eski Türk filmlerindeki ‘küçük insanların dünyaları’ni andırmaktaydı.

“Bence bugün Türkiye’de altmış milyon sinema seyircisi var. Bugün genç kuşak film yaparken seyirci faktörünü gözetse iyi film kendi seyircisini toplayacaktır. Bunun için bir örnek vereyim; Yeşilçam sinemasına benzeyen yani Türk insanını, Türk insanının adetlerini, gelenek ve göreneklerini toplamış sayılabilecek ‘İkinci Bahar’ dizisi büyük başarı sağlamıştır. Çok sayıda seyirciye ulaşmış; çoluk çocuk, küçük büyük aileler bu diziyi seyretmiştir. Herkes seyretmiştir. Ben öğrencilerimden biliyorum, Üniversite’ye yeni gelmiş öğrenciler İkinci Bahar’ı mutlaka seyrediyor ve anlatıyorlardı. Demek ki günümüzde seyirci faktörünü yaşlara bölmek, şu seyirci bu seyirci demek doğru değil.”¹⁰³

Tüm bunlar 70’lerin ortalarında sinema salonlarından uzaklaşan seyircinin hala evlerinde televizyon seyrettiğini üstelik benzer temalı yerli ürünlere rağbet etmeye devam ettiklerini göstermekteydi.

¹⁰³ Prof. Sami Şekeroğlu’yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Üretim ve Ekonomik Yapı:

80'lerin sonunda zorlanmaya başlayan ulusal sinemalar Amerikan sinemasının egemenliğiyle baş edemez hale geldi. 1988'de Amerikan şirketleri (WB ve UIP) kendi işletme bürolarını Türkiye'de de kurarak film dağıtımını ve sinema salonlarını kontrol etmeye başladılar. Türk filmleri gösterilecek salon bulamaz hale gelince kısa sürede üretilen film sayısında düşüş yaşandı. Bu koşullar altında Avrupa ülkeleri bir araya gelerek Eurimages ve benzeri kurum ve fonlarla Avrupa sineması kavramını yerleştirmeye ve güçlendirmeye çalıştılar. Türkiye de Kültür Bakanlığı nezdinde Mart 1990'da Eurimages'a üye oldu. Eurimages film yapmak isteyenler için teşvik edici bir kaynak niteliğinde kaldı. Fondan destek alan filmler içinde ilk kez kar eden film Eşkıya olmuştu. Eşkıya ve İstanbul Kanatlarımın Altında'nın gösterime girdiği 1996 yılında gösterime giren 184 filmin sadece 9'u Türk filmiydi.

1991'de belediyelere ödenen eğlence vergisi oranları düşürüldü. Türk filmlerinden alınan vergi kaldırıldı, yabancı filmlerden alınan vergi de %30'dan %25'e düştü. Türk sinemacılarını kısa bir süre rahatlatan bu uygulama 1997 sonunda değiştirildi. Sinemalarda gösterilen bütün filmlerden –yerli yabancı ayrımı yapılmaksızın- %10 vergi alınmaya başlandı.

Türk sinemasında üretim ve ekonomik yapı ciddi değişimlere uğradı. Sinema yapımcısı sayısı giderek azaldı. Birçok yönetmen kendi filmlerinin yapımcılıklarını da üstlendi. Ancak yapımcının ortaya koyduğu para bir filmin bitirilebilmesine yetmiyordu. Film üretiminde yeni kaynaklar ortaya çıktı. 80'lerin sonunda başlayan Kültür Bakanlığı ve Eurimages desteklerinin yanı sıra, özel TV'ler birkaç filme destek verdi. Ülkenin yeni koşullarında önem kazanan 'sponsorluk' sistemi sinema filmleri için de bir başka yan kaynak oldu. Bu dönem Efes Pilsen birçok Türk filminin üretimine katkıda bulundu. Bazı sponsorluklar da nakdi destek yerine aynı destek şeklinde yapılmaktaydı.

Salon bulabilen tek Türk filmi de az sayıda seyirci bulabilmekteydi. Bu durum yapımına başlanacak her film için büyük bir maddi kaynak yaratma sıkıntısını beraberinde getirdi. Eşkıya ve İstanbul Kanatlarımın Altında'nın başarılarından sonra yapımcılar daha cesur girişimlerde bulunmaya başladı. Bazı ithalat ve dağıtım

firmaları da (Özen Film, Umut Sanat Ürünleri, Belge Film) ortak yapımcılık hatta yapımcılığa yöneldiler.

Türk sinemasında teknik alt yapı çağın ölçütleri düzeyinde gelişti. Gerek yapım gerekse yapım sonrası aşamasında olsun dünyada geçerli olan her tür teknik cihaz Türkiye’de de kullanılmaya başladı. Özellikle 70’lerin sonunda TRT’nin etkisini iyice artırmasıyla maddi açıdan güçlenen reklam filmi yapımcıları dünyadaki teknolojik ilerlemeleri yakından takip etmekte ve kazandıklarını son model teknik alt yapıları ülkeye getirmek için harcamaktaydılar. Reklam filmi yapımcıları 80’lerin sonunda ellerindeki alt yapıyı sinema filmi üretimine açtılar. İçlerinden Sinan Çetin, Yavuz Turgul gibi sinema kökenli isimler tüm olanaklarını kendi yapımları olan sinema filmlerine harcarken, başka reklamcıların da (Ömer Vargı, Nesteren Davutoğlu, Umur Turagay) gerek yönetmen gerek yapımcı olarak sinema üretimine yönelmesinde etkili oldular.

VII.3) 1989 Sonrasından Seçilmiş Filmler

EŞKIYA (1996)

Yönetmen: Yavuz Turgul; **Senaryo:** Yavuz Turgul; **Görüntü Yönetmeni:** Uğur İçbak; **Müzik:** Erkan Oğur; **Oyuncular:** Şener Şen (Baran), Uğur Yücel (Cumali), Sermin Hürmeriç Şen (Keje), Kamran Usluer (Berfo); **Yapımcı:** Mine Vargı; **Yapım:** Filma-Cass

Eşkiya Baran 35 yıl sonra hapisneden çıkar. Kendisini ihbar eden ve sevgilisi Keje'yi elinden alan Berfo'yu bulmak için İstanbul'a gelir. Trende karşılaştığı Cumali adlı genç adam polislerden kurtulabilmek için uyuşturucu dolu bir çantayı ona emanet eder. Baran çantayı getirince, Cumali uyuşturucu çetesinin başı Demircan'ın hışmından zor kurtulur. Cumali kalacak yeri olmayan Baran'ı kendi kaldığı pansiyona götürür. Baran'ın sokaklarda gezerek Berfo'yu aramaktan başka şansı yoktur. Bir gece televizyondan onun ünlü iş adamı Mahmut Şahoğlu olduğunu öğrenir. Cumali ise Demircan'dan uyuşturucu işini sürdürmek için onay alır. Teslim aldığı paketlerden ikisini çalarak, artan parayla sevgilisinin ağabeyinin hapisten kaçabilmesi için gereken parayı toplamayı amaçlar. Baran'ın isteğiyle Cumali onu Berfo'nun villasına götürür. Önce polis tarafından gözaltına alınırlar, sonra iki adam Baran'ı villaya götürür. Berfo ondan yıllardır kendisiyle konuşmayan Keje'yle konuşmasını ister. Keje Baran'la konuşur, Baran dönüp onu alacağını söyler. Topladığı paraları sevgilisine veren Cumali, kızın kendisini kandırdığını öğrenince çılgına döner. Kızı ve hapisten çıkardığı sevgilisini öldürür. Polisten kaçarken, Demircan'ın adamları tarafından yakalanır. Baran adama uyuşturucunun parasını kendisinin ödeyeceğini söyler. Keje'yle Berfo'ya giden Baran aldığı çek karşılığında Keje'yi götürmeyeceğine söz verir. Çeki alan Demircan Cumali ve arkadaşlarını serbest bırakır. Mahalleye dönen Cumali'yi çek karşılıksız çıktığı için vururlar. Cumali Baran'ın kollarında son nefesini verir. Baran önce Berfo'yu sonra da uyuşturucu çetesinin tümünü öldürür. Gece teraslarda polisten kaçarken vurulur, kendini aşağı atar.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Baran: İsyankar ruhlu, tutkulu, saf, ilkel. Bir aşirette büyümüş, sonra da dağa çıkmış bir eşkıya olarak hiç eğitimi yok. Kırsal kesimin geçmişte kalan değerlerini benimsemiş, kaybettikleri karşısında çaresiz. Otelde tanıştığı ve şehir kültürü alan yaşlılarla şehrin yeni insanlarına göre daha yakın olduğu görülüyor. Tavırlarında, yaşantısında şehre geldikten sonra da bir değişiklik olmuyor.

Cumali: Tutkulu, hırslı, ilkesiz, saf. İyi eğitim almamış, babasız ve annesiz büyümüş, sokaklarda yetişmiş ve suça eğilimli bir genç. Sevgisiz büyümüş, yaşamdaki tek değer para olduğunu düşünüyor. Ahlak değerleri alt üst olmuş. Gene de sevdiği kadın için büyük bir tehlikeyi göze alabiliyor. Tabanca en temel aksesuarı olarak hep yanında duruyor.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Son dönem Türk filmleri içinde en çok seyirci toplayan filmde ana karakter olarak Güneydoğulu bir eşkıya seçilmiştir. 90'lı yıllar toplumsal çürümenin arttığı, ekonomik gelir dengesinde bir uçurumun olduğu, yasa dışı yollarla insanların zengin olduğu, yasaların da bu gelişmeleri engellemeye yetmediğinin görüldüğü karamsarlıkla dolu yıllar olmuştur. Bu durumu özetleyen en somut gelişme de "Susurluk Kazası"dır.

Filmdeki İstanbul 'dağ kanunları'nın geçerli olduğu bir şehir olarak tasvir edilmiş, özellikle de Beyoğlu ve çevresi mekan olarak seçilmiştir. Kimsenin kural tanımadığı şehir yaşamından kesitler (kırmızı ışıkta karşıya geçenler) birebir gerçeği yansıtmaktadır. Beyoğlu bir anlamda küçük Türkiye olarak görülebilir. Kuralsızlığın her geçen gün yıprattığı 'Cumhuriyet Türkiye'si' umutsuz ve kalbi kırık insanların kaldığı yıkık dökük 'Cumhuriyet Oteli'yle sembolize edilmiştir. Türkiye'nin en zengin iş adamlarından birinin servetinin ardında eşkıyalıkla kazanılan altınlar olduğunun altının çizilmesiyle 90'ların 'görünmeyen gerçekliği' filmin gerçekliğine dönüşmüştür. Benzer bakış açısı 80'ler Türkiye'si için Muhsin Bey filminde de sergilenmiştir.

Çoğunlukla egemen mekanlar toplumun çoğunluğuna yabancı olan mekanlardır. Bunlar gece kulüpleri, pavyonlar, onlarca korumayla korunan lüks villalar, randevuevi olarak kullanılan eski pansiyonlardır.

VİZONTELE (2001)

Yönetmen: Ömer Faruk Sorak, Yılmaz Erdoğan; **Senaryo:** Yılmaz Erdoğan; **Görüntü Yönetmeni:** Ömer Faruk Sorak; **Müzik:** Kardeş Türküler; **Oyuncular:** Yılmaz Erdoğan (Deli Emin), Altan Erkekli (Başkan), Demet Akbaş (Siti); **Yapımcı:** Ömer Faruk Sorak; **Yapım:** Böcek Yapım

Türkiye'nin Güneydoğusunda küçük bir kasaba. Kasabada ülkedeki gelişmelerden çok sonra haberdar olan, gazetelerin geç geldiği ve tek haber kaynaklarının radyo, tek eğlenceleri de açık hava sineması olan insanlar yaşamaktadır. Başkan ve karısı Siti oğulları Rıfat'ı askere gönderirler. Bir gün kasabaya devlet televizyonu için verici istasyonu gönderileceği haberi gelir. Devlet erkanın karşılama görevi de belediye başkanına düşer. Ancak TRT görevlileri vericiyi ve televizyonu orada bırakıp giderler. Başkan kasabanın deli mucidi Emin'i televizyonu çalıştırması için görevlendirir. Kasabanın sinema işletmecisi ise durumdan rahatsız olur. Emin televizyonu bir türlü çalıştıramaz. Kasabalı sıkılır, başkanın umudu kırılır. Emin ise vazgeçmez. Artos dağına çıkarlar ancak İran televizyonundan başka bir şey görünmez. Dağdan döndükleri akşam televizyon TRT yayınlarını göstermeye başlar. Başkanın evinde büyük bir kalabalık toplanır. Akşam haberlerinde Siti oğlunun Kıbrıs çıkarmasında öldüğü haberini alır. Rıfat'ın naşı Kıbrıs'ta gömülür. Siti evdeki televizyonu Emin'le dağa çıkarır. Kazdıkları çukura televizyonu gömerler. Rıfat'ın sevgilisi ise sinemacının oğlu ile evlenir.

Karakterlerin toplumsal konumu ve kültürel davranışları:

Deli Emin: Çalışkan, meraklı, zeki, sevimli. Yetersiz bir eğitim almış, teknik aygıtlar konusunda kendisini yetiştirmiş. Kasabanın çoğunluğu gibi fakir, geçimini yaptığı ufak tefek tamir işleri ile sağlamaktadır. Radyodan müzik dinlemeyi sever.

Başkan: Gururlu, idealist, ailesi üzerinde yeterli otoritesi yoktur. Kasabanın en okumuş insanı, öğretmenlikten sonra belediye başkanlığı görevini de üstlenmiştir.

Görevi nedeniyle sürekli takım elbise giyer. Konuşması ve davranışları da kasabanın en görgülü ve kültürlü adamı olduğunu göstermektedir.

Siti: İnatçı, tutucu, sevecen. Fazla eğitilmiş değildir. Kültürel davranışlarında kulaktan dolma dini hurafeler egemen, torunlarının Kuran kursuna gitmesi kafir olmamaları için önemlidir. Televizyonun varlığı onun için ne kadar önemsiz ve anlamsızsa, telefonda oğluya konuşmamak da o kadar önemli ve anlamlıdır. Kendine doğrudan faydası olması halinde teknolojik ürünlere karşı değildir. Sinemanın günah olduğu fikri kafasına işlenmesine rağmen her akşam film seyretmekten de geri durmamaktadır.

Dönemin özellikleri ile filmdeki dünyanın karşılaştırılması:

Olayların geçtiği kasaba dış dünyadan tamamen soyutlanmış, bu soyutlamanın verdiği rahatlıkla da mekanlarda, özellikle tiplerde ve kostümlerde –her ne kadar erkeklerin giyimi 70’lerin çizgilerini taşıyorsa da- abartılı bir karikatürleşme görünmektedir. Dış dünyadan yansımalar radyo, gazeteler, kitapçı dükkanı ve açık hava sinemasıdır. Gazeteler geç gelmekte, sinemadaki filmler de en az birkaç yıl önce yapılmış filmler olmaktadır. Devletin varlığı kaymakam ve belediye başkanlarının varlığından, bir de zamanı gelince askere alınan gençlerden anlaşılmaktadır. Her yerde görülebilecek bir dolandırıcı müteahhit, değişim karşısında yok olmamak için direnen bir sinema işletmecisi gerçek yaşamdan alınmış tipler olarak durmaktadır. Kasabanın yalnızlığı, unutulmuşluğu büyük umutlar bağlanan televizyonun kötü haber kaynağı olarak gösterilmesiyle derinleştirilmiştir. Ancak böyle bir mekanda bir sinema salonunun varlığını sürdürebilmesi ise ironik bir durum olarak göze çarpmaktadır.

VII.4) 1989'dan Sonra Türkiye'de Değişimlerin Türk Sineması'nda İçeriğe Etkileri - Türk Sineması Yeniden Seyircisini Arıyor

1989'dan günümüze birinci bölümde özetlenmeye çalışılan toplumsal ve kültürel değişimler, seyirci üzerindeki Amerikan kültürü etkisini artırdı. Buna özel radyo ve TV'lerin hızla çoğalması ve lümpen kültüre prim veren yayın politikalarını tercih etmeleri ile yine aynı tarihlerde Türk pop müziğinin yaptığı 'patlama' da eklenince ülkeyi 'pop kültürü' sardı.

Pop kültürü salgınından yararlanarak daha fazla seyirci toplama düşüncesi büyük yapımcıların çoğunluğuna hakim oldu. Bu yaklaşımın ilk örneği Amerikalı (Ş. Gören, 1993) gerçekten de o dönem için tatmin edici bir seyirciye ulaştı. Bu yaklaşımın diğer örnekleri de -giderek gücünü artıran pop kültürün ünlü yüzlerini, TV yıldızlarını kullanarak- yüksek seyirci sayılarını yakaladılar. Bu filmlerden İstanbul Kanatları'nın Altında'da Okan Bayülgen, Savaş Ay; Kahpe Bizans'ta Mehmet Ali Erbil; Her Şey Çok Güzel Olacak'ta Cem Yılmaz; Hemşo'da M.A. Erbil ve O. Bayülgen; Vizontele'de Yılmaz Erdoğan ve kadrosu perdede göründüler. Bu isimlerin dışında -yine popüler- mankenler (Demet Şener, Şebnem Özinal), şarkıcılar (Rafet El Roman, Athena Gökhan), gazeteciler (Selahattin Duman) bu filmlerin kadrolarında küçük rollerle yer aldılar. Pop kültürü sinema malzemesi yaparak kullanan ve yeni pop kültür ürünleri ortaya çıkaran yönetmenlerin başında Sinan Çetin ve Mustafa Altıoklar dikkat çekmektedir. Ülkede yaşanan kültürel değişimin bu tür filmlerin içeriklerine ve kadrolarına etki yaptığını görüyoruz.

Bu dönem filmlere hakim olan bir başka 'moda' da uzun yıllardır sinema ve tiyatrodan uzak kalmış oyuncuların yeniden sinema filmlerinde görünmeleridir. Bunun ilk örneği -bir pop kültürü filmi olmayan- Yengeç Sepeti'nde (Y. Özkan, 1993) Sadri Alışık ve Macide Tanır'ın dönüşü ile yaşandı. Bunları Propaganda'da Metin Akpınar ve Kemal Sunal; Her Şey Çok Güzel Olacak'ta Selim Naşit Özcan; Komser Şekspir'de Gazanfer Özcan; Güle Güle'de Yıldız Kenter, Şükran Güngör, Eşref Kolçak; Son'da Levent Kırca izledi.

Büyük seyirci sayılarına ulaşan bu filmlerin ortak bir başka özelliği de çoğunluğunun komedi türünde olmasıydı. Amerikalı ve Kahpe Bizans 'absürd',

Propaganda, Komser Şekspir, Abuzer Kadayıf, Hemşo, Son ve O Şimdi Asker trajikomik olarak sınıflandırılabilir. Hemen hepsinde absürd komedide ve tek başına yapılan ayaküstü güldürü (stand-up komedi) gösterilerinde isim yapmış komedyenlerin performansları belirleyici olmuştur. Bu tarz komedide başarılı olan oyuncuların meddah geleneğine çağdaş bir yorum kattığı düşünülmektedir.

“80’den sonra tiyatrodada daha çok bizim geleneksel tiyatromuza yakın bir yeni tarz oluştu, bu kabare tiyatrosu falan gibi bir tiyatro. Bunların oyuncularını star oldular. Bunların yaptıkları yüzde yüz komedi değil ama daha bireysel starların yaptığı daha tiryakilik oluşturmuş bir komedi tarzı idi. Bu dönemde üretilen filmlerin çok büyük bir çoğunluğu bunlar tarafından üretildiler. Bunların zaten hepsi benim sözünü ettiğim temelden geliyorlar.”¹⁰⁴

Bu oyuncuların komedyenliklerinden çok popüler kültür starı olmaları ön plana çıktı. Oynadıkları veya yönettikleri filmlerde (Son – Levent Kırca; Vizontele – Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz) sinemasal anlatım kuralları göz ardı edildi. Zaten maddi kaynak ve medya desteği sağlamış olan bu oyuncular için sinema filmi yapmak ‘sıradan bir iş’miş gibi görünmekteydi.

“Bu filmlerden bu oyuncuları çıkarıp da başka oyuncularla bu filmleri oluşturma şansı var mı yok mu diye tartmak lazım. Oysa ki bir dönem ama Yeşilçam sinemasında ama dünya sathında o sözünü ettiğim sinemalar böylesine bu kadar yoğun starlara da bağlı değildi, yönetmenler vardı komular vardı.”¹⁰⁵

Komedi filmleri dışında kalan ve seyirci sayısı bakımından başarılı dört film ise İstanbul Kanatlarımın Altında, Eşkîya, Ağır Roman ve Güle Güle oldu. Özellikle Eşkîya ve Güle Güle içerikleri yönünden ‘altın çağ’ filmlerini andıran yapıdaydılar. Her iki filmin seyircisini de sadece 90’larda salonları dolduran genç ve Amerikan filmi seyreden kitle değil aynı zamanda çok uzun yıllardır sinema salonunda Türk filmi seyreten ve evinde oturan kitlenin oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Eşkîya yer yer mizahi tatlar taşımaya rağmen anlattığı öykü ve dramatik yapısı ile dikkat çekti. Dramatik yapının temel noktaları da ‘çile çekme’, ‘ilkeleri koruma uğruna direnme ve can verme’ idi. Yerli ve yabancı ayrımı yapmayan geniş

¹⁰⁴ Duygu Sağıroğlu’yla 8 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

¹⁰⁵ Aynı söyleşi notlarından.

bir seyirci kitlesi ‘romantik’, ‘destansı’ öyküleri tercih ediyordu. ¹⁰⁶ Turgul filmin gerçeklikle olan ilişkisine yöneltilen eleştirilere verdiği cevapla sanki ‘altın çağ’ın mirasçısı olduğunu ispatlıyor:

“Ben ise başka bir şey denemek istedim. Gerçekle gerçekdışını –daha doğrusu, Doğu düşüncesinde, folkloründe edebiyatında olan efsaneler düşüncesini- bir araya getirmeye çalıştım. Film bir taraftıyla gerçeklik taşıyor, bir taraftıyla da sanki bir masal anlatıyor. Bunun zaten çoküstüne gittim, gitmeye de devam edeceğim. Doğu’ya dair, kendime dair bir sinema dilini keşfedebilmek adına yaptığım araştırmalar bunlar. İyidir, kötüdür, onu tartışmıyorum. Ben öyle bir film yapmak istemiyordum ki, ben böyle bir film yapmak istiyordum. Bu film bir yanıyla masal olacak, öbür taraftan da masal kendi gerçekliğini içinde taşıyacak...” ¹⁰⁷

Türk sinemasının taşıdığı geleneksel öğeleri 90'lara taşıyan Turgul Eşkiya ile hem bir seyirci patlamasına ulaşmış hem de bir çok yapımcı ve yönetmene geleceğe dair umut vermişti.

Gene de bu filmlerin ulaştıkları seyirci sayıları 1960-1975 dönemindekilere yaklaşamamıştır. *“Bu filmlerin sinema salonlarında izlenme oranlarının görece yüksek olması, Türk seyircisinin sinema salonlarına tekrar Türk filmleri seyretmek için döndüğü kanısının doğmasına yol açmıştır. Oysa 1990’lı yıllarda çekilen film sayısında büyük bir düşüş olduğu görülmektedir.”* ¹⁰⁸

Memduh Ün son dönem iş yapan filmlerin ‘altın çağ’ filmlerinin gerisinde kaldığını vurgularken, durumu şöyle açıklıyor:

“Biz filmleri numaralardık, film yaptığı işe göre numaralanır. 5 numara, 6 numara, 10 üstü 3 yıldız iş yaptı gibi. Bugün 10 üstü 3 yıldız iş yapan Vizontele gibi bir filmin seyirci sayısı ne, bir de bizim 8’le numaralandırdığımız filmin seyirci sayısı ne? Herhalde 8’le numaralandırdığımız filmin seyirci sayısı Vizontele’ninkinden daha fazla. O dönemki seyircisine daha ulaşamadı Türk sineması.” ¹⁰⁹

Dönemin seyirci özelliklerini doğru anlamak için bir komedi (Vizontele) ve bir dram (Eşkiya) örnek olarak seçildi. Vizontele’nin seyirci başarısındaki temel

¹⁰⁶ Kahramanın filmin sonunda ölmesi hemen hemen aynı sezon gösterimde olan Amerikan filmi Cesuryürek’in kahramanının sonunu hatırlatıyor. Bu filmin de hem seyirci sayısı hem de oynadığı hafta sayısı bakımından Amerikan filmleri içinde en tepeye oturması şüphesiz bir tesadüf değildi.

¹⁰⁷ Film Üzerine Panel ve Söyleşiler 2002, 149.

¹⁰⁸ Senem DURUEL, Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış, 179.

¹⁰⁹ Memduh Ün’le 4 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

nedenleri yukarıda özetlemiş olduk. Buna –diğer filmlerde olduğu gibi- pop kültür alanında, medyada yapılan geniş çaplı tanıtım kampanyalarını da eklemek gerekir.

Bu dönemde görünen TV-sinema ilişkisindeki bir başka ilginç nokta da izlenme rekorları kıran yerli TV dizilerinin Türk sinemasının ‘altın çağ’ından izler taşıması, hatta birebir taklit olmalarıdır. Bu dizilerin kanallarda boy göstermesi ise seyirci tercihlerinin ölçülmesi ve alınan sonuçların doğrultusunda genel eğilimin yerli yapımlardan yana olduğunun ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Bir zamanlar salonları dolduran ve altın çağın geleneklerini takip eden bir kitle pop kültür yayıcısı televizyonun başına geçerken, televizyonla büyüyen bir kitle de sinema salonlarının yeni müşterisi olmaya başlamıştır. Televizyonda büyük ilgi toplayan bir dizi olan Deliyürek’in sinema versiyonunun yapılması ve ekran başındaki seyircisini salonlara çekmesi ise TV-sinema ilişkisinde yeni bir dönemin habercisi olabilir.

Doğal olarak pop kültürün alıcıları gençler olduğu için, bu dönem Türk filmlerinin topladığı seyircinin çoğunluğunu da gençler oluşturmaktadır diyebiliriz.

VIII. BAŞLANGICINDAN BUGÜNE TÜRKİYE'DE SİNEMA-SEYİRCİ ETKİLEŞİMİ VE SEYİRCİ PROFİLİ

Türk sineması diğer sanat alanlarından çok farklı bir gelişim süreci göstermiştir. Sinemanın yeni bir sanat dalı ve aynı zamanda ekonomik / ticari bir sanayi kolu olması gibi evrensel özelliklerinin dışında, ülkeye özgü koşullar da bu farklı gelişim sürecini belirlemiştir. Bu gelişim sürecinde temel belirleyici 'seyirci' olmuştur çünkü seyircisi olmayan bir sinema düşünülemez. Bu evrensel bir kuraldır. Ancak baştan sona incelendiğinde Türk sinemasının –özellikle belirli bir dönemde- el yordamıyla bulunduğu kendine özgü bir üretim yolu izlediği görülmektedir. Bu özgünlüğün temelinde film yapımcılarının doğrudan seyircinin parasıyla film çekmeleri yatmaktadır. Filmler seyircinin beğenileri göz önüne alınarak yapılmıştır.

Kendiliğinden kurulan bu üretim yolunun sinemacıları yönlendirici özelliğinin yanı sıra esasen başarılı yapımcıların, yönetmenlerin hepsinin seyircinin nabzını tutma kaygısı bulunmaktaydı.

“Onun (Memduh Ün) ‘kalamazo’ dediği bir defteri vardı. Filmlerin nerelerde ne hasılatlar yaptığını gösteren... Memduh Ün’ün kalamazo defterlerinden kendi adıma çok yararlandım. Onları tekrar tekrar tetkik ettim. Bir filmin İstanbul’da, merkez sinemalardaki seyirci ilgisi, semt sinemalarındaki seyirci ilgisi, Marmara bölgesinde, Ankara, Orta Anadolu ve diğer bölgelerde gördüğü ilgiyi. Bunlar benim açımdan çok uyandırıcı ve bilgilendirici oldu.”¹¹⁰

Memduh Ün gibi pek çok yapımcının seyirci ilgisini düzenli olarak takip ettiğini biliyoruz. ‘Altın çağ’da seyircinin ayrıntılı bir profili çıkartılmamış bile olsa, genel yargılarla hangi bölgede ne tür filmlerin tutacağı ve bu filmlere çoğunlukla kimlerin gideceği belirlenmekteydi.

¹¹⁰ İbrahim TÜRK, Halit Refiğ – Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, 74-75.

Altın Çağın Seyircisi

Türk sinema seyircisinin ana eksenini kadın seyircinin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Türk kadınının çalışan nüfus veya okur yazar nüfus içindeki yeri ikinci planda kalmaktaydı. Ancak görülmüştür ki ailelerin kültür sanat harcamalarındaki yönlendirici unsur kadındı. Bu sinemaya da yansımıştı. ‘Sinemaya gitmek’ aynı zamanda okula gitmek, kahveye gitmek, camiye gitmek, baloya gitmek gibi sosyal bir olaydı. Üstelik diğer sosyal olaylardan farklı olarak hemen her yaştan, her cinsiyetten, her dinden, her sınıftan insanın katıldığı sosyal bir olaydı. Okul, kahve, cami veya balo salonu gibi mekanlar için bu durum geçerli olamazdı. Cumhuriyet’le beraber yavaş yavaş topluma dahil olmaya başlayan kadınlar için kendilerini rahat hissedebilecekleri sosyal ortam sinema salonlarıydı. Özellikle yazlık sinemalar evinde oturan kadınlar için evde yapılacak iş kalmadığında vakit geçirilebilecek en ucuz ve en nezih ortamlardı.

“Bugün benim gibi bir insanın bile sinemaya vereceği para tüm ekonomisini sarsabilir. Eskiden günde dört film seyrediyordum, her filmi mutlaka görüyordum. Şimdi, ayda on film seyretsem, olacak şey değil! Kaldı ki, normal bir öğrenciyi düşünün. Eskiden çok kolaydı sinemaya gitmek, çok ucuzdu. Öylesine ucuzdu ki, hayatımız, her tarafımız sinemaydı. Yazlık sinemalar vardı, sosyal bir olaydı. Gittiğinizde rahatsız olurdunuz; arkada çocuk ağlar, beşikte getirilmiştir. Anne bir yandan dolma sarar, yemek hazırlar, bir yandan filmi seyreder. Bir gecede iki film, üç film oynar. Aile, çoluk çocuk, altı yedi kişi gelmiş, havadar bir yerde, tüm seyirlik ihtiyacını böyle karşılar. Bugün öyle bir şey mümkün değil.”¹¹¹

Kadın seyircinin sinemalar açısından sadece doğrudan bir etkisi yoktu. Aynı zamanda çocuklarını ve hatta eşlerini de salonlara çekmekteydiler. Zamanın ekonomik koşulları da ailecek bir sinemaya gidilebilmesi için uygundu. Doğal olarak annenin veya çocuğun isteğiyle 5-6 kişi birden sinemaya gitmekteydi.

“Biz mesela ailecek her hafta kesin sinemaya giderdik. Annemiz, babamız, bizi sinemaya götürürdü. Hatta –hala öyle midir bilmiyorum- akşam vakti 12 yaşından küçük çocukları almazlardı, annemiz babamız bize 13 falan derlerdi. 11 yaşındaki 13 de gösterebilir ya, böylece sinema tıklım tıklım dolardı. Kocamustafapaşa’da otururduk, 6-7 tane yazlık bahçe vardı. 1500-2000 kişilik sinema bahçeleri vardı onlar ve yaz dönemi neredeyse her

¹¹¹ Prof. Sami Şekeroğlu’yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

gün giderdik. Yani nasıl söyleyeyim, hem ekonomik durumumuz da demek ki buna uygun imiş, ailelerimiz de uygun görüyormuş birlikte giderdik, bazen gençler olarak bizler kendi arkadaşlarımızla giderdik ve o salonlar haftada iki defa film değişir idi. Pazartesi perşembe günleri değişirdi filmler. Ve düşünün haftada iki defa bir sinemada, beş sinema varsa 10 ayrı -bazılarında ikişer tane film oynuyordu- yani 20 ayrı film seyrederdik bir hafta içersinde.”¹¹²

Sinema işletmecileri gibi film yapımcıları da kadın ve çocuk seyircinin gücünün farkındaydı. Bu nedenle öncelikle onları salonlara çekebilecek filmler yapmayı amaçlamaktaydılar. Kadın seyirci ise ağırlıklı olarak melodramları tercih etmekteydi. Filmlerde gözyaşı dökmek Türk halkının özelliklerinden biriydi. Bu filmlerin tercih edilmelerinin nedeni ise sadece gözyaşı döktürmeleri değildi. Bunlar bir aile halinde gidilip görülmesinde -seks, şiddet gibi öğeler bakımından- bir sakınca olmayan filmlerdi.

“Aile filmleri dediğimiz tarz vardı. Yani ailelerin ortak olarak, birbirinden daha az tedirgin olarak izleyebilecekleri filmlerden bahsediyorum. Bunlar nasıl filmlerdi, daha az erotizm içeren, daha az kavga dövüş kan gürültü şiddet içeren filmler. Ailenin içindeki duygusal bağları güçlendiren, sadakat, vefa, özveri, insanlığın var olduğu günden bu yana yüce olmuş duyguları, evrensel, beşeri duyguları işleyen filmlerden söz ediyorum. Bunlar daha ağırlıklı olarak seyirci buhuyorlardı. Çünkü bunlar seyirciden, -o birebir, kadınlar çocuklar ailelerdir-, hem de zaten toplumun diğer katmanlarından da böyle bir talep gördüğü için yapıyordu.”¹¹³

Bu aile / ya da çocuk filmleri diyebileceğimiz grubun içinde de tür olarak melodramlar, komediler ve komedidramalar yer almaktaydı. Doğal olarak Türk seyircisinin daha kolay bir bağ kurduğu bu tür filmler daha çok sayıda üretilmekteydi. Seyircinin beklentilerini bilen yapımcı ve yönetmenler film yaparken bunları dikkate aldı. Genel seyirci profili ve bu seyircinin tercihleri aslında 40'lı yılların sonunda kavranmaya başlamıştı. 1948 yılında Erman Film'in büyük teknik aksaklıkların sonunda gösterime soktuğu Damga (Seyfi Havaeri) filmine deneme gösterisinde gösterilen tepki Hürrem Erman'a rahat bir nefes aldırırken, Türk seyircisinin tercihleri

¹¹² Ahmet Göç'le 5 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

¹¹³ Duygu Sağıroğlu'yla 8 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

konusunda edinilen bu deneyim gelecek yıllarda benzer filmlerin doğmasına yol açtı.

Erman Damga'nın başarısını şöyle aktarmaktadır:

*“Oturduk filmi baştan aşağı seyrettik. Filmin yarısından sonra herkes ağlamaya başladı. Ve kapıcı Zihni ile yanındaki arkadaşı ‘şimdiye kadar Türkiye’de böyle bir film yapılmadı’ dediler. Burada anladık ki bu iş tamamı. Tabi bütün teknik kusurlarına rağmen. Bir müddet sonra bu filmi Taksim Sineması’na koyduk. Ve bu film üç hafta oynadı.”*¹¹⁴

Henüz o yıllarda edinilen bu tecrübe sinemaya girecek yeni kuşaklara da yol gösterdi. Sinemaya 60’lı yıllarda giren Ümit Utku filmin yapım aşamasından önce Erman’inkine benzer bir yöntemle seyircinin nabzını yoklamayı tercih ediyordu.

*“Hatta bir senaryo yazdığım zaman evvela bir kadın grubu topluyordum, bu kadın grubuna bu senaryoyu okuyordum. Eğer onlar ağlıyorsa veya çok gülüyorlarsa beğendik diyorsa, ben onun filme çekimini sağlıyordum. Yani ya çok güldürecekmiş ya da ağlatacakmış. Bence çocuk ve kadının beğendiği filmlerle hitap edeceksiniz, onlar iş yapar. Çünkü çocuk annesini babasını sinemaya çeker, hanım çocuğunu ve kocasını sinemaya çeker ama erkeğe hitap eden film yaparsanız –seks filmi dahil- yalnız erkeği çekebilirsiniz.”*¹¹⁵

Utku da Türk sinemasında kadın ve çocuk seyircinin önemini vurgulayarak bu seyircinin melodramlar kadar komedilere de büyük ilgi gösterdiğini eklemektedir.

Komedi filmlerinin de seyirciyi salonlara çekmek konusundaki gücü bilinmektedir. Özellikle geleneksel Türk mizahı öğelerini içinde barındıran filmler –ki bunların hepsi aileye hitap eden filmlerdi- daha çok tutulmakta daha geniş kitlelere ulaşmaktaydı.

*“Bir sürü komediler yapıldı, komedi her zaman tutuldu, halkın sevdiği komedi demek istiyorum. Amerikan salon komedilerine uzak kalıyordu seyirci. Ama Türk komikliklerine rahatlıkla cevap veriyorlardı. Bunun da devamı bugünkü filmlerde yaşanıyor.”*¹¹⁶

Türk sinemasında komedinin ilk örneği sayılacak Bican Efendi filmlerinin –tiyatrodan sahnelenmesinin de etkisiyle- İstanbul’da çok tutulduğunu, karakteri

¹¹⁴ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*.

¹¹⁵ Ümit Utku’yla 4 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

¹¹⁶ İlhan Arakon’la 16 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

canlandıran Şadi Fikret Karagözoğlu'nun tanınan bir sima haline geldiğini Vasfi Rıza Zobu şöyle aktarıyor:

*“Bu Bican Efendi meşhur bir isimdir. İbn-ü Refik Ahmet Nuri Bey'in ‘Hisse-i Şayia’ diye yazdığı komedinin ki, harikulade bir komedir. Oradaki bir tiptir, Evkaf ketebesinden Bican Efendi. Şadi Bey merhum çok güzel oynamıştı onu ve o kadar meşhur oldu ki, ben bilirim Şadi, kartvizit bastırmıştı ‘Bican Efendi’ diye.”*¹¹⁷

Komedi filmleri halkın gündelik sorunlarını da mizahi bir dille aktararak seyirciyle aktif bir iletişim kurmaktaydı. Halkın tuttuğu komedi filmlerinde görülen ortak özelliklere baktığımızda hepsinde köklerini Türk mizahından alan belli tipleri görürüz. Özellikle Keloğlan tiplmesi Türk sinemasının çeşitli dönemlerinde ortaya çıkmıştı. Keloğlan Türk masallarında karşımıza çıkan olumlu tiplerden biridir. Bir anlamda Türk halkının özelliklerini taşıyan, onun gibi düşünen, onun gibi davranan biridir. Güç koşullar altında, fakirlik içinde anasıyla yaşam mücadelesi veren Keloğlan masal dünyası içinde sıradan, dikkat çekmeyen biri gibi görünür. *“Ama masal ilerledikçe ondaki soylu özü, üstün yeteneği, kıvrak zekayı hemen anlarız. O, aşılmaz engelleri aşarak düzlüğe çıkar, acı olayları mutluluğa çevirir, haksızlıkları yok ederek adaleti yeşertir. Bu nedenle Keloğlan bir kurtuluş ışığıdır.”*¹¹⁸

Türk filmlerinde karşımıza çıkan tipler içinde Turist Ömer'in ve Kemal Sunal'ın oynadığı Şaban veya başka isimlerdeki tiplerin yukarıdaki tanıma uyduğunu görürüz. Her iki tipin maceraları da defalarca sinemaya aktarılmıştır. Sadece çekildikleri dönemde değil bugün bile eski-yeni tüm kuşakların beğenisini kazanmaya devam etmektedirler. Küreselleşen dünyanın tüm teknolojik olanaklarına tanık olan genç kuşaklar ve özellikle çocuklar Kemal Sunal filmlerini beğeniyle seyretmektedir.

Keloğlan'dan başka sinemada yeniden varlık bulan geleneksel tipler arasında Karagöz ve Hacivat (Ruknettin ile Turist Ömer), Kavuklu ve Pişekar (Muhsin Bey ile Ali Nazik) sayılabilir. Gölge oyunu, masallar ve geleneksel Türk tiyatrosunun sinemacılar üzerinde etkili olduğu açıktır. Memduh Ün bunu şöyle itiraf etmektedir:

¹¹⁷ Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*.

¹¹⁸ M. Güner DEMİRAY, *Masal Araştırmaları I*, 44.

“Ben de böyle bir etki olabilir diye düşünüyorum çünkü ben de geleneksel Türk tiyatrosunu çok sevdim. Zamanında Dümbüllü İsmailler, Naşit (Özcan), sizin hiç duymadığınız çok kişinin hiç duymadığı Komik Fahri, Komik Cevdet gibi isimleri -Kel Hasan'a ben yetişemedim, 84 yaşındayım ama ben ona erişemedim.- çok severek izliyordum. Mesela Ermeni tiyatrolarını, Karakaş'ı. Validekapı vardır Kocamustafapaşa'da, Samatya'da. Ben çocuktum, annem bizi alır tiyatroya götürürdü, Karakaş'ı büyük bir zevkle seyrederdim.”¹¹⁹

Türk sinemasında can bulan tipler dışında, birçok yan tipin de filmlerin yan karakterleri olarak yeniden doğduğunu görüyoruz. Ortaoyununda Laz, Acem, Yahudi, Zenne, Tuzsuz, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi gibi tipler belli özellikler taşırlar. Bu tipler de Karagöz kişiliklerinden doğmuştur. Geleneksel gölge oyunu Karagöz'de kalıplaşmış kişilikler arasında Zenne, Çelebi, Tiryaki, Beberuhi, Laz, Kastamonulu, Kayserili, Rumelili, Kürt, Arap, Acem, Ermeni, Yahudi, Tuzsuz Deli Bekir sayılabilir. Karagöz hikayelerindeki tüm tipler bir mahalle içinde yaşarlar, olaylar da genellikle mahalle üzerine kuruludur. 50'lerin sonlarında ilk olgun örnekleri verilen 'mahalle' filmleri barındırdığı tipler bakımından ortaoyunu ve gölge oyunundan etkilenmişlerdir. Altın çağda da birçok örneğini gördüğümüz bu filmlerde farklı bölgelerde yaşadıkları için aksanları nedeniyle farklılık taşıyan tipler pek çoktur. Türk filmlerinde de Laz, Ermeni (Üç Arkadaş'da Artin), Yahudi (Üç Arkadaş'da tefeci) gibi tiplere sık rastlanır. Osmanlı toplumunun çok kültürlü yapısının gereği geleneksel temaşa sanatlarında var olan bu tiplerin temsil ettiği bazı topluluklar (Rum, Ermeni, Yahudi gibi) giderek azalmaya yüz tutsa bile Türk filmlerinde özel bir yer taşımaktadır.

Köklerini geçmişten alan bu tipler Türk filmlerinin çok sevilmesindeki en önemli etkenlerden biridir. Mahallenin babacan komiseri, ebesi, dedikoducu komşu teyzesi, bakkalı, kasabı, bahçıvanı, aşçısı, uşağı, bıçkın delikanlısı, üçkağıtçısı Türk seyircisinin belleğinde en çok yer eden tipler olmuştur. Yan oyuncular (ya da karakter oyuncular) neredeyse canlandırdıkları bu tiplerle özdeşleşmişlerdir.

¹¹⁹ Memduh Ün'le 4 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

“Aslında o dönemi ayakta tutan kişiler yardımcı rolleri oynayan kişilerdir. Hulusi Kentmen, Turgut Boraltı, Salih Tozan, Aliye Rona, Suphi Kaner vs. O insanlar hep sokakta gördüğün bildik, yaşadığımız sokaktaki küçük insanlar. Filmlerin çoğunda jönlere fakirdir kızlar zengindir veyahut tersidir. Köşklere geçen hikayelere bakıyorsun. İşte bahçesinde bahçıvanı bir Necdet Tosun oynar veya bir Vahi Öz oynar.”¹²⁰

Mahalle kültürü başta kültür farklılığı olan insanların bir arada yaşadıkları, bu farklılıklara rağmen hoşgörünün, dayanışmanın, sevginin geçerli olduğu bir kültürdü. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e devrolan gündelik yaşamın temel bir parçasıydı. Türk sinemasında mahalle eksenli filmlerin önemli bir yer tutması iki nedenle açıklanabilir. ‘Mahalle’nin kültürel-sanatsal birikimimizde belli bir yer edinmiş olması ve gündelik yaşamın bir parçası olması özelliğini uzun süre korumasıdır. Mahalle kavramı 2000’li yıllarda bile bazı biçim değişikliklerine rağmen devam etmektedir.

Komedi filmlerinde yer alan güldürürken düşündürme ve özünde karşı olma işlevinin dışında güldürürken ağlatma işlevi de neredeyse değişmeyen bir kuraldı. Hangi dönemde yapılmış olursa olsun seyirci çeken komedilerde mutlaka duygusal anlara rastlanmaktaydı.

Türk sinemasında komedi geleneğinin 90’lı yıllarda da yaşadığını yeni oyuncular ve çekilen filmlerle görmek olanaklıdır. Ancak bir zamanlar salonların vazgeçilmezi olan melodramların geçmiş dönemlerde olduğu yoğunlukta yapılmadığını görüyoruz. Buna karşılık melodram öğeleri taşıyan TV dizileri yayınlanmakta ve eski sinema, yeni TV seyircisi tarafından yoğunlukla seyredilmektedir.

Melodrama eğilimi olan Türk seyircisinin Mısır filmlerinin ülkeye gelmesiyle salonları nasıl doldurduğunu biliyoruz. Bu eğilimi iyi değerlendiren sinemacılar da bize özgü filmlerle bu talebe karşılık vermiştir. Seyirci de uzun yıllar boyunca –giderek birbirine benzemeye başlayan- bu filmleri beğenerek izlemiştir. Bu melodramların da komedi filmlerine benzer bir karşı duruşları olmuştur. Komedilerde eleştiri hiciv yoluyla yapılırken, melodramlarda yerini isyana bırakmıştır.

¹²⁰ Yapımcı Şeref Gür’le 19 Kasım 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Türk seyircisinin sürükleyici faktörü sayabileceğimiz kadınların melodram tercih ettiğini belirtmiştik. Bir filmde çok ağlanıyorsa o film güzeldir. Doğu kültürlerine özgü bu duyguyu Prof. Sami Şekeroğlu Mezarımı Taştan Oyun filminin başarısını aktarırken çok çarpıcı bir biçimde örnekliyor:

“İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Türkiye’de bir rahatlama oldu. 1955 – 1965 arasında çok sayıda, büyük kısmı niteliksiz komedi filmi yapıldı. Türk halkının asıl tercihi melodramdı. Ağlamaklı bir film Türk halkında mutlaka büyük etki yapıyordu. Doğu toplumlarında öyledir zaten. Hint sinemasına da bakarsanız hepsi aynı tiptedir. Tabii bizim sinemamız çok zekice işler yapıyordu; filmlerinde komediyle dramı birleştirenler vardı. Zaten işletmeci söylüyordu bunu; “film biraz vurdulu kırdılı olsun, mezar olsun, şarkılar türküler olsun...” Filmler, Türk halkının neye meyli varsa, onun nabzını yoklayarak yapılıyordu. Zaten şartları da halk belirliyordu. Ve bu filmler çok seyirci buluyordu. Aynı film dönüp dolaşıp tekrar gösteriliyordu. Ben ‘Mezarımı Taştan Oyun’u sinemada, Elazığ’da seyrettim. Babam, İkinci Dünya Savaşı’ndaki ekmek kuyruklarının bu filmin bilet kuyruğu kadar uzun olmadığını anlatırdı. Yani o dönemde bu kağıt mendiller olsa ve akıllı bir adam sinemanın önünde mendil satsa büyük para kazanırdı. İçeri giren, ağlamaktan yüzü gözü şişmiş çıkıyordu. Kuyruklar... Defalarca... Bir ay oynuyor, bir ay sonra tekrar geliyordu. Neydi film? Bir melodramdı. Müthiş acıklı sahnelerin olduğu, yüzü eski Yunan heykellerine benzeyen ama yaralı bir adam... Hüseyin Peyda’nın böyle güzel bir yüzü vardı, egzotik yapısıyla halkın beğeneceği bir tip, beğeneceği bir hikaye ve ağlayacağı, deşarj olacağı bir film. Büyük hasılat kazandı. Böyle çok film yapıldı.”¹²¹

Melodram filmlerin temelinde ya büyük bir aşk (Mezarımı Taştan Oyun) ya da talihsiz insanların acıklı öyküleri (Yavrularımın Kaatili) vardı. Bu filmlerin konuları da köklerini geleneksel halk hikayelerinden almaktadır. Anadolu’da hikayeci aşıklar kalabalık bir gruba köy odalarında, kahvehanelerde, düğünlerde erkek meclislerinde sazları eşliğinde hikayeler anlatırdı. Aşk / sevgi hikayeleri kimi zaman aşıkların biyografileri (Aşık Garip, Kerem ile Aslı vb.) kimi zaman da halkın belleğinde yer etmiş tarihsel veya toplumsal bir olay, sevilen bir masal, efsane, menkıbe gibi türlerden seçilen bir konu (Arslan Bey, Tahir ile Zühre vb.) çerçevesinde geliştirdi. Bu

¹²¹ Prof. Sami Şekeroğlu’yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

hikayelerin sonunda sevgililer ya bütün engelleri aşarak birbirlerine kavuşurlar (Elif ile Mahmud, Asuman ile Zeycan) veya kavuşamazlar ancak öldükten sonra buluşurlardı (Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre). Bu aşk hikayelerinin melodram filmlerimizin kökenini oluşturduğu açıktır. Kızıl Vazo’da kan davalı iki ailenin çocukları filmin sonunda kavuşurken, Mezarımı Taştan Oyun’da ancak cennette buluşabilirler.

Türk sinema seyircisi de 70’li yılların ortalarına kadar işte bu kültürel belleklerdeki hikayeleri sinema salonlarında seyretmeye devam etti. Bu yıllardan itibaren de salonlardaki seyirci profili değişmeye başladı. Temelini ailenin oluşturduğu geniş bir seyirci kitlesi salonlardan uzaklaştı. Böylece hem sayısal olarak büyük oranda seyirci kaybı oldu hem de seyircinin niteliği değişti.

*“Peki o seyirci nerede, o seyirci yok. Bugün artık daha eğitilmiş bir seyirci görüyoruz sinemalarda, ve bugün üretilen filmlerle dün üretilen filmler arasında özellikle ele alınan konular arasında büyük bir fark görüyoruz.. Nedir bunlar, bizim zamanımızda bir tür masal yapıldı. O yüzden o masalları seviyorlardı. Aşk masalı, tarihsel masal. Bir de gençken taş basma kitaplar satılırdı, onlarda da bunlar vardı.”*¹²²

Türk halkının genel profilini de yansıtan ‘altın çağ’ın seyircisinin 70’li yıllarda koşulların değişmesiyle de bazı yeni davranış biçimleri ortaya çıkmaya başladı. Televizyonun ortaya çıkması toplumsal anlamda büyük bir değişime yol açtı. Türk halkının belleğinde ulusal hikayelerini topluca dinleme kültürü olsa da, televizyonun eve, ailenin arasına girmesiyle aynı ulusal hikayeleri sıcak ev ortamında dinleme kültürü su yüzüne çıktı. Yaşlı bir kadının bol köpüklü bir Türk kahvesinin arkasından akşamüzeri etrafında toplanan kadınlara ve çocuklara ilgi çekici hikayeler anlatması aile yaşamına hiç de yabancı olmayan bir gelenektir. *“Cuma ve pazartesi geceleri, kışın Aksaray’daki evimizde bir boza partisi verilirdi. Partinin ruhu, en güzel konuşanı, en tatlı hikayecisi Muhsine Hanım’dı. Hazır bulunanların hepsi, onun gelişini dört gözle beklerdik.”*¹²³ Hüseyin Rahmi Gürpınar Gulyabani’deki bu cümleleriyle ev ortamında anlatılan hikayelerin cazibesini anlatmaktaydı.

¹²² Memduh Ün’le 4 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

¹²³ Hüseyin Rahmi GÜRPINAR, **Gulyabani**, 28.

“Bütün dünyada sinemayı sarstı televizyon fakat Türkiye’deki sarstıntısı çok başka oldu çünkü Türk halkı Batı halklarına göre daha asosyaldır. O, akşam evine gidip gecelik entarisini giyip, köşe minderine kurulup oturmayı, eğer içkiciyse iki kadehini orada içmeyi tercih eder. Bunlar televizyonda meşhur şarkıcıları meşhur sazandeleri görünce, evinde oturuyor iki kadehçliğini onların karşısında içiyor. Neticede televizyon evin içersine insanları hapsediyor. Sinemaya gitmek bir külfet, sinemaya girmek bir külfet, oradan çıkmak evine dönmek bir külfet... Bütün bu külfetlerden kurtuldu. Bundan dolayı da Türk sineması artık film yapamaz oldu.”

124

Altın Çağ Sonrası Seyirci

70’li yılların ikinci yarısı Türkiye’yi terör ve anarşi ortamına sürükledi. Can güvenliği olmayan seyirci sinema salonlarından uzaklaşmaya başladı. Üretim maliyetleri yükseldiği için filmler bir takım estetik ödünlerle yapılmaktaydı. Daha az kopyayla gösterime sokuldukları için salonlarda film sıkıntısı başgösterdi. Tamamı yabancı kaynaklı macera, vurdulu kırdılı filmler, erotik komediler daha küçük firmalar tarafından ucuza mal ediliyor, salonlar da bunları gösteriyordu. Türk sinemasını var eden aile ve özellikle kadın ve çocuk tabanlı seyirciye uygun olmayan bu filmlerin daha farklı bir izleyici kitlesi vardı. Bu sinemayla belli bir kültürel ve toplumsal bağ olmayan çoğunluğu işsiz güçsüz, lümpen ve erkek bir seyirci kitlesiydi. Arz talep ilişkileri nedeniyle bu seyirci salonları kısmen doldurdu, sinemacılar da bu tür filmleri yaptılar. Bu süreçte Türk sinemasında üretim durma noktasına geldi. Üretilen filmlerin neredeyse tamamı bu tarz seyirciye yönelikti. Salonlar önünden dahi geçmeye çekinilen mekanlar haline dönüştü. Bir zamanlar aileyi gözeterek filmler yapan sinemacılar artık o aileyi tekrar salonlara çekebilmekte zorlanıyordu. Zamanla sinema salonlarına yönelik ön yargı derinleşti. Altın çağ sonrası seyirci sayısındaki düşüş büyük bir deprem boyutundaydı. 1969 sonunda 250 milyon civarında olan toplam sinema seyircisi sayısı on yılın sonunda 1979’da 50 milyona geriledi.

¹²⁴ Görüntü yönetmeni ve öğretim üyesi İlhan Arakon’la 16 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

Aile için bir zamanlar sinema salonları bir arada rahatlıkla gidilebilecek sosyal bir ortam, film izlemek de sosyal bir olaydı. Bu sosyal olay ve ortam arayışı ailenin evlere kapanmasıyla son buldu. Özünde asosyal bir nitelik taşıyan televizyon Türk seyircisi için en samimi, en sıcak, en güvenilir hikaye anlatıcısı durumuna geldi. TRT televizyonu sadece eğlendirici değil, bilgilendirici ve eğitici bir araç olarak kullandı. Bir zamanlar Türk filmleriyle alt ve orta gelir düzeyindeki seyirciye ulaşan Türk müziği, şarkıcılar, türkücüler artık televizyon sayesinde herkese ulaşmaktaydı. Üstelik evlerdeki bu ‘gazino’ veya ‘konser’ ücretsizdi. Ev ortamında her gece merakla beklenen ‘arkası yarın hikayeleri’ni dinleme, seri halinde basılan taş baskı hikayeleri okuma gelenekleri birleşmiş ve televizyonla yeniden doğmuştu.

1980’den sonra erotik filmlerin yasaklanması ile sinema salonları arabesk müzik eksenli filmlerin egemenliğine girdi. Bu filmler taşıdıkları melodram yapısı nedeniyle kadın seyirciyi çekmekte, böylece görece önemli seyirci sayılarına ulaşabilmekteydi. Ancak seksenlerin ortalarında gelindiğinde salon sayısındaki kaybın %90 civarında olduğu düşünülürse bu filmlerin topladığı seyirci sayısının göreceliği anlaşılır. Entelektüel ve üniversiteli genç kesime yönelik üretilen filmlerin ise doğal olarak büyük kentlerin dışında seyircisi yoktu.

Videonun evlere girmesiyle Türk sineması için kısa süreli bir rahatlama dönemi başladı. Yapımcılar ellerindeki filmlerin haklarını videoculara satıyorlardı, bu filmler video kaset formatlarında başta Almanya olmak üzere Avrupa’da yaşayan Türk işçi ailelerine pazarlanıyordu. Bir süre sonra Türkiye’de de yaygınlaşan video, sinemanın televizyon karşısındaki kozu haline geldi. Devlet televizyonunun renkli yayınlara geçmesi, ardından da kanal sayısını artırmasıyla 80’lerin sonunda video piyasası çöktü.

80’lerin sonunda bir başka gelişme Türk sinemacılarını daha da zor duruma soktu. Büyük Amerikan yapım ve dağıtım şirketleri kendi filmlerini yerli dağıtımçıları aradan çıkararak doğrudan gösterime sokma hakkını aldılar. Zaten çok az sayıdaki sinema salonu Türk filmlerine tamamen kapandı.

Türk sinemasının film yapamaz, hatta yaptığı filmleri gösterecek salon bulamaz hale geldiği bu yıllarda ülkedeki salonlar yenilendi, çağdaş teknolojiyle donatıldı. Bu teknolojiye göre çekilmiş büyük bütçeli Amerikan filmleri salonlara hemen hemen

Avrupa'yla aynı tarihlerde gösterime girmeye başladı. Üstün görsel efektler, ses efektleri ve salonlardaki yeni ses düzenleri özellikle gençler için cazibe unsuru haline geldi. 90'lı yıllarda görsel – işitsel kültürleri Amerikan filmleriyle doyurulmuş, çoğunluğunu gençlerin oluşturduğu bu yeni seyirci kitlesi Türk filmlerine karşı mesafeliydi. Sinema salonlarını yeniden doldurmaya başlayan bir kitle vardı ama Türk filmlerini seyretmiyorlardı. 1996 yılına kadar gösterime giren Türk filmlerinin seyirci sayılarının yetersizliği de bunun en somut göstergesiydi.

Muhsin Bey'le belli bir hayran kitlesi kazanan Yavuz Turgul yine Şener Şen ve Uğur Yücel'le ¹²⁵ Eşkîya'yı (1996) çekti. Film o yıllarda hayal edilemeyecek derecede yüksek seyirci sayısına ulaştı. Bir anda sinema salonlarının yeni seyircilerine, eski Türk filmlerinin seyircileri eklendi. Bu anlamda eskiyle yeninin beğenilerini bir arada karşılayabilen film, bunu barındırdığı ulusal öğeleri çağdaş bir dille aktarmasına borçluydu. Filme gelen seyirci tepkilerini kavramak için Yavuz Turgul'un verdiği örneğe bakmak yeterlidir:

“Öyle zannediyorum ki, Eşkîya'nın sahip olduğu bu büyü yavaş yavaş yayılmaya başladı. Sinemanın çok önemli bir yanındır bu, ürün pazarlamanın ötesinde kulaktan kulağa diye bir şey vardır, onu da bilirsiniz herhalde. En etkili pazarlama biçimidir birilerinin beğenip, yayması. Bir arkadaşımın aşağı yukarı 40 yıldır sinemaya gitmeyen annesi 40 yıl sonra diyor ki 'Hadi oğlum beni Eşkîya'ya götür!'” ¹²⁶

Film yıllardır evinden dışarı çıkmayan Türk sinema seyircisini eski alışkanlıklarına döndürme yolunda önemli bir itici kuvvet yarattı. Seyircinin verdiği bu mesajı algılayan yapımcılar da bir zamanlar hayal olan seyirci sayılarına ulaşmak için harekete geçtiler. Çoğunlukla televizyon dünyasında popüler olan oyuncu komedyenlerin ön plana çıktığı birkaç filmle de –Eşkîya'nın seyircisi kadar olmasa da– bunu başardılar. Bunların içinden sadece Güle Güle eski Türk filmleri geleneğini taşıyordu ve o da tıpkı Eşkîya gibi Türk sinema izleyicisini salonlara toplamayı başardı. Prof. Sami Şekeroğlu da her iki filmin taşıdığı bu ortak özelliğe vurgu yapmaktadır:

¹²⁵ Daha önce Şener Şen ve Uğur Yücel Ertem Eğilmez'in Arabesk filmiyle seyircinin ilgisini toplamıştı.

¹²⁶ Film Üzerine Panel ve Söyleşiler 2002, 144.

“Ben ikisini de Yeşilçam filmi sayıyorum. Bana göre Yeşilçam’ı çağdaş olarak uygulayan tek yönetmen Yavuz Turgul. Yavuz Turgul’a çok görev düşüyor, kendisine de söyledim geçen gün, çok önemli. Herhangi bir şekilde dejenere olmamış bir sineması ve çağdaş bir anlayışı var. Çağdaş bir teknoloji de kullanıyor. Türkiye’den kopmadan Türkiye’yi anlatıyor. ‘İkinci Bahar’da da çok belirgin bir etkisi var. Seyirci ile iyi ilişki kuran, seyirciyi iyi tanıyan bir sinemacı.”¹²⁷

80’lerin sonunda televizyon dünyasındaki bir gelişme sonradan Türk sinemacılığını da etkiledi. Çok kanallı ve renkli devlet televizyonundan sonra arka arkaya özel televizyonlar yayına geçmeye başladılar. Ailenin evindeki seçenekleri daha da çoğaldı. Kanal sayısı arttıkça rekabet büyüdü ve izlenme oranları tek üstünlük ölçütü haline geldi. Ulusal karakterli Türk filmlerinin –estetik teknik bakımdan kötü olanların bile- yüksek izlenme oranlarına sahip olduğu ortaya çıktı. Bu filmler kanal kanal dolaşarak, tekrar tekrar gösterilmekteydi. Rekabet özel televizyonları kaliteli yerli dizi yayınlamaya zorunlu kıldı ve kanallar Türk sinemacılarına bu dizileri yaptırmak için maddi kaynak ayırmaya başladılar. Sonuçta kanallarda yayınlanan yerli dizi sayısında büyük bir artış oldu. Bunlar içinde tüm Türkiye’nin konuştuğu, ertesi hafta yayınlanacak bölümünün merakla beklendiği İkinci Bahar dizisi hikayesi ve karakterleri ile mahalle filmlerinin tadını, bu filmlerdeki ‘dostluk’, ‘dayanışma’, ‘sevgi’, ‘fedakarlık’ gibi ana temaları taşımaktaydı. Dizinin yapımcısı ve senaryo danışmanının Yavuz Turgul olması ise dizinin Türk filmi geleneğini günümüze nasıl taşıdığını açıklamak için yeterliydi. İkinci Bahar’dan sonra benzer tadı taşıyan birçok dizi yapıldı. Ancak hepsi aynı düzeyde başarılı olamadı. Halen televizyon kanallarında Türk sinema seyircisinin beğenerek seyrettiği diziler yayınlanmaktadır.

Günümüzde sinema salonlarına Türk filmi izlemeye giden kitleye baktığımızda öncelikle film izlemeye toplumsal-kültürel bir etkinlik olarak yaşamlarında yer veren eğitilmiş ve genç bir seyircinin ağırlığı oluşturduğunu görmekteyiz. Bu kitle Eşkıya’nın yarattığı rüzgarla –ama özellikle popüler kültür starlarıyla yapılan- bazı Türk filmlerine ilgi göstermektedir. Bu filmlerin hemen hepsinin de komedi türünde olduğunu görmekteyiz. Ancak Eşkıya veya Güle Güle gibi filmler bu kitlenin dışında yer alan ve

¹²⁷ Prof. Sami Şekeroğlu’yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

uzun zamandır evinden çıkmayan seyirciyi de salonlara çekmiştir. Bugün Türk sinema seyircisi işte bu iki kitlenin karışımından oluşmaktadır. Popüler kültürün yetiştirdiği seyircinin yani 12-18 yaş arası grubun televizyonlardaki eski Türk filmlerine ve yerli dizilere gösterdikleri ilgi düşünüldüğünde iki kitleyi birleştiren unsurun Türk kültürü olduğunu görebiliriz. Ulusal karakter taşıyan filmlerin hala geçerliliğini koruması, bir ‘ulusal bellek’ kavramının varlığını ispatlamaktadır.

*“Bugün dünyanın her tarafında Amerikan sineması egemen, her şeye egemen, yalnız Türkiye’de değil. Yalnız Türkiye’de Türk filmleri egemen. Bir ara televizyonlarımıza yabancı diziler egemendi, Türk seyircisi onu da dağıttı. Neden bunlar egemen olabiliyor? Televizyonları kıstas alırsak, rating alamayan bir filmin gösterilmesi mümkün değil. Oysa, sinema sanatı bakımından değeri olmayan bir Türk filmi bile televizyonlarda defalarca oynuyor, günlerce o televizyondan bu televizyona dolaşiyor. Hatta artık bıkkınlık da verdi ama biz o filmleri hep seyrediyoruz. Neden? Çünkü o seyirci halen var.”*¹²⁸

Türk sinema seyircisini çok iyi tanıyan Turgul, geleneksel kültürümüzden öğeler barındıran Gölge Oyunu’nun başarılı olmamasını ve tam tersine Muhsin Bey’in büyük başarıya ulaşmasını filmlerin hikaye yapılarındaki farklılığa bağlamaktadır. Türk sinema seyircisinin binlerce yılda oluşan ulusal belleğindeki zenginlikleri vurgulayarak seyircinin özelliklerini şöyle özetlemektedir:

“Bizim seyircimiz epik ifadelerle pek alışkın değil ve bu tür şeylerden çok hoşlanmıyor. Birisi çıkıp kameraya doğru baktığı zaman illüzyonun bozulduğuna inanıyor. Özdeşleşme son derece önemli. Mesela bunu bizim meddah yaptığı zaman birebir karşılıklı oturup konuşuyor, Karagöz ve Hacivat da karşılıklı bir hikaye anlatıyorlar. Bu filmin (Gölge Oyunu) diğerlerine göre daha az seyirciyle karşılaşmasının altında yatan bazı şeyler var. Muhsin Bey filmine baktığımız zaman her şey çok belirgindir, çözmek için çok büyük çaba harcamazsınız, hayatta karşılaşmanın muhtemel olduğu durumlarla yüzyüzesinizdir. Hele iyiler, kötüler, arkadan vurmalar, sevgiler, aşklar, ihanetler varsa bunlar zaten binlerce yıldır varolan hikayeler ve seyirci rahatlıkla içine girebiliyor. Hikayenin içine kaynatarak bir serüvene, yolculuğa çıkabiliyor ve eğer hikaye iyi bir hikayeyse bayıla bayıla da izliyor. Fakat türlü okumaların gerekliliği ortaya çıktığı andan itibaren, biraz da tembel diye adlandırabileceğimiz seyirci bunlardan çok fazla da hoşlanmıyor. “Niye hoşlanmıyorsun,

¹²⁸ Prof. Sami Şekeroğlu’yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

kardeşim” diye de eleştiremezsin bu insanları, hoşlanmıyorsa hoşlanmamıştır. ¹²⁹

Ulusal sinemamızın başarısında şüphesiz sadece taşıdığı yerel özellikler yoktur. Seyirciye bir hikayeyi güzel anlatmak başarıyı getirmektedir. Dünyanın her yerinde dramatik yapısı sağlam, sinema dili güçlü bir filmin şansı daha fazladır. Bu evrensel kural bizim sinemamız ve seyircisi için de geçerlidir.

“Anlatmanın bir ilimi var. Anlatmak ilimi çok eski çağlardan beri var. Dünyanın en eski ilmi ama hiçbir zaman tanımlanmamış. Çünkü anlatma işini doğru yapamıyorsan, o ilmi bilmeden yapıyorsan zaten seni kimse dinlemiyor. Bunu sadece sinema için söylemiyorum, bütün anlatma içeren iletişimler için geçerli. Herhalde anlatmasını bilmeyen büyüciyi ilkel toplumlar dinlemiyorlardı; anlatmasını bilmeyen din adamını kimse dinlemiyordu, anlatmasını bilmeyen hiç kimse peygamber olmadı.” ¹³⁰

Sinemamızın kriz yıllarında ulusal karakterimizi yansıtan filmlerle seyircinin nabzını tutmayı başaran Ertem Eğilmez – Yavuz Turgul çizgisi bugün de sürmektedir. Çağdaş sinema diliyle zenginleşmiş bu çizgiye Türk sinemasına altın çağını yaşatan ve yaşayan Prof. Sami Şekeroğlu, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan, Memduh Ün, İlhan Arakon, Halit Refiğ gibi sinemacıların yetiştirdiği genç ve eğitimli bir kuşak ilave olmaktadır. Bu çizgiye sinemaya farklı yöntemlerle atılan başka genç yönetmenleri de dahil etmek mümkündür. 90’larda ilk filmlerini yapan bu yeni sinemacı kuşağı içinde sinema dili ve estetikte farklı arayışlar, hikaye anlatımında farklı tarzlar dikkat çekmektedir. Bu filmler arasında ulusal çizgiyi takip eden en belirgin örnek Serdar Akar’ın Dar Alanda Kısa Paslaşmalar filmi olmuştur. Bu kuşağın varlığını sürdürebilmesi ulusal kültürü çağdaş bir sinema diliyle işlemek konusunda göstereceği başarıya bağlıdır.

¹²⁹ Film Üzerine Panel ve Söyleşiler 2002, 129.

¹³⁰ Duygu Sağıroğlu’yla 18 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

“Sinema kültür işidir, kafa işidir, yaratıcılık işidir. Tüm bunlar yakın bir gelecekte çok iyi ürünler çıkarmaya yeterli olacaktır. Genç kuşağın henüz bir birikimi yok, o birikim oluşuyor. Eski Türk filmlerini ne kadar sıcak bulsak, ne kadar sevsek de, dikkat ederseniz bir yeri muhakkak sarkardı. Seyrettiğinizde aksayan bir taraf mutlaka bulurdunuz. Oysa şimdi böyle bir sorun yok, işin yaratıcı tarafı, kültür tarafı da tamamlandığında iyi bir sinema oluşacak diye düşünüyorum. Her şeyden önce şöyle düşünüyorum: Türkiye neredeyse Türk sineması da orada olacak. Birbirinden ayrı değerlendiremezsiniz. Türkiye masaya vurduğu zaman dünya devletleri yerinden oynadığında, işte Türk filmleri de o düzeyde olacak.”¹³¹

¹³¹ Prof. Sami Şekeroğlu'yla 10 Aralık 2003 tarihinde yapılan söyleşi notlarından.

SONUÇ

Türk sinemasını dönemler halinde incelediğimiz bu çalışmanın sonucunda, sinemanın Türkiye'ye girdiği yıllarda, Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan dönemde ve Milli Şef döneminde gerçek ve sadık bir seyircisinin olmadığını gördük. Ancak 40'lı yılların sonlarından itibaren 'ulusal karakter' taşıyan filmlerin yapılması ile çoğunluğunu alt ve orta gelir düzeyinden insanların (özellikle kadınların) oluşturduğu bir seyirci kitlesi oluşmaya başlamış, 1960-75 arasında 'kemikleşmiş', homojen bir seyirci kitlesinin varlığından söz edilebilir hale gelmiştir. Bu seyirci için sinemaya gitmeyi belirleyen en önemli ölçüt filmlerin içerikleri, konuları olmuştur. Filmlerin teknik ve estetik özellikleri ya da salonların teknik düzeyi ve konforu gibi ölçütler ikinci planda kalmıştır. Seyirci sayısı açısından parlak olan bu dönem, seyirci profilinde ilk çeşitlenmelerin ve parçalanmaların da başladığı dönem olmuştur.

70'li yıllarda Türk sineması seyircisi Türkiye'nin genel koşullarının etkilerini ciddi bir biçimde hissetmeye başladı. Bir yandan da beğenilerini belirleyen ölçütler arasına salonların standartları da eklendi. Televizyonun da ortaya çıkışıyla Türk sineması seyircisi yavaş yavaş salonlardan çekilmek zorunda kaldığında farklı profile sahip seyirci kitleleri salonlara çekilmeye çalışılmış ve bunda da kısa bir süre başarılı olunmuştur. Ancak görülmüştür ki, bu geçici seyirci kitlesinin (lumpen gençlik) yaşamında bir kültürel değer olarak sinema yoktu ve sinemayı kolaylıkla terk edebilirlerdi.

Bu kitlenin de salonlardan uzaklaşmasından sonra, Türk sineması 1975-1989 yıllarında sınırlı bir entelektüel azınlığın ilgisini çekmiş, ancak filmlerin ticari açıdan başarılı olamaması ve üretim sisteminin maddi açmazları nedeniyle Türk sinemasının bunalımı yani kaybolan seyircisini arama süreci devam etmişti.

1989'dan sonraki gelişmelere bakıldığında ise Türk sinemasının seyircisini aradığı, yeniden bulmaya çalıştığı görülmektedir. Ülkede sinema salonlarını dolduran yeni seyirci kitlesinin profili biraz farklıdır. Bu profil çoğunlukla pop kültürün etkisi ile biçimlenmekte, ağırlıklı olarak genç kitleyi kapsamaktadır. Üstelik sinemalar özellikle büyük kentlerde belli bir gelir düzeyinin üzerindeki hitap eder hale

gelen pahalı bir eğlence halini almıştı. Yeni seyircinin ölçütleri de çoğalmış, konuları yanında teknik düzeyleri, estetik düzeyleri (dekoru, kostümü, ışığı, müziği, efekti) bakımından özenli çalışmalar tercih edilmeye başlanmıştı. Giderek çağdaş standartları yakalayan sinema salonları da seyircinin çağdaş alt yapı ve konfora sahip salonları tercih etmesine yol açmıştı.

Günümüzde bir pop kültür aracı olan televizyon en ucuz eğlence aracı olma işlevini sürdürmektedir. İçinde bulunduğumuz bu dönemde TV kanallarında dizi film yapan sinemacılar kaybedilen seyirciyi bulmaya başlamıştır. Bu dizilerin ortak özellikleri de ‘altın çağ’ın filmlerindeki ‘içe dönük’ dünyaları ele almaları, bu filmlerin konularını ve karakterlerini taklit etmeleridir. ‘Ulusal karakter’ taşıyan filmler ile son dönemin yerli dizileri birlikte değerlendirildiğinde, bu karakterin ardında yatan temel unsurun geleneksel Türk masal ve hikaye formunun işlenmesi olduğu görülmektedir.

Böylece sadece pop kültür ‘idol’lerini perdeye taşıyan filmler değil, ‘ulusal karakter’ taşıyan ve dizi filmlerle seyircisini yaratan konuların yeniden salonlarda gösterilmesi, seyircisini salonlara taşınması kaçınılmaz hale gelmiştir. Hatta çok geniş bir ‘dizi film’ seyirci potansiyelinin artık var olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Türk sinemasında seyirci – film etkileşimi ve seyircinin geçirdiği aşamalar göstermektedir ki, seyirci profilini belirleyen ölçütler yaş, cinsiyet, hatta eğitim düzeyi ve gelir durumu değildir. Türk sinema seyircisinin profilini belirleyen ölçüt ‘ulusal’ kültürdür. Yıllar, dönemler boyunca siyasal, ekonomik, toplumsal, kültürel hareketlenmelerin şiddeti ne boyutta olursa olsun bir ‘ulusal bellek’ varlığını korumaya devam etmektedir.

Tüm bunlar ‘altın çağ’ seyircisinin geri dönebileceğini ve yeni bir dönemin başlamak üzere olduğunu göstermektedir. Hiç şüphesiz 200-300'lere ulaşan bir film üretimini gerçekleştirmek artık hayaldir, yine de ‘ulusal karakterli’ popüler filmlerin daha çok sayıda üretilmesi değişim için yeterli olacaktır. Ancak bu gelişmenin önündeki en büyük engel de, hala sinemanın pahalı bir eğlence aracı olması gerçeğidir.

Ek:

TÜRK SİNEMASININ 7 DÖNEMİNDE ÜRETİLEN FİLM SAYILARI

(1896 – 1923) DÖNEMİ

(Toplam Film Sayısı: 18)

1914	1
1915	0
1916	2
1917	3
1918	1
1919	5
1920	0
1921	3
1922	0
1923	3

(1923 – 1938) DÖNEMİ

(Toplam Film Sayısı: 18)

1924	1
1925	0
1926	0
1927	0
1928	2
1929	1
1930	0
1931	1
1932	1
1933	7
1934	3
1935	0
1936	0
1937	1
1938	1

(1938 – 1950) DÖNEMİ

(Toplam Film Sayısı: 93)

1939	1
1940	1
1941	2
1942	4
1943	2
1944	4
1945	2
1946	6
1947	12
1948	18
1949	19
1950	22

(1950 – 1960) DÖNEMİ**(Toplam Film Sayısı: 600)**

1951	36
1952	61
1953	43
1954	48
1955	62
1956	51
1957	60
1958	81
1959	77
1960	81

(1960 – 1975) DÖNEMİ**(Toplam Film Sayısı: 3036)**

1961	115
1962	130
1963	127
1964	181
1965	214
1966	239
1967	209
1968	176
1969	231
1970	225
1971	265
1972	301
1973	209
1974	189
1975	225

(1975 – 1989) DÖNEMİ**(Toplam Film Sayısı: 1731)**

1976	164
1977	124
1978	126
1979	193
1980	68
1981	71
1982	72
1983	78
1984	126
1985	123
1986	184
1987	186
1988	117
1989	99

1989 SONRASI**(Toplam Film Sayısı: 486)**

1990	74
1991	33
1992	39
1993	82
1994	78
1995	35
1996	37
1997	25
1998	23
1999	21
2000	19
2001	20



KAYNAKLAR

a-Arsiv:

MSÜ STM Arşivi ve Film Kütüphanesi.

b-Kitaplar:

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

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

ERTUĞRUL, Muhsin (1989), **Benden Sonra Tufan Olmasın**, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul.

FİLMER, Cemil (1984), **Hatıralar – Türk Sinemasında 65 Yıl**, (Kendi Yayını), İstanbul.

GÖKMEN, Mustafa (1981), **Eski İstanbul Sinemaları**, İstanbul Kitaplığı Yayınları, İstanbul.

GÜÇHAN, Gülseren (1992), **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1995), **Gulyabani – Gönül Ticareti – Melek Sanmıştım Şeytani**, 11. Baskı, Özgür Yayınları, İstanbul.

KARADAĞ, Metin (1999), **Türk Halk Edebiyatı Anlatı Türleri**, Ürün Yayınları, Ankara.

KONGAR, Emre (1985), **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı – 1**, 5. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KONGAR, Emre (1985), **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı – 2**, 5. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

OKTAY, Ahmet (2002), **Türkiye'de Popüler Kültür**, Everest Yayınları, İstanbul.

ONARAN, Alim Şerif (1981), **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÖZGÜÇ, Agah (1988), **Kronolojik Türk Sinema Tarihi (1914-1988)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Dairesi Başkanlığı Yayını, İstanbul.

ÖZGÜÇ, Agah (1998), **Türk Filmleri Sözlüğü 1**, 2. Baskı, Sesam Yayınları, İstanbul.

ÖZGÜÇ, Agah (1997), **Türk Filmleri Sözlüğü 2**, Sesam Yayınları, İstanbul.

REFİĞ, Halit (1971), **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul.

SCOGNAMİLLO, Giovanni (1998), **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

STEINHAUS, Kurt (1999), **Atatürk Devrimi Sosyolojisi I**, Çev. Necdet Sander, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul.

ŞENER, Erman (1970), **Yeşilçam ve Türk Sineması**, Kamera Yayınları, İstanbul.

- ŞENER, Erman (1976), **Sinema Seyircisinin El Kitabı**, Koza Yayınları, İstanbul.
- TANER, Nuri (1988) Der., **Masal Araştırmaları I**, Art-San Yayıncılık, İstanbul.
- TÜRK, İbrahim, (2001), **Halit Refiğ – Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ULAM, Onur (2002) Der., **Film Üzerine Panel ve Söyleşiler 2002**, Mithat Alam Film Merkezi, İstanbul.

c-Makale ve Basılı Söyleşiler:

- ALTUĞ, Taylan (1985), “Türk Sinema Estetiği Üstüne Notlar”, **Gelişim Sinema**, 9, Haziran: 37-40.
- ATAM, Zahit – GÖRÜCÜ, Bülent (1994), “Türk Sinemasının Periyodizasyonu” – Engin Ayça ile söyleşi, **Görüntü**, 2, Mart: 43-52.
- AYÇA, Engin (1985), “Türk Sinemasının Kimliği”, **Video Sinema**, 9, Mart: 82-83.
- BARAN, Tamer – YAZICIOĞLU, Kaan (1994), “Asıl Sorun, Seyirci Sayısının Düşük Olması...”, **Antrakt**, 35, Ağustos: 13-20.
- CANTEK, Levent (2000), “Türkiye’de Mısır Filmleri”, **Tarih ve Toplum**, 204, Aralık: 31-38.
- COŞ, Nezih (1969), “İstanbul’un Sinemaları”, **AS Akademik Sinema**, 4, Ekim: 11-20.
- COŞ, Nezih (1969), “Araştırma”, **AS Akademik Sinema**, 2, Ağustos: 20-26.
- COŞ, Nezih (1970), “Eskişehir’in Sinemaları”, **AS Akademik Sinema**, 6, Şubat: 47-49.
- DEMİRAY, M. Güner (1988), “Türk Halk Masalları Üzerine”, **Masal Araştırmaları I**, 41-48.
- EVREN, Burçak (1985), “Arabesk olayı ve sinema”, **Gelişim Sinema**, 4, Ocak: 9-15.
- GÜLER, Mehmet (1988), “Masalcılığımızda İki Başyapıt”, **Masal Araştırmaları I**, 173-181.
- NAZLIOĞLU, P (1984), “1920’lerden Sinema Manzaraları”, Çev. Hür Yumer, **Video Sinema**, 7, Kasım: 34.
- ONARAN, Alim Şerif (1968), “Sinema ve Sosyal Çevre”, **Yeni Sinema**, 17, Nisan: 20-25.
- ULUYAĞCI, Canan (1996), “Türk Sinemasında Güldürü”, **Kurgu Dergisi**, 14: 89-95.
- YEDİNCİ SANAT (1973), “Yapımcı Hürrem Erman’la Konuşma”, **Yedinci Sanat**, 6, Ağustos: 22-36.

d-Tezler:

DURUEL, Senem (2002), **Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış**, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ERKİLİÇ, Hakan (2003), **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜRMEEN, Pınar (2003), **Türk Sinemasında Bir Senarist-Yapımcı-Yönetmen: Osman Fahir Seden**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KORKMAZ, Asiye (1997), **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları**, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

LİMAN, Ali Sait (2003), **Televizyonlarda Yayınlanan Türk Filmlerinin Seyirci ile İlişkisi**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZDEMİR, İlker (1999), **Ulusal Sinema Düşüncesinin Politik, Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri ve Bu Düşüncenin Türk Sinemasına Etkileri (1965-71)**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

e-Belgeseller:

ŞEKEROĞLU, Sami (1985 – 87), **Türk Sinema Tarihi Belgeseli**, 20 bölüm, MSÜ Sinema-TV Merkezi.

f-Söylesiler:

Prof. Sami Şekeroğlu ile söyleşi	(10 Aralık 2003)
Duygu Sağıroğlu ile söyleşi	(8 Aralık 2003)
İlhan Arakon ile söyleşi	(16 Aralık 2003)
Memduh Ün ile söyleşi	(4 Aralık 2003)
Erman Film yapım sorumlusu Şeref Gür ile söyleşi	(19 Kasım 2003)
Arzu Film yapım departmanından Ahmet Göç ile söyleşi (Arzu Film)	(5 Aralık 2003 – Arzu Film)
Sinema salonu işletmecisi Fazıl Altıok ile söyleşi	(4 Aralık 2003)
Kervan Film yapımcısı Ümit Utku ile söyleşi	(4 Aralık 2003)

ÖZGEÇMİŞ

Tahir ALPER ÇAĞLAYAN

1970 yılında Eskişehir’de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Eskişehir’de tamamladı. 1991 yılında İ.T.Ü. İnşaat Fakültesi İnşaat Mühendisliği bölümünden mezun oldu. 1996 yılında aynı üniversitenin Fen Bilimleri Enstitüsü’nde Ulaştırma Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisans tezini verdi. 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV Ana sanat Dalı’nda sanatta yeterlilik öğrenimine başladı.

