

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



74170

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE  
TÜRK SİNEMASI'NA GENEL BİR BAKIŞ

ve

YABANCILAŞMA

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan: 95610074 Türkşan KARATEKİN

DANIŞMAN: Prof. Sami ŞEKEROĞLU

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Eylül 1998 - İstanbul

## İÇİNDEKİLER

|   | <b>Sayfa<br/>No</b> |
|---|---------------------|
| ÖNSÖZ   | I                   |
| GİRİŞ   | IV                  |
| 1. 20. Yüzyıl Batı Toplumundaki Gelişmeler  | 1                   |
| 2. Kavram Olarak Yabancılaşma   | 5                   |
| 2.1. Toplumsal ve Bireysel Yabancılaşma   | 8                   |
| 2.2. Kültürel Hayattaki Yabancılaşma  | 9                   |
| 3. Osmanlı Ülkesindeki Yabancılaşma   | 10                  |
| 3.1. Osmanlı Devlet, Toplum ve Fert Yapısı  | 10                  |
| 3.2. Batılılaşma İle Gelen Yabancılaşma   | 11                  |
| 4. Sinematograf Osmanlı Ülkesinde; Yani İstanbul'da   | 14                  |
| 4.1. Halka Açık İlk Gösteriler ve İlk Yapım Çalışmaları                                       | 16                  |
| 4.2. İlk Kurumlaşma MOSD ve Diğer Yarı Resmi Kurumların Konulu<br>Film Çalışmaları            | 18                  |
| 4.3. Değerlendirme  | 20                  |
| 5. Mustafa Kemal'in Anadolu Hareketindeki Dayandığı Temel Nokta; Batıya<br>Rağmen Çağdaşlaşma | 21                  |
| 5.1. Kemal Film'in Kurulması ve Muhsin Ertuğrul'un İlk Çalışmaları                            | 23                  |
| 5.2. İpek Film'in Kurulması   | 24                  |
| 5.3. Değerlendirme  | 28                  |
| 6. Tekelin Yıkılışı; Ara Kuşak Sinemacılar  | 30                  |
| 6.1. Mısır Sineması'nın Özellikleri   | 33                  |
| 6.2. Değerlendirme  | 34                  |
| 6.3. Filmlerdeki Yerleştirme Geleneği (Adaptasyon), Sözlendirme<br>Endüstrisi (Dublaj)        | 36                  |
| 6.4. CHP ve DP Dönemlerindeki Gelişmeler; Amerikan Yaşam Tarzına<br>Giriş                     | 39                  |
| 6.5. Sosyal ve Kültürel Yabancılaşma  | 41                  |
| 7. Ayrık Bir Dönem: 1950-1960   | 42                  |
| 7.1. Popüler Sinemanın Doğuşu   | 45                  |
| 7.2. Farklı Bir Başlangıç Lütüfi Akad'la  | 48                  |
| 7.3. Sinemamızın Marjinal Adamı; Metin Erksan   | 51                  |
| 7.4. Atif Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ, Memduh Ün ve Diğerleri                            | 54                  |

|   |     |
|---|-----|
| 7.5. Değerlendirme                                  | 57  |
| 7.6. 27 Mayıs Sonrası                               | 60  |
| 8. 1970'ler ve Sonrası                              | 62  |
| 8.1. Popüler Sinemanın Farklılaşan Kahramanları     | 65  |
| 8.2. Yılmaz Güney Miti Nasıl Oluşturdu?             | 67  |
| 8.3. Yılmaz Güney Dışındakiler                      | 68  |
| 8.4. Televizyonun Girişi                            | 70  |
| 9. 1980'lerin Çağ Atlayan Türkiye'si                | 72  |
| 9.1. Keşfedilen Kadın                               | 74  |
| 9.2. Bireyci Sinema                                 | 76  |
| 9.3. Değerlendirme                                  | 78  |
| 10. 90'lı Yılların Genel Karakteri ve Türk Sineması | 81  |
| SONUÇ   | 88  |
| ÖZET  | 90  |
| SUMMARY   | 93  |
| EKLER   | 97  |
| KAYNAKÇALAR   | 102 |

## ÖNSÖZ

Günümüz dünyasını tanımlarken yaşamı kapsayan her alanda bir evrenselleşmenin varlığından söz edilir. Kim inanmak isterki evrenselleşme aslında başlı başına bir yabancılaşmadır. Çünkü bugün geçerli olan sistem, varlığımızın en sağlam kanıtları olan kültürümüzü, tarihimizi, her türlü sanatsal birikimimizi zamanla kaybetmemize neden olacak, ya da “evrensel” denilen ve nereden beslendiği belli olmayan, karmaşık kültürle kaynaştırma adı altında yozlaştırıp sonra da yok edecek bir düzeneğe sahiptir. Herşeyin tekdüzeleşmeye başlaması, insanlığın daha iyi yaşama koşullarına sahip olması gibi yüksek bir amaç için dahi olsa kabullenilebilecek bir durum değildir.

“Yabancılaşma”, günümüz dünyasında yaşanan hızlı gelişimin, bilinen en olumsuz fakat en farkında olmadan yaşadığımız sonuçlarından biridir. Kültürel, ekonomik, toplumsal ve bireysel alanlarda yaşanan yabancılaşmanın, gelecek için en tehlikeli olanı ise kültürel anlamdaki yabancılaşmadır. Çünkü kültür, bir coğrafya ve onun üzerinde yaşayan değişik insan topluluklarının, yüzlerce yıl boyunca meydana getirdiği bir birikimdir. Sanat da bu birikimden beslenir.

Böylesine bir zenginliğin, gelişen teknolojinin ve robotlaşan dünyanın etkisiyle giderek yozlaşması, yokolması hatta umursanmamaya başlanması çok üzücü ve düşündürücüdür. Çünkü Anadolu, şu an üzerinde kurulu devletin siyasi ve ekonomik gücü ile değil, sahip olduğu kültürel harmoni ile dünyanın en zengin ülkelerinden biri durumundadır. Bunun farkında olma, bunu koruma ve yaşatma anlamında kuşkusuz en fazla sanattan yararlanılabilir. Sanat sonu olmayan bir yaratım, bir farkındalık hali ise geçmişimizden bu güne uzanan çizgideki her türlü noktacığın da bir anlamı olacaktır. Bizim yabancılaşmamız bu noktacıklar içinde gizlidir.

Bu gün bir endüstri haline gelen ve adeta fabrikalardakine benzer bir üretim anlayışına sahip olan sinema, sanatlar içinde kitleye en fazla ihtiyaç duyanlardan biridir. Sinema sanatının ekonomik anlamda varlığını sürdürebilmesi için mutlaka izlenmesi gerekir. Seyircisine ulaşmayan bir film ancak kişisel egoyu doyurmaya yönelik bir çaba olarak kalacaktır. Günümüzde başlı başına bir endüstri olarak tanımlanan sinemanın izlenebilmesi için de insanları etkilemesi gerekir. Bu durumda sinemacının yapması gereken seyircinin ne istediğini anlamaktır. Sinemacı, bunu da ancak seyircinin nabzını tutarak yani ondaki ortalama

değerleri, düşünce ve inançları iyi analiz ederek, gelişen dünyanın insanın beklentilerini nasıl etkileyeceğini ve bunların sinema sanatı ile kendine de kazandıracak şekilde nasıl doyurulabileceğini araştırarak yapabilir.

Gerçekte bugün dünyaya egemen olan bakış açısı insanları tek tiplendirmeye doğru götürmektedir. Sinema da bu yolda kullanılan hem önemli bir araç hem de başlı başına bir yabancılaşmadır. Sinemacı için kitlenin tükettiği ana kalıbı fazla bozmadan, ufak tefek farklılıklarla yineleyerek yeniden sunmak geri dönüş için yeterli olacaktır. Bu, toplumsal olan yabancılaşmayı arttıran bir etkidir. Öte yandan seyirci sinema salonunda aslında kurmaca olan bir dünyanın içinde sokulur. Katılımı yalnızca izlemekle sınırlı olsa bile sonuçta bir perdeye yansıtılanları gerçekte varmış gibi hayal ederek hatta kimi zaman kendini de o yansıtılanlar içine katarak başka bir yabancılaşma yaşar. Tiplerle, olaylarla, mekanlarla yapılan özdeşmeler, sonuçta insanın farkındalığını da uyuşturur. Ve yabancılaşma hızla yayılan bir virüs gibi tüm benliğimizi kapsar.

Yabancılaşma her anlamda hissedilen bir süreç olarak önemsenmesi gereken bir kavramdır. Özellikle sinema sanatı yoluyla dayatılan yabancılaşmanın ve Türk Sineması içindeki yabancılaşmanın irdelenmesinin de faydası bu yüzden büyük olacaktır.

Çalışmamda rehberliğini eksik etmeyen danışmanım, Sayın Prof. Sami Şekeroğlu'na, sahip olduğu tüm kaynakları, bilgiyi ve düşünceyi benimle paylaşan öğretim kadrosuna, özellikle zaman ayırarak eksik ve hataları düzeltmemde yardımcı olan Doçent Alev İdrisoğlu, Doçent Cem Odman ve Yardımcı Doçent Asiye Korkmaz'a, idari ve teknik tüm Sinema-TV çalışanlarına çok teşekkür ederim.

## ESKİ SİNEMALAR

karanlığa dağılan o çocuk ben miyim  
beni mi kovalıyor tabancalı adamlar  
ıssız sarayların gün görmez prensiyim  
yalnızlığımı belki bir aşk tamamlar  
bilmek zor hangi filmin neresindeyim  
ne yapsam içimde o eski sinemalar

galiba tahtabacak korsan gemisindeyim  
prensesler cariyem akdeniz bana dar  
günlerdir teksas'ta eşkıya izindeyim  
hızlı tabanca çeken üstüme kim var  
tarzan zor durumda yetişmeliyim  
ne yapsam içimde o eski sinemalar

kanlı bir sarışınla şangay trenindeyim  
takma kirpiklerinde hülyalı dumanlar  
yabancılar lejyonu'nda Fransız teğmeniyim  
belki harp divanından idamım çıkar  
bitmiyor nedense başlayan hiç bir film  
ne yapsam içimde o eski sinemalar

**ATTİLA İLHAN**

“Korkunun Krallığı” adlı şiir kitabından

## GİRİŞ

Günümüz dünyasının değişen koşulları içinde Sinema, sürekli gelişen teknolojisi, üretim ve tüketiminde insana olan bağımlılığı ve onu etkileme gücü, öte yandan tarih, kültür, ekonomi ve siyasetle içiçe geçen yapısı yüzünden kuşkusuz 21. yüzyıla girerken de yine en önemli sanat olarak kalacaktır.

Sinema, sanat misyonunun yanısıra karmaşık yapısıyla toplumu anlamada ve çözümlemede yararlanabileceğimiz önemli bir araçtır. Dolayısıyla gelişen teknolojinin ortaya çıkardığı en önemli kavramlardan biri olan “yabancılaşma” da onun konusu olmuş, yalnız konusu olmakla kalmayıp, sinemacının, ferdin, toplumun kendisinin dahi farkında olmadığı yabancılaşmayı dile getirmiştir.

Bu süreçte sinemadan çok öncelere giderek, yabancılaşmanın insanlığın bir sorunu haline gelmesine neden olan gelişmelere, düşün dünyasındaki açılımlara ve yabancılaşmanın toplumsal hayattaki görünümüne değinmeden geçilemez. Konumuz Türk Sineması olduğuna göre, sonraya ilişkin gerekli yorumları yapabilmek için Osmanlı’daki toplum yapısını ve yabancılaşmasını ortaya koymak gerekir. Türkiye Cumhuriyeti ile başlayan dönemden günümüze kadar olan periyot, çok önemli siyasi, toplumsal ve ekonomik dönüşümlere sahne olmuştur. Sinema da o dünyanın bir parçası olarak zaman zaman gündemle paralellikler gösteren bir üretim içine girer, bazen de bütünüyle sanatsal ve toplumsal kaygılardan koparak kendi estetiğini yaratır.

Araştırma aşamasında Türk Sineması üzerine yazılmış kitapların bilgi yönünden farklılıklar göstermesi üzerine prensip olarak bu kaynaklardan olabildiğince az yararlanmaya çalıştım. Ağırlıklı olarak değişik dönemlerde çıkan sinema dergileri, Türk Sineması’na emeği geçen bazı sinemacılar, en önemlisi de Türk filmleri çalışmamın kaynakları oldular. Türkiye’nin ilk ve tek film arşivi olan M.S.Ü. Sinema-Televizyon Merkezi’nin hem film hem de belge arşivinden büyük ölçüde yararlandım. Televizyonlarda defalarca yayınlanmış Türk filmlerini yeniden izledim. Yüzyıllık bir süreci kapsayan dönemin binlerce ürünü arasında araştırmamı yönlendirecek ve yeni açılımlar getirecek belli başlı örnekler üzerinde durmaya çalıştım. İleri sürülen tezlerin ve yapılan yorumların görüntüsel desteğini sağlayan bu örnekler, bilimsel bir çalışmanın da amacına hizmet ettiler.

## 1. 20.YÜZYIL BATI TOPLUMUNDAKİ GELİŞMELER

20.yüzyıl, tüm dünyayı etkileyen, ekonomik ve siyasi yapıyı temelden sarsan, bilimin sınırlarını zorlayan, sanatta o zamana kadar yaşanmayan bir çeşitliliğe sahne olan gelişmeleri ve yarattığı kültürel şoklarıyla, yüzyıllar içinde kuşkusuz en çok tartışılanıdır. Böylesine önemli ve ilginç olayların bir yüzyıl içinde ortaya çıkışındaki sırrı çözebilmek için geçmiş uygarlıkları, tarihi ve kültürel her türlü birikimi de gözden geçirmek gerekir.

İlk çağlarda yaşayan insanların göçebelikten yerleşik hayata geçmeleriyle ilk kültürel doku da oluşmaya başlar. Tarımın başlangıcı toplumsal, ekonomik ve ekolojik açıdan köklü değişikliklere yol açmakla kalmaz, çağımızın toplum ve kültürel yapısını da biçimlendirir. Örneğin sürekli avlanarak ve ağaçlardaki yemişleri toplayarak tüketici konumunda olan ilk insanlar, toprağı işleyerek ve hayvan yetiştirerek üretici konumuna gelir. Zamanla işbölümü, uzmanlaşma ve ticaret ortaya çıkar. Nüfus artar, liderler doğar, devletler kurulur ve sonra da savaşlar başlar. Yabancılık yerleşikliğe oradan toplum hayatına değişik kültürel, siyasi ve ekonomik yapılanmalara geçen insanoğlunun yabancılılaşması da böylece başlamış olur.

Başlangıçta içinde yaşadığı doğanın gerçek bir parçası gibi kendini gören ilk insanlar onu koruma adına bilinçli bir çaba içindeyken<sup>1</sup> daha sonra zenginlik, güç, otorite gibi günümüzü şekillendiren olguların ortaya çıkmasıyla doğayı yok etmeye başlarlar. Daha fazla toprak uğruna ormanları ve içinde yaşayan canlıları yok ederek yaşamının kaynağı doğaya yabancılaştıran insan, zamanla benzer ve daha güçlü sebepler yüzünden kendi cinsine saldırır. Ele geçen her yeni yere kendi kültürünü, felsefesini, dilini, inancını, bazen silah zoruyla bazen de sistemli ve tutarlı siyasi, ekonomik, kültürel politikalarla yerleştirir. Kendi geçmişine, kültürüne, inançlarına yabancılaştırılan ya da kendiliğinden yabancılaştıran yerli halk kuşakları sonra, kendini ait olduğu bütünü doğal ve gerçek bir parçası olarak kabul ederek bütünüyle yabancılaştır.

---

<sup>1</sup> İlk insanların göçebelik anlayışı, bir merkez etrafında sonradan bir çember oluşturacak belirli noktalar üzerinde doğanın kendilerine izin verdiği sürece yaşamaktır. Yaşamaları için gerekli olanı yiyeceği tükettikten sonra tekrar o bölgeye gelene kadar yüzlerce yıl geçecek ve bu sürede de doğa kendini yenileyebilecektir.



Buna tarihten verilecek en güzel örnek Roma İmparatorluğu'dur. Gerçi M.Ö. 5 yüzyıllarda doğuda Hindistan'a, güneyde Afrika'ya kadar ilerleyen Eski Yunan kralları ve özellikle Büyük İskender ele geçirdikleri yerleri Hellenleştirmeye çalışırlar ancak bu, Romalılarınkı kadar etkin ve kalıcı olmaz. Saldırgan ve yayılmacı bir imparatorluk olan Roma, kölelik, sömürgecilik ve ticaret sayesinde topraklarını olduğu kadar, kültürünü ve onu oluşturan her türlü unsuru ele geçirdiği ülkelere taşır. "Romalılaştırma" sürecindeki en temel olgu, yerli halkın, "Romalı bir vatandaş" olduğunda ne gibi ayrıcalıklar elde edeceğinin vurgulanmasıdır. Yurttaşlık haklarına sahip olma, şehir meclislerine ve senatoya girme, mülk edinme, ticaret yapma Romalı bir vatandaş için daha kolaydır. Roma, yerli halkın kendi sistemlerine yabancılaşmasını ortadan kaldırmak için onların kendi özgür iradeleri ile Roma giyimini benimsemelerini, Latin dilini öğrenmelerini, Hristiyanlığı kabul etmelerini sağlayacak şekilde bir politika izler. Romalı olup da kendi kültürlerini, dillerini ve sanatlarını korumayı başaran kimi topluluklar olsa da sonuçta Roma, kurduğu sosyal ve siyasal düzen sayesinde toplumsal anlamdaki yabancılaşmanın, farkında olmadan yaşanan bir süreç halinde işlenişine örnek oluşturur.

Parçalanan Roma İmparatorluğu'nun uzantısı olan Bizans'ın merkezi Constantinopol'un (İstanbul), 1453'te Osmanlı İmparatorluğu tarafından ele geçirilmesi, özellikle Osmanlı kültürü ve sanatı açısından tarihteki ilginç bir başka dönüm noktasıdır. Çok zengin bir kültürel birikime sahip olan Bizans, bu sayede Osmanlı kültürünü ve sanatını etkiler. Osmanlı musikisinde ve mimarisinde Bizans etkilerine rastlanmak olasıdır. Bizans'ın zenginliği, tıpkı Anadolu gibi, coğrafi konumunun yarattığı elverişli şartlar nedeniyle dünyanın belli başlı imparatorluklarına evsahipliği yapmasından kaynaklanır. Mısır, Hitit, Pers, Frig, İon, Roma "uygarlıklar beşiği Anadolu"da kurulan ve dönemlerine göre son derece ileri kültürel, siyasal ve ekonomik sistemlere sahip olan devlet ve imparatorluklardır. Dolayısıyla da gelecek kuşaklara bıraktıkları miras da o derece zengin ve çeşitlidir. Anadolu'nun bu ayrıcalıklı konumunun yarattığı en önemli sonuçlardan biri bugünün Anadolulu'sunu anlamada da önemli bir ipucudur. Binlerce yıllık kültürel birikim, Anadolu üzerinde yaşayanların yenilik ve değişimlere karşı daha esnek olmaları sonucunu getirir. Bizdeki köklü değişimler, Japonya'da ve Rusya'dakinin tersine çok büyük kültürel şoklara neden olmadan eritilir. Örneğin yüzlerce yıl saltanatla yönetilen Anadolu halkı, kısa bir süre içinde Atatürk'ün başlattığı devrimlerin ışığında, yaşam tarzını ve yönetimini belirleyen saltanattan ve müslümanlar arasında çok önem verilen halifelik sıfatından kurtularak, o zamana kadar hiç

denemediği bir rejimi, cumhuriyeti kabul etmiştir. Oysa Japonya bir yanda 2.Dünya Savaşı'ndan miras kalan Amerikanlaşma ve bunun yoğun etkisi altındaki genç kitlesi, öte yanda hala korunan ve yaşatılmaya çalışılan geleneksel yapısı ile ciddi bir kültürel şok yaşamaktadır.

İnsanlığın en büyük dramı ama aynı zamanda en büyük başarısı sayılan, bilimlerin üretime uygulanması, Rönesans ve Reform hareketinden beslenen aydınlanmanın bir sonucudur. Aydınlanmanın çekirdeğinde rasyonalist düşünce vardır. Belli bir yöntemle üretime uygulanan bilimler, sonuçta teknolojiyi, teknoloji de sanayileşmeyi doğurur.

Karanlıkta kalmış bir dönem olan Ortaçağ'ın ardından başlayan Rönesans ve özellikle dinde gerçekleştirilen reformlar sayesinde, geçmişe ait gizli kalmış her türlü bilimsel ve dini kaynak, matbaa yoluyla çoğaltılarak, yayılır. Buluşlar ve yeni sömürge alanlarının bulunmasıyla giderek zenginleşen Avrupalı artık para kazanmanın dışında düşünenecek, tartışacak ve değerlendirecek bir artı zamana sahip olur. Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu sanatıyla, siyasi yapısıyla, şehirleşme ve kalkınma yöntemleriyle adeta yeniden keşfedilir. Ayrıca Ortaçağ boyunca dini gibi gösterilen kısmen ekonomik nedenlere bağlı olarak gerçekleştirilen Haçlı seferleri sayesinde daha ileri ekonomik, siyasal bir düzene ve daha insancıl bir toplumsal modele sahip İslam dünyasıyla etkileşime giren Batılılar, gördüklerini ülkelerine taşırlar. Bütün bunların sonucunda Aydınlanma, daha sonraki aşamada da Sanayi Devrimi gerçekleşir.

Bu durumda sanayileşme, 10. yüzyıldan beri gelişen ticaret ve teknolojinin ulaştığı en son noktanın adıdır. 1700'lü yıllarda buharın bulunması, ardından başlayan fabrikasyon süreci ve seri üretime geçilmesiyle başlayan sanayileşme, toplumda yeni sınıfların doğmasına neden olur ve her alanda kendini hissettiren hızla ilerleyen "kitleleşme" sürecine girilir. Toprağa bağlı kesimler bu yeni gelişen kültürle gelen değer aşımını kuşkuyla izlerken, kentlere göçenler de kendilerini yepyeni kültürel bir doku içinde bulurlar. Burjuvazi giderek güçlü bir potansiyel sınıf haline gelir ve aristokrasinin kültürel mirasını 1789 Fransız Devrimi'yle tarihe gömer. Makine gücüne geçen Batı bir yanda bilimsel buluşlarla güçlenerek, yeni bir sömürgecilik çağını başlatırken, öte yandan da ulusçuluk, özgürlük, eşitlik, adalet, hak gibi değerleri simgeleştirerek bu değerlerin temsilcisi haline gelir. İlerleyen dönemde orta sınıf nicelik olarak genişlerken, ekonomik yönden olanakları ve bu olanaklar ölçüsünde talepleri de artar, iktidara aday olmak için somut eylemlere girişir. Değişen yaşam biçimleri ve gelenekler

o güne kadar hiç üzerinde durulmayan kitleleri ön plana çıkartır. Yine işçi kesimin de toplumsal arenaya çıkararak seslerini duyurma mücadelesine girmeleri, 19. yüzyılın belirgin karakteridir. Örgütlenmiş toplumun insanı yönlendirmesi sonucu yabancılaşma, değişik biçimlerde ve dozlarda yaşanmaya başlayan bir süreç haline gelir.

Yüzyılın başında hanedan evlilikleri sonucu tüm Avrupa'nın büyükannesi olan Kraliçe Viktorya'nın ölümüyle sarsılan dengeler, Rusya'da Çar'a karşı yapılan 1905 ve 1917 devrimleri, Almanya'da, Amerika'da başlayan ayaklanmalar sıcak günlerin habercisidir. Doğu'da çöken Çin İmparatorluğu'nun ardından Osmanlı'da çöküş sinyallerini Balkan ve Trablusgarb savaşlarıyla verir. I.Dünya Savaşı bitmeden Rusya'da devrim olur ve Bolşevikler'in önderliğinde Lenin iktidara gelir, ardından Amerika'nın araya girmesi sonucu barış sağlanır.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra anti-demokratik nitelikteki yarı-totaliter ya da totaliter bir hareket dalgası Avrupa'yı sarar. Mussolini İtalya'sı, Franko İspanya'sı, Romanya, Polonya, Baltık Devletleri, Macaristan, Portekiz ve Almanya'da diktatörlükler söz konusu olmaya başlar. Özellikle Almanya'da bozulan ekonomi bilinçsiz kitleleri, Nazizme doğru iter.

*“ 19. yüzyıl Avrupası kültürel ve toplumsal değerlerdeki büyük sarsıntının gözle görülür hale gelişine tanık olur. Kültürel ve toplumsal değerlerde daha 18. yüzyılda başlayan değişimler, Sanayi Devriminin ortaya çıkardığı koşullarda daha da belirgin hale gelir. 20. yüzyılın ilk yarısının siyasal plandaki en önemli özelliği ise kitlesel boyutlu siyasal hareketler ve özellikle de büyük kitlesel tabanlara dayalı Nazi ve Faşist hareketlerdir.”<sup>2</sup>*

Bu gelişmelerin aydın kesimde yarattığı şüphe ve endişe, alanda değişik kuramların ileri sürülmesi sonucunu doğurur. Geleceğin teknolojik çekiciliği ile geçmişin özlemi arasında sıkışan 20. yüzyıl aydınının genel davranışı ise öfkeli olur.

Öte yanda sanat ile toplumsal ve siyasal olaylar arasındaki etkileşimin en yoğun yaşandığı dönem de kuşkusuz 20.yüzyıldır. 19.yüzyıl romantizmine ve “La Belle Epoque”<sup>3</sup> kavramına

karşı Empresyonizm (İzlenimcilik)<sup>4</sup>, Art Nouveau<sup>5</sup>, Fovizm<sup>6</sup>, Kübizm<sup>7</sup>, Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)<sup>8</sup> ardarda ama sanatın bütün alanlarını kaplayacak şekilde ortaya çıkar. Yüzyılın sanat adına başka ilginç gelişmesi de, cinselliğin sanatta tema olarak kullanılmasının ardından başlayan sansür uygulamalarıdır.<sup>9</sup>

Kitlelerin üzerindeki etkisiyle bir anda parlayan, kısa zamanda yayılan sinema, gelişerek ses ve renkle ilgili problemlerini çözer, bir günde yarattığı yıldızlar ile star sistemine geçer. Aklın ve her türlü ahlaksal denetimin dışında düşüncenin belirmesi olarak ortaya çıkan sürrealizm, tiyatro ve resmin dışında sinema<sup>10</sup> alanında da ağırlığını hissettirir.

## 2. KAVRAM OLARAK YABANCILAŞMA

Bütün bu gelişmelerden, kuramcılar arasında bir türlü sağlanamayan uzlaşmadan, hızla değişen dengelerden yola çıkarak “yabancılaşma” olgusunu ele aldığımızda kelimenin tam anlamıyla bir paradoksla, bir metaforla karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Bunun nedeni “yabancılaşmanın” yaşamın içinde derinlemesine ve yayılcı bir yol izlemesidir.

Yabancılaşmanın her boyutunu içine alan bir tanım yapmak güçtür. Ancak yabancılaşmanın en tehlikeli görüntüsü olan kültürel çözülüşü ve yokoluşu vurgulayarak diyebiliriz ki; yabancılaşma, bireyin kendi farkındalığını zamanla ve değişik etkiler sonucunda yitirmesidir. Yabancı da, farkında olmadan yaşayan, kendini bir yere, bir topluluğa, bir cinse, bir inanca ait hissetmeyen, kimliksiz, kaybolmuş, kimi zaman kaybolduğunun bile farkında olmadan yaşayan, üretmeden sürekli tüketen, tükettiği ölçüde de silikleşendir. Farkındalığın yitmesi bireyin kolaylıkla yönlendirilmesine ve sömürülmesine olanak verir.

<sup>2</sup> Özkök Ertuğrul, İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü, Tan Yayınları, 1985, s:28

<sup>3</sup>Uzak sömürgelerden sağlanan kaynakları keyifle tüketenlerin zevkli yaşam biçimlerini simgeleyen bir kavram.

<sup>4</sup>Resimde,gününün değişik saatlerindeki farklı ışık değerlerini yakalamaya ve bu değerleri, renkleri birbirine katıştırılmadan kırk fırça vuruşlarıyla tuvale aktaran akım.

<sup>5</sup>Lapon baskılarındaki soyut çizgi düzeninin etkisiyle asimetrik dalgalı çizgilerin egemenliğini yansıtan resim akımı.

<sup>6</sup>Boya tüpünden doğruca tuvale aktarılan katışıksız, çarpıcı renklerin kullanımına dayanan resim ekolu.

<sup>7</sup>Gerçeği tek bir zaman mekan ve görüntü yoluyla değil, bütün boyutlarıyla yansıtmayı amaçlayan resim akımı.

<sup>8</sup>Kuşaklararası çatışmayı ve yeni dünya insanının doğuşunu dile getiren sanat akımı.

<sup>9</sup>İsadora Duncan'ın dansı, Bernard Shaw'ın oyunu, Strauss'un Salome'si müstehcen oldukları gerekçesiyle yasaklanmıştır.

<sup>10</sup>En önemli sürrealist ressamlardan Salvador Dali, sinemada Luis Bunuel (Endülüs Köpeği, Altın Çağ) ve Hitchcock'la (Spellbound) çalışmış ve ilginç mizansenler yaratmıştır.

Günümüz dünyasında görsel olanın etki gücü çok yüksek ve uzun sürelidir. Kitlelerin farkındalıklarını eriterek, istenilen amaç doğrultusunda düşüncelerini, konuşmalarını ve hareket etmelerini sağlamada en fazla kullanılan araç medyadır. Belli çevrelerin çıkarlarına hizmet edecek şekilde kitleler yönlendirilir. Bu sürecin başarısı giderek robotlaşan yani yabancılaşan ülkemiz ve dünyamızdır.

Yabancılaşmada ilginç bir nokta; kültüründe çok sesliliğe sahip toplumlarda, Türkiye veya Amerika gibi, yabancılaşma sürecinin daha yavaş işlemesidir. Çünkü bu toplumlar içerdikleri çeşitlilik sayesinde daha geniş bir bakış açısına, daha farklı yorumlara, daha rahat bir ifade ve inanç özgürlüğüne sahiptirler. Sınırsız bir inanç özgürlüğüne, kendi dillerini özgürce konuşma ve kullanma hakkına, sahip oldukları hayat tarzını ve kültürü yaşatma ve sürdürmeye olanak tanıma adına Osmanlı, çağının devletlerine örnek olan bir düzene sahiptir. Bu kendinden olmayana tanınan yaşama şansı, kültürlerarası kaynaşma ile yeni kuşaklara aktarılır ve zengin bir kültürel birikimin oluşmasında etkili olur. Yabancılaşmanın tehlikeli yanı, bu farklı kültürlerle ait olan parçaların bütün içindeki paylarının giderek artması ve bir süre sonra da gerçek birikimin bütün içinde azınlık durumuna düşmesidir. Bu durumda kitleler tarafından tüketilecek kültür de, giderek teknolojileşen kültürün ağır bastığı bir içeriğe sahip olacaktır.

Yabancılaşmanın önemsenmesi gereken bir olgu olduğuna ilişkin sayısız görüşün üretilmesinde, bireysel ve toplumsal yabancılaşmanın izlerini gören ve bunları anlamlandıran felsefecilerin rolü büyüktür.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında felsefenin temel konularından biri “kalabalıklar içinde yitip giden insan”dır. Kierkegaard’ın Varoluşçu düşüncesinden ilerleyen Hiedegger, Jaspers, Sartre, Camus, Gustav le Bon, Fromm, Marcuse bu yokoluşu tanımlamaya çalışırlar ama ortak bir sonuca ulaşamazlar. Kavramın tanımındaki çeşitlilik, kullanımında soyuta düşme kaygısını da beraberinde getirir. Daha önce yapılan “yabancılaşma” tanımı da buna bağlı olarak eksik görülebilir. Soruyu tersinden sorarsak yabancılaşmanın ne olmadığını açıklamak da epey zordur. Kimilerine göre Amazonlar’ın yerli halkı atalarından miras kalan ve çağdaş dünyaya göre “vahşi” diye tanımlanan hayat tarzlarını hala sürdürebildikleri için yabancılaşmamıştır. Oysa “beyaz adam”ın girdiği her yabancı dünya er ya da geç kendi “beyaz dünya”sının bir uzantısı veya küçük bir modeli haline gelir. Amerika’daki kızıldereliler, Afrika’daki yerliler asırlardır bu şekilde özümlemeye uğramışlardır.



Yabancılaşma, toplumbilimsel anlamda ilk kez Marks tarafından ele alınmıştır.<sup>11</sup> Marx yabancılaşmanın kökenini insanın üretici etkinliğinde kavrar. Emeğin yabancılaşması insanın yabancılaşmasının temelini oluşturur, çünkü emek insanla özdeş bir içeriğe sahiptir. İnsan emeğini ürettiği sürece insan olur. Kapitalist süreç içinde insan, artı üretimin getirdiği şartlar sonucu emeğine, ürettiği ürüne, doğaya ve kendi türüne yabancılaşır. Marx, adını koyduğu Sosyalist sistemde, özel mülkiyeti kaldırarak emeğin nesneleşmesini engelleme yoluna giderek yabancılaşmayı en azından batıda yaşanan boyutlarına ulaşmadan kontrol altına almak istemiştir.

Adorno ve Horkheimer'da yabancılaşma konusunda Marks'a yakın ifadeler kullanırlar. Ünlü kitapları "Aydınlanmanın Diyalektiği"nde, insanın Aydınlanma Çağı'ndan sonra doğaya ve ardından da kendisine yabancılaştığını, doğaya ve kendisine bir nesne gibi bakmaya başladığını anlatırlar.

Yabancılaşma gerçekte ekonomik durumla da çok yakından ilgilidir. Daha önce de değinildiği gibi Rönesans, o yıllarda yaşanan zenginlik nedeniyle insanların iş dışında başka alanlara yönelmesi, beynin ve bilimin sınırlarını zorlayacak, o güne kadar geçerli olan her türlü bilgiyi, düşünceyi, inancı sorgulayacak adımlar atılması sonucu gerçekleşmiştir. Oysa yabancılaşmanın ortaya çıktığı sanayileşme sonrasında insanı, emek yoğun bir etkinlik içindedir. Niteliksizdir ve zaten ancak en temel ihtiyaçlarını karşılayan bu emek yoğun etkinliğini sınırlandırması dahi olanaklı değildir. Dolayısıyla yabancılaşma da kaçınılmaz bir çelişki sonucu ortaya çıkar.

Ekonomik anlamda gelişmekte olan ülkelere baktığımızda bu sürecin daha hızlı ilerlediğine tanık oluruz. Bu yüzden de gelişmekte olan ülkeler yerine "yabancılaşmış" ülkeler demek pek yanlış olmaz. Türkiye'de bu ülkelerden biri olarak oldukça ciddi bir yabancılaşma sorunu yaşamaktadır.

---

<sup>11</sup> "Yabancılaşma" terimini iktisadi ve hukuksal niteliğinden felsefi saygınlığa yükselten kişi Hegel'dir. Hegel için her nesnelleşme yabancılaşmadır.

## 2.1. Toplumsal ve Bireysel Yabancılaşma

Toplumsal anlamda yabancılaşmada sanayi toplumu dediğimiz kitlesel üretimin söz konusu olduğu yapılanma çok etkilidir. Seri üretim, belirli sürede belirli bir işi yapmak, bir kişinin işin küçük bir bölümünden sorumlu olması, bireyi kendi içinde daralan bir çerçeve içine sokar ve bu durum onu o kadar odaklaştırır ki, kendi dışındaki herşeye bir süre sonra da kendine yabancılaşır. Bundan hareketle Marksist felsefe, kapitalizmin bireyleri üretimde yabancılaştırdığını ileri sürer. Bu sistemde insanlar ilk önce şehire, sonra aile çevresine sonra fabrika dışına ve en sonunda yaptıkları işin dışındaki herşeye yabancılaşır, işiyle özdeşleşen bir dişli haline gelir. Toplumsal, dinsel, cinsel her türlü ilişkisi aksar.

Bu sistem içinde insanın kendini tanıma ve geliştirme adına göstereceği çaba, sistemle bütünleşmeye başladığı andan itibaren azalacaktır. İnsan, kullanmadığı için paslanan ya da sadece sunulana kabul etmek üzere programlanmış farkındalığı ve aklı ile giderek çağdaş bir köle haline gelir.

II: Dünya Savaşı ve Vietnam Savaşı'na tepki olarak gelişen 68 olayları, sistemi ve sistemin getirdiği yaşama biçimine tepkilerini çeşitli protestolarla, müzikle ve doğaya dönüşle cevap vermeye çalışan, Hippi, Çiçek Çocukları ve Beat Kuşağı gibi uç adlar alan sanayileşme sonrası toplumlarının yarattığı anti-düzen hareketleridir. Hindistan ve Nepal gibi henüz sanayileşmemiş toplumlarla bir özdeşleşme arıyan Hippiler buradaki tinsel hayatı, basit ümmet esasları içindeki yaşamı, kapitalizmin yarattığı darlaştırmanın başka bir seçeneği olarak görürler. Dolayısıyla sisteme karşı attıkları adım geriye doğru atılan ve temelinde başka bir yabancılaşmayı getiren bir karşı çıkıştan ileriye geçemez.

68 olaylarının siyasi boyutu içindeki devrimci hareket ise, sanayi totalizmi içindeki sosyalist ve kapitalist sisteme karşı geçerli bir model getiremeyip, sosyal alandaki gibi yalnızca isyancı olmakla kaldığı için örgütlü ve güçlü sistem tarafından kısa zamanda eritilir.

60'lı yıllarda sanayi toplumuna ve yabancılaşmaya başkaldırı hem toplumsal anlamda hippilik düzeyinde başarısız, hem de siyasi anlamda başarısız olur.

Bunun dışında toplumsal hayat içinde gittikçe artan dış baskının yarattığı bir yabancılaşma söz konusudur. Reklamdan televizyona kadar giden iletişim ağı içinde medya, bu dış baskıda en büyük rolü oynamaktadır. İnsanların farkında olmadan reklam diliyle konuşmaya

başlaması, seçim yaparken bütünüyle reklamlara bağlı olma, dayatılan kalitesizliği kabullenme medyanın, insan karakterinde yarattığı hasarlardan yalnızca birkaçıdır ve hepsi birer yabancılaşma belirtisidir.

## 2.2. Kültürel Hayattaki Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı çok açık ve net biçimde Varoluş felsefesini savunanlar tarafından konulmaya çalışılmış, daha sonra Yeni Roman kuşağının öncülerinin etkisiyle sinemada oluşan Yeni Dalga akımı içinde ağırlık kazanmıştır.

Edebiyata bakıldığında yabancılaşma kavramı üzerinde en çok duran yazarların Simone de Beauvoir, Sartre, Camus ve Kafka olduğu görülür. Kafka, “Değişim”, “Duruşma”, “Şato”, gibi ünlü eserlerinde çağımız insanının yalnızlığını, çevresiyle iletişimsizliğini, korkularını, çevresine ve kendisine yabancılaşmasını kendine özgü gerçekleri olan kurmaca bir dünya içinde tema olarak işler. Camus’nun “Yabancı”sında yabancılaşmanın günlük hayattaki yansımaları görülür. Roman kahramanının kimi eylemleri, yaşanan ama o döneme kadar edebiyata girmeyen bir takım çarpıklıkları içerir niteliktedir.

Yeni romanla birlikte başlayan Yeni Dalga akımı içinde yer alan filmlerde, tiplerden vazgeçilerek, belirli yerdeki davranış biçimi ele alınmaya başlanır. Hiçbir şey tanımlanmaz, herşey anlık, herşey bulanıktır. Dolayısıyla izleyen de o filme yabancılaşır, çünkü tanıdığı hiçbir şeyi filmde bulamaz. Tarkovski’ye kadar giden çizgide, sinema artık insanı sosyal ve kültürel özellikleri olan, tartışmalı bir içeriğe sahip tip gibi almamaya, bir takım davranış bozukluklarını mozaik taşları gibi arka arkaya koyan bir süreç gibi almaya başlar.

Bu, yabancılaşmanın moda haline gelmesinin ardından, sinemacının da toplum üzerine düşünmekten, sentez yapmaktan vazgeçmesiyle ortaya çıkan bir sonuçtur. Sinemacılar tip dahi olamayan kahramanlarından yola çıkıp, “toplum bu noktadadır” çıkmazı içinde hareket ettikleri ve böyle gösterdikleri için kendi toplumlarına yabancı kalırlar. Türk Sineması’nda 80’li yıllarla başlayan süreçte sinemacılarımız üzerinde bu tarz yabancılaşmanın izleri çok belirgin bir hal alırlar.



### 3. OSMANLI ÜLKESİNDE YABANCILAŞMA

#### 3.1. Osmanlı Devlet, Toplum ve Fert Yapısı

Osmanlı İmparatorluğu'nun devlet ve ekonomik yapısı, İslam'ın eşitlik ve adalet ilkelerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Bunun yanı sıra kerim devlet anlayışı içinde yer alan Adem-i Merkeziyetçi yapı, devletin bütün ekonomik faaliyetlerde tek ve mutlak hakim olması, tek büyük üretim aracı olan toprak üzerindeki devlet mülkiyeti, imparatorluğun devamı için gerekli düzenlemelerdir. Geniş toprakların kontrolü, ulaşımın zorluğu, ordunun ihtiyaçları, karışık toplumları birarada tutabilme ancak bu temeller üzerine kurulan bir sistemle sağlanabilir.

Sınıflaşmaya dolayısıyla adaletsizliğe neden olan özel mülkiyeti özel durumlarda kabul eden Osmanlı Devleti, sonuç olarak sınıfsız bir Osmanlı toplumunu ortaya çıkarır. Reaya bir bütündür ve vergi dışında gayrimüslimlerle Müslüman halk eşit haklara sahiptir. (Kanuni zamanında ülke topraklarının %87'si devlete aittir ve üç milyonluk ülke nüfusunun bir milyonunu Bizanslılar oluşturur.) Yalnız egemen güç olarak beliren, saray ve yüksek bürokratlardan oluşan yönetici zümre tebedan farklı bir konumdadır. Sınıfsal ayrışım ise daha çok bu grup arasında, devlet görevlerinin paylaşılması konularında belirgin bir hal alır.

Bu sistem içinde, çağın koşullarına göre son derece ileri bir noktada olan Osmanlı ferdi, düzenli ve eşitlikçi bir yaşam biçiminin ve koruyucu bir devlet zihniyetinin içinde yaşar. Örneğin, anne babası ölmüş ve henüz yaşı küçük olan çocuklar yerine devlet, topraklarını işlemek ve büyüyünceye kadar onların geçimini sağlamakla yükümlüdür. Osmanlıdaki ferdi koruyan, kollayan bu yapı öyle güçlüdür ki komşu ülkelerin halkları bile bu sisteme özlemle bakmaya başlamışlardır. Kimi tarihçiler bu yıllarda milliyetçilik kavramının etkinliğinin azalmasını ve fetihlerin kolaylaşmasını sistemin bu özelliğine bağlarlar.

Devlet yapısıyla ilgili söylediğimiz bu özellikler imparatorluğun başlangıcından, güçlü olduğu dönemleri de içine alan bir zaman kesiti için geçerlidir. Oysa Osmanlı'nın 600 yıllık tarihi boyunca hiç kaybetmediği bir özelliği vardır ki o da geliştirdiği ve yerleştirdiği Osmanlı yaşam tarzıdır. Ekonomik yapıda olduğu gibi hayat tarzının da biçimlenmesinde ve kökleşmesinde İslam'ın içindeki ümmet fikrinin etkisi yadsınamaz.

Ümmet kültürü ve Osmanlı hayat anlayışı içinde yaşayan kişinin en temel özellikleri, bireyci ve atak yerine, verici ve yetingen oluşu, başarıya ve güvenliğe toplumun bir parçası olarak ulaşabileceği inancı sayılabilir. Ekonomik koşulların yanısıra Kuran'ın yorumu, tasavvuf ve gelenekler, topluma “ümmeççi” özelliğın kazandırılmasında etkili olmuşlardır. Osmanlı'da, Batı medeniyetinin tek başına yaratıcı, dinamik insanı yerine çoğulcu bir ruhla topluluğuna bağılı insanı vardır. Prof. Geerman'a göre doğulu toplumların hemen hepsinde varolan bu özellik, ilerlemenin, kalkınmanın hız alabileceğı bir kaynaktır aslında.<sup>12</sup>

Ekonomik yapının kendine elverişli insan tipini ve dünya görüşünü yaratmasına olanak tanıyan Osmanlı yaşam tarzı, 17. yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişmesinin başlıca nedenidir. Sonrasında başlayan çöküşün nedeni de, yine bu yapıda meydana gelen çözümler, batıdaki gelişmelere ayak uyduramama ve beraberinde gelen köksüz batılılaşma çabalarıdır.

### **3.2. Batılılaşma ile gelen yabancılaşma**

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ve toplumundaki yabancılaşma, Osmanlı'nın batılılaşma hareketleriyle koşutluk gösterir. Bunun ve Batılı sömürgeci ülkelerin bilinçli etkileri sonucunda, yaşam biçimi ve düşünce kalıplarının değışmesinin yanısıra, sanatçıların geleneksel dünya görüşleri ve anlatım yollarında da farklılıklar ortaya çıkmıştır.

Batı, I.Dünya Savaşı öncesi kendi arasındaki bloklaşmasını tamamladıktan sonra gözlerini Osmanlı topraklarına diker. Osmanlı'da yaşanan bu geriye gidişi çok önceden beri planlayan Batı'nın Osmanlı'yı sömürgeleştirme projesi, askeri başarısızlıklar, devlet yönetimindeki aksaklıklar ve nihayetinde batıdan taşınan değerlerin yarattığı sosyal ve kültürel yozlaşmanın giderek belirginleşmesiyle daha da kolaylaşmıştır. Amaç, Haçlı seferlerinin başlangıcındaki gibi doğuya giden ticaret yollarını kontrol altına almaktır. Ayrıca Arap dünyasının ruhani lideri olan Osmanlı halifesi sömürge haline getirilirse, Arap dünyasına hükmedilerek, zengin petrol kaynakları kontrol edilebilecek, karşı bir güç oluşturan İslam sindirilebilecektir.

Batı'nın planladığı bu yolda ona hizmet edecek en büyük koz, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yaşayan ve imparatorluğu oluşturan topluluklardan bir kısmı olan gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarıdır. Üstelik bunları diğer ülkelerdeki gibi misyonerler aracılığıyla

<sup>12</sup> Cem İsmail, Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi Cem Yayınevi 1995 s: 119

Hristiyanlaştırmaya da gerek yoktur; kiliseler ve papazlar sayesinde onların milliyetçi kimliklerini açığa çıkartmak ve biraz da sivriltilmek yeterli olacaktır. Batı, bu başarılarının

yanısına Osmanlı içinden bir grubu da etkileyerek, oluşturdukları politikalara hizmet edecek şekilde onları sisteme kanalize ederler. Osmanlı'daki ıslahat hareketlerini başlatan Jön Türkler işte böyle bir düzeneğin ürünüdür ve çağdaşlaşmak için batıya benzemek gerektiğini savunmaktadırlar. “Batıyla” simgelenen daha çok Fransa’dır. 1789 Devrimi’ne ve Aydınlanma felsefesinin doğuşuna kaynak ve evsahipliği yapan Fransa, Jön Türkler’in en fazla etkilendikleri ülkedir. Ne yazık ki Jön Türkler, Fransa’dakine benzer bir uyanışı Osmanlı ülkesinde başlatamazlar. Çünkü değişim hareketi, felsefesinden yoksun bir şekilde ithal edilmiştir. Jön Türkler, bir gelişimin, bir birikimin ürünü olan batılı düşünceyi ithal etmeleri ve devrimin özünü oluşturan eşitlik, kardeşlik, adalet gibi temel konular üzerine düşünceleri gerekirken yalnız üstyapı kurumlarıyla ilgilenirler.; Fransızca’ya olan ilgi birdenbire artar. Fransız hayranlığının Osmanlı burjuva evindeki görüntüsü Fransız öğretmenlerin ve gramafonların çoğalmasıyla belirginleşir. Böylelikle temelinden yoksun kalan her hareket gibi, Jön Türkler’in başlattığı bu önemli değişim rüzgarı da kısa soluklu ve yüzeysel kalır. “İlk kültür çatlağı” gayrimüslim ve Jön Türk zincirinin tamamlanmasıyla açılır.

Bu noktada öğretmenlerini yabancı uyrukluların oluşturduğu batılı anlamda eğitim veren okullar (Mühendishane-i Bahr-i Humayun ve Mühendishane-i Berr-i Humayun) açılır, orduda modernleşme süreci başlar. Eğitimde olduğu gibi ülke savunmasında da yabancılardan faydalanılır.

Böylesine karamsar bir tablo içinde, batının ilim ve ideolojisiyle büyülenen edebiyat ve eylem adamları, sosyal ve siyasi düzenin zedelenmesine, batıdan ithal ettikleri fikirler aracılığıyla adeta destek olurlar.

Bu yılların edebiyat dünyasındaki gelişmelerine baktığımızda, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati’cilerin bireyci tavrına, yapay dil yapısına ve ağdalı söylemlerine tepki olarak gelişen “Yeni Lisan Hareketi” dilde sadeleşmeyi, hece ölçüsünü ve konu seçiminde yerliliği savunur. Kendi toplumuna yabancı tipleri roman kahramanı olarak işlemesi, batıyı seçmiş ama doğudan kopamamış Tanzimat aydınının gerçek dramıdır. Ona karşı gelişen “Yeni Lisan Hareketi” kısa

zamanda büyük adımlar atar. Güzel sanatlarda, 1883’de kurulan Sanay-i Nefise Mektebi<sup>13</sup>, bu alandaki tartışmasız üstünlüğünü günümüze kadar sürdürme başarısını gösterir. Batıda eğitim gören ressamaların başında Osman Hamdi gelmektedir. “Türk Empresyonistleri” adıyla anılan “1914 Kuşağı” ressamaları, onların öğrencileridir ve batılı ressamaların izinde ışık ve rengi, desen ve biçimden ön plana çıkararak bir anlayışla resim yaparlar. Keza, müzikte, Donizetti Paşa önderliğinde ilk çok sesli Batı tipi bando kurulur, çok sesli marşlar ve Batıdaki operaların benzerleri bestelenir. Mimaride, II.Abdülhamit tarafından başmimarlığa getirilen D’Aranco, aynı zamanda Art Nouveau’nun öncülerindedir. Tiyatroda Batı oyunlarından yapılan uyarlamalar II. Meşrutiyet öncesi dönemde oldukça fazladır. Meşrutiyet’in ardından irili ufaklı tiyatro toplulukları türer. Bunlar arasında Muhsin Ertuğrul’un ve Ahmet Fehim’in kurdukları da vardır. Batı tarzındaki tiyatroyun kuruluşu, 1914 yılında Doktor Cemil Topuzlu’nun, Fransa’nın ünlü tiyatro adamı Andre Antoine’ı İstanbul’a getirterek, “Darübedayi-i Osmani” adındaki konservatuarı kurduğunuyla olur.

Batı’da 16.yüzyıldan beri yaşanan gelişmeler, Osmanlı devletindeki yöneticiler ve saray çevresi içinde yer alan aydın ve eğitimci grup tarafından yeterince anlaşılamadığı için, çağa ayak uydurma her anlamda “batılılaşma” içinde algılanır.

Buraya kadarki gelişmelerden anlaşılacağı gibi Batılılaşma, Avrupalılaşma, Modernleşme kavramlarının gölgesindeki Osmanlı ülkesinde, devletle aydın, aydınla halk, halkla devlet arasındaki bir kopuştan, yabancılaşmadan söz etmek mümkündür.

---

<sup>13</sup> Sanay-i Nefise Mektebi sırasıyla Güzel Sanatlar Akademisi sonra da Mimar Sinan Üniversitesi adını almıştır.

#### 4. SİNEMATOGRAF OSMANLI ÜLKESİNDE; YANİ İSTANBUL'DA

Tiyatronun, müziğin, resmin yanısıra Batı kaynaklı yeniliklerden biri olan sinematografin gelişi de 1896 sonuna rastlar. Osmanlı ülkesinde sinematografin gelişinden önce başlayan ve tarih olarak 1840'lara kadar götürülen ilk gösteriler, sırasıyla *Güneş Mikroskobu*, *Büyük Diorama*, *Cosmorama*, *Kinetoskop*, *Bioskop* gibi aletlerle, sirklerde, tiyatrolarda, meyhane veya kahvelerde vodvil anlayışı içinde yapılır.

Buradaki Osmanlı ülkesiyle anlatılmak istenen başlangıçta İstanbul, çoğunlukla da Pera olacaktır. İstanbul, imparatorluğun başkentidir ve kozmopolit yapısı gereği yenilik ve değişimlerin de başlangıcına öncülük eder. Müslüman Türklerin Pera'sı ise karşı yakadaki Şehzadebaşı'dır. Şehzadebaşı'ndaki ilk sinema gösterileri, Pera'nın hemen ardından Ramazan eğlencelerinin düzenlendiği yazlık sinemalarda yine bu eğlencelerin arasında yapılan kısa gösterilerle olur. Gösterilerde kadınlar ve erkekler ayrılarak oturtulup, araya da perde gerilerek filmi izlemelerine izin verilir.

Tiyatro ve sinema sanatçısı Vasfi Rıza Zobu'nun izlediği ilk sinema gösterisine ilişkin anımsadıkları bu söylediğimizi doğrular niteliktedir:

*“Benim o devirdeki yaşım; 8, nihayet 9 yaşındayım. Epeyce gerilerden bahsediyorum, bilmem farkında mısınız?*

*Erenköy istasyonunun arkasında bir camii vardır. Eski zaman paşalarından birisi yaptırmış onu. Şöyle birkaç basamakla bahçesine çıkılıyor. O camiinin bahçesi mi, yoksa o camiinin bahçesine yakın, o hizada bir köşk bahçesi mi bilemiyorum. Bir adam orayı herhalde kiralamış, yahut hatır için vermişler; orada sinema oynattıyor gece. Ramazan gecesi...*

*Ne demek sinema oynattıyor, kime oynattıyor sinemayı, onu söylüyeyim...*

*Elektrik yok. Köşkler var. O köşklere hanımlar, çocuklar, erkekler var. Ellerimizde fener, içinde mum yanan fenerlerden... Böyle mahalleli Taşlıtarla'dan istasyona geliyoruz.*

*Girdik. Karanlık tabii her taraf. Sandalyeler koymuşlar, sıralar yapmışlar koymuşlar. Oralara oturuluyor. Kadın erkek ayrı oturacak tabii. Erkekler bir tarafta, kadınlar bir tarafta.*

*Ben daha 8-9 yaşında olduğum için, benim istikbalde ne olacağım belli değil; onun için ben her iki tarafta da oturabiliyorum... ”<sup>14</sup>*

İstanbul’un dışında gayrimüslimlerin çoğunlukta olduğu iller İzmir ve Selanik’tir ve gösteriler buralarda da hızla yayılır. Sinema’nın Anadolu’ya yayılması ancak Bağımsızlık Savaşı’ndan sonra olur.

Pera’nın ayrıcalıklı konumunun oluşmasında yüzlerce yıllık birikim, ümmet esaslı yaşam tarzı ve Osmanlı devlet yönetiminin Pera nüfusuna gösterdiği hoşgörünün büyük payı vardır. Azınlıkların Osmanlılaşması bu güçlü ve insancıl model sayesinde olur. Ancak imparatorluğun zayıflaması ile birlikte aydın kesimdeki gibi gayrimüslimler arasında da Batı’yla temaslar artar. Dil, din, kültür gibi ortak değerler sayesinde hızlanan iletişimle Osmanlı ile Batı arasında bir köprü, ara bir kademe durumuna gelen azınlıklar, Batılı hayat biçimlerinin Osmanlı ülkesinde yayılmasına yardımcı olurlar. Yabancı tiyatro kumpanyalarının, yabancı müzik topluluklarının, opera ve bale gibi halka oldukça yabancı gelen sanatların, halkla ilk buluştuğu yerler Pera sokaklarındaki kafeler, meyhaneler, eğlence yerleridir artık. Fransızlar daha 17.yüzyılda Pera’nın ayrıcalıklı konumunu keşfedip, burayı doğudaki ticaret ve diplomasi ağının merkezi haline getirmişlerdir. *“Sanatın her dalındaki gelişmenin fısıltı gazetesi, Osmanlı aydınının Avrupa’yı gözlediği pencere gibiydi o yılların Pera’sı”<sup>15</sup>*. Yabancı dillerin konuşulduğu, değişik kıyafetli insanların sokaklarında dolaştığı, farklı eğlencelerin yaşandığı Pera, Müslüman halkın gözünde ise uzak durulması gereken ama gidilmeden de edilemeyen bir yerdir.

---

<sup>14</sup> Prof.Sami Şekeroğlu’nun Türk Sinema Tarihi Projesi kapsamında Vasfi Rıza Zobu ile yaptığı röportajdan

<sup>15</sup> Ortaylı İlber, İstanbul’dan Sayfalar, Hil Yayınları, Ekim 1987



#### 4.1. Halka Açık İlk Gösteriler ve İlk Yapım Çalışmaları



*Sponeck Salonu Galatasaray karşısı ilk kat*

*Canlı Fotoğraf*

*Doğal Büyüklükte Hareketli Projeksiyonlar*

*Tüm Paris'i peşinden sürükleyen muhteşem ve çarpıcı gösteri*

*İlk kez Constantinople'de*

*Her akşam 17.30, 18.30, 20.30 ve 21.30'da*

*Pazar ve Cumaları matine*

*MSÜ Sinema-Televizyon Arşivi*

II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu anılarında, Bertrand adındaki Fransız hokkabazın sarayda yaptığı film gösterilerinden bahseder. Sene 1896 yılı sonu veya 1897 yılı başıdır. Halka yapılan ilk sinema gösterisi ise 1897 yılına rastlar.<sup>16</sup>

Sinema kitapları bu ilk gösteriyi Sigmund Weinberg adlı Polonyalı bir yahudiye mal ederler. Ancak, aynı zamanda Pathé'nin temsilciliğini yapan ünlü bir fotoğrafçı olan Weinberg'in düzenlediği bu ilk gösteriye ilişkin bastırıldığı el ilanlarına kendi ismini yazmaması oldukça ilginçtir. Özellikle işiyle ilgili diğer ilanlarda daima kendi ismini kullanırken böylesine önemli bir olayda ilanlarda isim olmaması ilk gösteriyi onun yapmadığı kuşkusunu uyandırmaktadır.

Gösteriyi yapan her kimse bunu Galatasaray'daki Sponeck Birahanesi'nde 1897 Ocak ayının ilk günlerinde, Lumière'lerin meşhur "Bir Trenin Gara Girişi", "Bebeğin Yemek Yiyişi" filmlerini göstererek yapar ve ilgiyle karşılaşır.

<sup>16</sup> Prof. Sami Şekeroğlu'nun Lumière Müzesi yöneticileriyle yaptığı görüşmenin sonucunda bu tarih kesinlik kazanmıştır. Ayrıca Prof. Sami Şekeroğlu, Promio'nun İstanbul'da çektiği 4 filmi de (Haliç'te Gezinti, Sultanahmet Mitingi, Askerlerin Geçit Töreni, Padişah'ın Arabasıyla Halkı Selamlaması) Sinema-Televizyon arşivine dahil etmiştir.

Osmanlı sınırları içindeki sinematografla ilgili ilk yapım çalışmalarının ne zaman, nerede, kimler tarafından başlatıldığı bilinmemektedir. Ancak İstanbul'a da gelen Lumière Kardeşler'in kameramanlarının (Anadolu'ya gelip çekimler yapan Alexandre Promio'dur.) gittikleri her yerde olduğu gibi, İstanbul'un ve imparatorluğun değişik yerlerini filme aldıklarını, hatta sinema tarihinin ikinci kaydırma hareketini Venedik'ten sonra Haliç'te uyguladıklarını belgelemek mümkündür.

Türk Sineması'nın bilinen ilk yapım çalışmaları Osmanlı halkı içindeki azınlıklardan Rum asıllı Milton ve Yanaki Manaki kardeşlerin çektikleri belge niteliğindeki filmler oluşturur. Bu filmlerden bazılarını izleme şansına erişen İlhan Arakon'un anlattıklarına göre, Padişah 5. Reşad'ın Kosova ilini ziyaret ederken trenden inişini filme almak isteyen Manakiler'in, padişaha "Dur" demesiyle yaşanan karmaşa sonunda, Padişah'ın "Bırakın, çocuk oynasın" karşılığını vermesi onun, dolayısıyla devletin sinemayı adeta bir çocuk oyuncağı gibi değerlendirişinin kanıtıdır. Gerçekten de sinema gerek saray ve çevresinin, gerekse halkın gözünde eğlence yönüyle sivrilen yeni bir araçtır.

Türk Sineması'nı 1914'te Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı'yla başlatan Sinema Tarihçileri bu noktada da yanılığa düşerler. Fuat Uzkınay'ın ilk Türk sinemacısı olarak kabul edilmesi de başka bir yanılığın ürünüdür. Uzkınay'ın filmi çekip çekmediği bilinmemektedir. Filmin kayıp olması konuyla ilgili başka bir karanlık noktadır. Kayıp bir film ve netleşmeyen bilgiler üzerine tarih oturtmak bilimsellikle bağdaşan bir tutum olmadığından pek çok sinema yazarının düştüğü bu yanılığa düşmeden konuyu değerlendirmek gerekir.

"İlk Türk Sinemacısı" kavramı da aslında yanlış kullanılan bir tanımlamadır. Sinemamızda pek çok gayrimüslim çalışmış, emek vermiştir. Tıpkı ülke yönetimine, sanat ve bilim dünyamıza emek verdikleri gibi. Osmanlı Devleti'ni imparatorluk haline getiren, 3 kıtaya hükmettiren, topraklarında yaşayan değişik din, dil ve kültür yapısına sahip halklara insanca ve eşit davranması değil midir? Hoşgörünün sınırları öylesine geniştir ki Osmanlı hanedanında ve önemli devlet mevkilerinde müslüman olmayanlar da yer alır. Örneğin İstanbul'u feth eden 4.Murat'ın annesi Mahpeyker Kösem Sultan, bir Rum papazının kızıdır aslında. Çocuk yaşta saraya gelir ve hareme girerek kısa zamanda ülke yönetiminde söz sahibi olur. Osmanlı ekonomisinde Yahudi asıllı Osmanlı halkı etkindir. Mimar Sinan ve Barbaros Hayrettin Paşa sonradan müslümanlığı kabul eden birer gayrimüslimdir. Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Vurgulamak istediğimiz bir ülkenin halkını müslüman olan ya da olmayan diye



ikiye bölmek, sinemadaki çalışmaları da Türk, Ermeni, Rum diye ayırmak bütünü eksiltmek anlamına gelecektir.

İlk gösteriden sonra, sinema salonlarının sayısı hızla artmaya başlayacaktır. İlk yerleşik sinema, 1908'de Tepebaşı'nda Weinberg tarafından açılan Pathé sineması olur. Daha sonraki yıllarda Beyoğlu'nda Palas, Taksim'de Majik Sinemaları açılır. Weinberg, Cambon, Matalon, Bertrand ve Assaduryan gibi yabancılar bu gösterileri düzenler. Bu arada gösteriler yalnız daha fazla yabancıların yaşadığı Pera'yla sınırlı kalmaz, Selanik, İzmir gibi kentlere de yayılır. Batılı büyük şirketlerin temsilciliklerini açtıkları, gayrimüslim tebanın yoğun olduğu bu kentlerde sinema, gerek iş gerekse eğlence aracı olarak yine bu kitle arasında popülerdir.

## 4.2. İlk Kurumlaşma MOSD ve Diğer Yarı Resmi Kurumların Konulu Film Çalışmaları

Enver Paşa'nın 1915'te kurduğu Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD)'nin başına Polonya asıllı Sigmund Weinberg'in getirilmesi yine sinema tarihimizin ilginç bir zıtlığını açığa çıkarmaktadır. Sinemamızdaki ilk kurumlaşma olması açısından son derece önemli olan MOSD'nin başında bir gayrimüslim vardır. Weinberg'i, Osmanlı ve azınlık piyasasındaki hatırı sayılır ticari kimliği ve düzenlediği sinema gösterileri nedeniyle sinema üzerine otorite sayan Osmanlı yöneticileri, aynı şekilde, Osmanlı ordusunun yenilenmesi ve modernizasyonu için Alman Limon Von Sanders'i, Mızıkay-ı Humayun'un başına da Donizetti Paşa'yı getirerek Batı'yı, Batılı aydınlar eliyle ülkeye taşımaya çalışmışlardır.

MOSD'nin kurulması emrini veren Enver Paşa, son derece hırslı bir devlet adamıdır. Sinemanın kitleleri yönlendirmede ne kadar etkin bir araç olduğunu Alman ordusunu ziyaret ettiği zaman görür ve o da sinemanın propagandist yönünden ülke ve rejim lehine yararlanmak için MOSD'ni kurdurur. Savaşın getirdiği ağır koşullar içinde, cephe gerisi, askeri hareketler, yabancı devlet adamlarının ziyaretleri gibi görsel açıdan zengin ve etkileyici olaylar, devlet eliyle başlayan ilk yapım çalışmaları olur.

MOSD çatısı altında, Weinberg'in başlayıp Fuat Uzkınay'ın tamamladığı söylenen ilk konulu filmler, (**Leblebici Horhor 1916 Himmet Ağa'nın İzdıvacı 1916-1918**) sinema tarihimizin başlangıç yıllarına ilişkin pek çok belge ve film gibi kayıptır. Filmlerin çekildikleri ya da

tamamlandıklarına ilişkin herhangi bir bulgu da olmadığı için bu konuda söylenecek fazla bir söz yoktur.

1917’de ordu ile halk arasındaki ilişkileri düzenleme görevlerini üstlenen Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, yeni bir gelir kaynağı umuduyla sinema çalışmalarına katılır. 17 yaşında genç bir hevesli olarak sinemaya atılan Sedat Simavi, kurum adına Mehmet Rauf’un oyunlarından uyarladığı **“Pençe”** ve **“Casus”** filmlerini çeker. O yılların ortamı için evlilikdışı ilişki gibi iddali bir konuyu işlemiş olması açısından **“Pençe”** ilginç bir karaktere sahiptir. Ancak, önemli olan, sinemaya heves duyan insanlar için o günün koşulları düşünüldüğünde uygun ortam ve şartların olduğudur.

Konulu film çalışmaları yaşlı tiyatrocı Ahmet Fehim’in filmleriyle devam eder. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanından uyarlanan **“Mürebbiye”** ve Yusuf Ziya Ortaç’ın Victor Hugo’nun bir romanından esinlenerek senaryosunu yazdığı **“Binnaz”** Fuat Uzkınay’ın kameramanlığında çekilir.

**“Mürebbiye”**, konusu itibarı ile 1919 İstanbul işgalini protesto niteliği taşıyan, bu özelliğinden dolayı da işgal kuvvetlerince sansür edilen ilk filmimizdir. Filme ilişkin bilgilerimiz, zengin bir Osmanlı ailesine gelen Fransız öğretmenin neden olduğu aşk ve ihaneti anlatan konusuyla sınırlı kalmaktadır.

**“Binnaz”** (1919) ise bir aşk üçgeni etrafında gelişen olayları anlatır. Ağdalı bir oyunculuk, aşırı makyaj, planlardaki teatral hava kendini hemen hissettirir. Konunun zenginliğine rağmen temposu düşük bir filmidir.

Malûl Gaziler Cemiyeti’nin film çalışmaları yine bir başka tiyatrocı olan Şadi Fikret’in **“Bican Efendi”** (1921) serileriyle devam eder.

Bir köşke yönetici olarak işe alınan Bican Efendi bilmediği işlerde tasladığı bilgiçlik sonucunda hep aldanır ve uşaklar arasında alay konusu olur. İşgüzarlığı sayesinde kendisine iş veren konak sahibini polise şikayet eder ama işler umduğu gibi gitmez ve falakayı yer.

Sinemanın en vazgeçilmez türlerinden biri olan komedi, **“Bican Efendi”** serilerinin en belirgin özelliğidir. Sinema Tarihimiz açısından önemi ise, tiyatrovare endişelerden, durgun

kompozisyonlardan kurtulup uzak, yakın, boy planlarına girebilmesi noktalarında toplanmaktadır.

Tiyatroda Bican Efendi rolüyle ün kazanan Şadi Fikret'in çektiği bu kısa filmler, seyirci tarafından öyle beğenilmiştir ki, sanatçı, bastırıldığı kartvizite "Şadi Fikret" yerine "Bican Efendi" yazdırmıştır.

"**Bican Efendi**" gülünç ve hareketli sahnelerden oluşan yapısı ile o dönemin tanınmış güldürü ustalarından Charlie Chaplin'in filmlerini andırır. "**Binnaz**"a göre oldukça iyi bir anlatım, oyunculuk ve biçimsel öğeler taşıyan filmin pencereden dışarıdaki konukları gösteren planı, Şadi Fikret'in geleneksel tiyatrocunun edasıyla değil, daha sinematografik bir gözle olayları anlatmaya çalıştığının, Bican Efendi'nin uzak ve yakın planlarıyla dramatik yapıyı daha sağlam kurmak istediğinin kanıtıdır.

### 4.3. Değerlendirme

Filmlerin bir kısmının kayıp olması, bu yılların sinemasına ilişkin yapılan yorumların yarım kalmasına neden olmakla birlikte elimizdeki bulgulardan çıkarabileceğimiz sonuç, Batı kaynaklı kimi eserlerden yapılan çevirilerin yanı sıra "**Pençe, Casus, Bican Efendi serileri**" gibi özgün senaryolara dayanan filmlerin de çekildiğidir. Bu bakımdan ilk filmlerin ulusal bir karakter taşıdığı ileri sürülse de konuları itibarıyla değerlendirecek olduğumuzda filmlerin ne dönemin koşullarıyla ne de insanıyla örtüşen bir yapısı vardır. Konu yönünden zenginliğe rağmen şartlar düşünüldüğünde, film üretimi ve tüketimi için çok da elverişli bir ortam bellibaşlı şehirlerin dışında söz konusu değildir. Elektrik sınırlıdır, Anadolu'yla ulaşım büyük bir problemdir. Sinemacı Anadolu'daki bağımsızlık mücadelesini yansıtmak denli tecrübeli, iddialı ve donanımlı değildir.

Sinemanın tiyatro eserlerinden yararlanması, hemen her ülkede yaşanan bir ilk süreçtir. Yüzyıllar öncesinden gelen Tuluat, Orta Oyunu ve Meddah gibi geleneksel yapıyla çelişen Batı kökenli, trajedi esaslı modern tiyatro anlayışının yerleşmesi, sinemanın da bundan yararlanması, ilk elde batılı kaynaklardan yapılan çeviriler şeklinde olmuştur. Milli eserlerin henüz Türk Tiyatrosunu besleyecek nitelikte ve sayıda olmadığını söyleyerek uyarlamalara haklılık kazandıran aydın düşüncesinden, Türk Sineması da payına düşeni almış ve

Ertuğrul'la başlayacak dönemde daha da belirginleşecek teatral bakışın ilk izleri bu yıllarda verilmiştir.

## 5. MUSTAFA KEMAL'İN ANADOLU HAREKETİNDEKİ DAYANDIĞI TEMEL NOKTA; “BATIYA RAĞMEN ÇAĞDAŞLAŞMA”

Gazi, “Batıdaki gelişmenin bir dogmadan, bir inançtan çok bir bilinç meselesi olduğunu” kavramış ve bu yüzden stratejisini “batıya rağmen çağdaşlaşma” çatısı üzerine oturtmuştur.

Onun başlattığı antiemperyalist Anadolu hareketinin temelinde bu “Çağdaşlaşma” olgusu yatmaktadır. “İktisadi kalkınma” yani sanayileşme de çağdaşlaşmanın göstergesidir. Bunun gerçekleşmesi ise, ancak Aydınlanma çağını tüm gerekçeleriyle anlamak, benimsemek ve onun koşullarını Türkiye’de yeniden yaratmak; böylece ulusal bir kültür sentezi ortaya çıkarmakla mümkün olacaktır. Bununla ilgili olarak Gazi şöyle demiştir; *“Şarktan ve garptan gelen telkinlerle milli bir kültür kuramazsınız.”* Yani ister doğu, ister batı kaynaklı olsun bizim tek bir yol göstericimiz vardır; o da ilimdir. Bu yüzden ilk planda öğrenim birliğini, yazı ve dil reformlarını, modern tarih anlayışını getirmiş, laik kültüre aykırı kurumların kapatılmasına öncelik vermiştir.

Gazi'nin ilim kadar önem verdiği bir diğer konu ise sanattır. Sinema bir kitle sanatı olması nedeniyle bu sanatlar içinde belki de onun gerçekleştirmek istediklerine zemin hazırlayabilecek olanaklara sahip tek sanattır. Okuma-yazma bilmeyen kitlenin eğitiminde ve eğitimle gerçekleşecek kalkınma sürecinde sinema önemli bir araçtır aslında. Öte yandan sinema özellikle belgeci yönüyle de gelecek kuşaklar için eşsiz bir tarihsel kaynak niteliğine sahiptir. Gazi, sinemayı bu açıdan daha etkili bulmuş olmalıdır ki Fuat Uzkınay'ın Kemal Film adına yapmaya başladığı **“İstiklal”** adlı filmin uzun süredir bitirilememiş olması üzerine; *“Ben hayattayım. Milli mücadeleye ait bütün evrakım, kılıcım, çizmem halihazırda mevcut olduğuna göre, çağırdınız da bana düşen vazife ve görevi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır, hatıraları canlandırırıldım. Bu milli bir vazifedir, çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl*

*kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak bu filmle mümkün olacaktır*"<sup>17</sup> diyerek tepkisini dile getirir.

Beklentilerin aksine, geniş bir sermayeye, tekniğe, alt yapıya, eğitilmiş kadroya ve kültüre gereksinim duyduğu için pahalı bir sanat olarak nitelenen sinema, yeni kurulan Cumhuriyet Hükümeti'nin ilgi ve desteğinden uzak kalır; hatta sebebi anlaşılabilir biçimde 1932'de sansürle tanışır (Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik). Oysa Gazi'nin film izlemeyi çok sevdiğine ve sinemayı önemseydiğine ilişkin değişik anektodlar vardır. Cumhuriyet Dönemi boyunca Gazi'nin sahip olduğu şartlar, devlet ve millet üzerindeki etki gücü, karizması, cesareti düşünüldüğünde sinema alanında herhangi bir atılıma rastlanmaması oldukça ilginçtir. Aslında savaş sonrasının ağır koşulları, değişen yönetim tarzı ve köklü devrimler düşünüldüğünde yeni kurulan devletin sinemaya ayıracak ne zamanının ne de parasının olmadığı da görülür.

Bütün Cumhuriyet Dönemi boyunca sinemadaki durgun gidişe rağmen edebiyatta, müzikte, resimde geniş çaplı bir yapılanmanın izleri görülür. İstanbul yaşantısıyla sınırlanmış roman ilk kez Anadolu coğrafyasına açılır. Sonradan sinemaya da uyarlanan Reşad Nuri Güntekin'in "Çalıkuşu", Halide Edip Adıvar'ın "Ateşten Gömlek" ve Yakup Kadri'nin "Nur Baba" romanları, o yılların toplum yaşamında olduğu kadar sanat alanındaki dönüşümlerin sinyallerini vermektedir. "Yedi Meşaleciler"<sup>18</sup> edebiyatı taklitçilikten kurtarma, "Beş Hececiler"<sup>19</sup> ise şiire gerçekçi ve ulusalcı söylemi katma çabasındadırlar. Müzikte Cemal Reşit Rey önderliğinde ilk çok sesli çalışmalar başlar (12 Anadolu Türküsü). Resim alanında yurtdışına eğitime gönderilenler dönüşlerinde "Mustakil Ressamlar Birliği"ni kurarak yer yer Alman Dışavurumculuğu'nun ve Geç Kübizmin etkilerini yansıtan resimler yaparlar.

<sup>17</sup> Aktaran Nizamettin Nafiz Tepedelenlioğlu, *Yeni Gün Dergisi*, 1939, S:9

<sup>18</sup> Sabri Esad Siyavuşgil, Yaşar Nabi Nayır, Muammer Lütfi, Vasfi Mahir Kocatürk, Ziya Osman Saba, Cevdet Kudret ve Kenan Hulusi'den oluyordu.

<sup>19</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç ve Enis Behiç Koruyürek

## 5.1. Kemal Film'in Kurulması ve Muhsin Ertuğrul'un İlk Çalışmaları

Türklerin sinema olayına girmeleri, sinemanın kazançlı bir uğraş olduğunu farketmeleriyle paralel bir olgudur. O dönem İstanbul'unun ünlü isimlerinden ve Anadolu hareketinin önemli savunucularından olan Ali Efendi'nin kendi adına açtığı, yeğenleri Kemal ve Şakir Seden'le birlikte Fuat Uzkınay'ın da emeğiyle ortak olduğu Ali Efendi Sineması, bir başlangıcın yanı sıra, günümüze kadar varlığını sürdürme başarısını gösteren ilk yapımevi Kemal Film'in, çekirdeğini oluşturan bir ilk adımdır.

Ali Efendi'nin yeğeni Kemal Seden film gösterimi ve ithalinin (Avrupa, Amerika ve Rus Sineması'nın örnekleri) yanı sıra bir de yapımcılığa heveslenir. Anadolu'da Kurtuluş Savaşı sürerken Ekim 1921'de sinemamızın ilk özel yapımevi kurulur. Yapım için gerekli olan malzemeyi Malül Gaziler Cemiyeti'nden alan Kemal Seden, işi o yıllarda Almanya ve Avusturya'da oyuncu ve yönetmen olarak sinema üzerine çalışmalar yapan Muhsin Ertuğrul'a verir. Bu dönemde, Ertuğrul dışında bu işi kotaracak başka kimse yoktur. Ordu Foto Film Merkezi'nin başındaki Fuat Uzkınay, belgesel çalışmalar yapmaktadır. Kaldı ki, yabancı sinemaların başarılı örneklerini izleyen seyircinin beklentileri de, ilk yıllara göre epey değişmiştir. Muhsin Ertuğrul'un bu açıdan da zengin bir birikime sahip olduğuna inanılır.

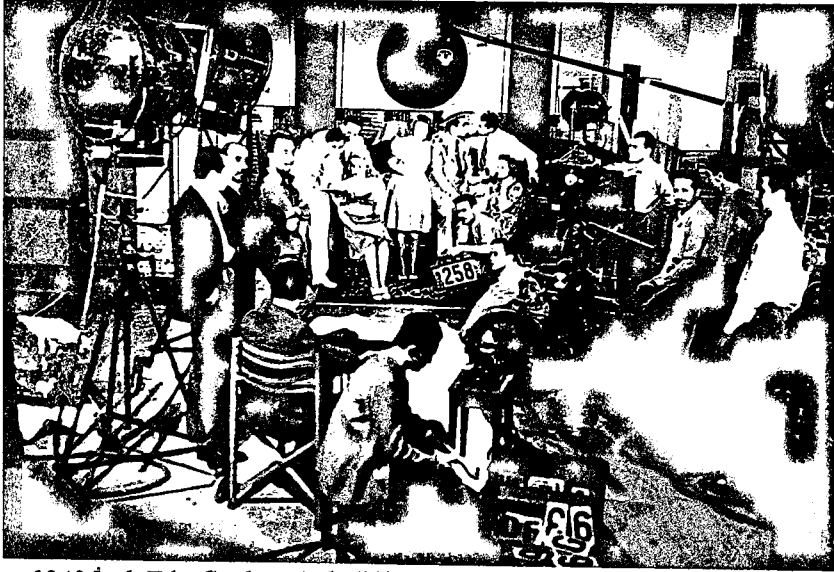
Teknik şartların sağlanmasının ardından Ertuğrul, Sedenler adına konusunu gerçek bir olaydan alan "**İstanbul'da Bir Facia-i Aşk**" (1922) filmini çeker. Muhsin Bey, kapalı bir film stüdyosunun kurulması konusunda Kemal Seden'i ikna ettikten sonra Kurtuluş Savaşı'nı konu alan "**Ateşten Gömlek**" i (1923) çeker ve ticari açıdan başarılı olur. Sıcağı sıcağına sinemaya aktarılan Milli Mücadele, ulusal duyguların doruk noktasına eriştiği bir anda seyircinin karşısına çıkarak sinemanın tarihi ve gerçekleri yansıtmadaki eşsiz gücünü de gözler önüne sermektedir.<sup>20</sup> Muhsin Ertuğrul daha sonraki filmlerde aynı başarıyı sürdürmez ve Kemal Seden'le basit bir olayı bahane ederek ortaklıklarına son verirler. (1924)

*"Sene 1921-1922 Dünya sineması pekçok iyi filmle İstanbul sinema piyasasına girmiş vaziyette ve bunlar müthiş filmler. Gerek sanat değeri, gerek teknik özellikleri hala dünya*

<sup>20</sup> Öykülü filmlerin çevrilmeye başlandığı 1917'den 1981'in başına dek çevrilen 4500'e yakın film içinde Kurtuluş Savaşı'nı konu alan filmlerin sayısı 50'yi aşmaz. Sayının bu kadar düşük olmasında Türkiye Cumhuriyeti'nin Yunanistan'la dost kalma siyasetinin etkisi de olmuştur. 1950 sonrası hem Kurtuluş Savaşı hem de Kore Savaşı'yla ilgili filmlerin sayıca artması o yıllarda artan Yunanistan krizi ve Kıbrıs sorunuyla doğrudan bağlantılıdır.



*sinemasının temel taşı niteliğindeki filmler. Seyirci bu filmleri seyrettikçe beğeni düzeyi yükseldi ve ister istemez bizim filmlerimizi beğenmemeye, gitmemeye başladı”.*<sup>21</sup>



*1940 İpek Film Stüdyosu'nda "Akasya Palas" filmi setinden bir sahne.*

*MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi*

Ertuğrul bu yıllarda Rusya'ya giderek "**Tamilla (1925), Beş Dakika (1926) ve Spartaküs (1926)** filmlerini çeker. Rus Sineması bu dönemde Dziga Vertov'la başlayıp, Lev Kleşov, Pudovkin ve Aizenştayn'la devam eden, sinema sanatına çeşitlilik, farklılık ve duyarlılık getiren bir takım yeni kavram ve biçimlerle çalkalanmaktadır. Muhsin Ertuğrul'un orada çektiği filmlere sinema dilinde yaşanan bu çeşitliliği yansıtmış mıdır bilinmiyor, ancak ülkeye döndükten sonra etki bakımından bir tek "**Aysel, Bataklı Damın Kızı**"nda Rus Sineması'ndaki biçimsel özelliklerin izleri görülmektedir.

## **5.2. İpek Film'in Kurulması**

1928 yılında, en az Kemal Film kadar sinema ithali ve işletmeciliğinde deneyimli, ancak yapımcılık konusunda henüz adı duyulmamış olan bir dönemin ünlü Selanik Bonmarşesi sahibi İpekçiler, kendisine işbirliği önerisiyle gelen Muhsin Ertuğul'la çalışmaya karar verir. Muhsin Ertuğul'un yönlendirmesiyle İpekçiler, Nişantaşı'ndaki ekmek fabrikasını stüdyo haline getirirler. Sinemamızda uzun süre görüntü yönetmenliği yapmış olan İlhan Arakon'a göre "*hakiki Türk Sineması'nın kuruluşu*" bu olayla başlamış olur. Muhsin Ertuğrul

<sup>21</sup> Prof.Sami Şekeroğlu'nun hazırladığı "Türk Sinema Tarihi" belgeselinin 4.bölümünde Burhan Arpat'la yaptığı röportajdan.

İpekçiler'in kendisine verdiği yetki ve sermaye ile o günlerin en yeni sinema teknolojisini Türkiye'ye taşır.

İpek Film'in, yapımcılığa geçmelerindeki nedenlerden biri ithal edilen filmlerin dublajlanması sorunu olabilir. O yılların dublaj sanatçıları Muhsin Ertuğrul'un yönetimindeki Darülbedayi-i kadrosudur. Dolayısıyla İpekçiler, Muhsin Ertuğrul'un isteklerine göz yumarak kendileri için daha kazançlı olan film gösterim işini de garanti altına almış olabilirler. Bu durum aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un neden İpekçiler tarafından bu kadar geniş yetkilerle donatıldığını ve Ertuğrul'un uzun yıllar sürecek olan renksiz sinemasına karşılık İpekçiler'in neden genç yeteneklere şans tanımadığının da bir açıklaması olabilir.



1931 yılında İpekçiler

. Üst soldan sağa; Cemil, Fahir, Vahit ortada; Cevdet, İsmail, Rifat önde; İhsan, Naci, Osman İpekçi

MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi

Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin çoğunun dekorlarını hazırlayan Vedat Ar'ın "Türk Sinema Tarihi Projesi" kapsamında Prof. Sami Şekeroğlu'na söyledikleriyle ileriye sürdüğümüz tezi doğrudur gibidir. Vedat Ar, İpekçiler'e film çekme projesiyle gittiğinde; *"Nasıl olur? İmkânı yok. Muhsin'den izin al. Biz Muhsin'i kırmak istemeyiz. Muhsin bize bir daha film çevirmese biz nereden artist bulacağız. Hepsi emrinde. Muhsin Darülbedayi'ye İpek Film'e gitmeyin dese biz ne dublaj yapan buluruz, ne film çevirebiliriz"* <sup>22</sup> cevabını alır.

<sup>22</sup> Prof. Sami Şekeroğlu'nun hazırladığı "Türk Sinema Tarihi" belgeselinin 5.bölümünde Vedat Ar'la yaptığı röportajdan.



İpekçiler hangi amaçla sinema yapmış olurlarsa olsunlar, sinema tarihimiz açısından önemleri son derece büyüktür, çünkü sinemaya ilk ciddi yatırımı onlar yapmışlar, sinemacılara büyük olanaklar yaratmışlardır. Bu yıllarda Muhsin Ertuğrul, istemesini bilen ama elde ettiğini en iyi nasıl kullanacağını bilmeyen bir yönetmen olarak sunulan olanakları cömertçe harcamış, Lütfi Akad'la başlayan dönemde ise yönetmenler Ertuğrul kadar atak olamamış, teknik anlamda bir geriye dönüş yaşayarak çok daha ilkel şartlarda çalışmışlardır.

Ertuğrul'un, İpek Film adına çektiği Kurtuluş Savaşı'nı konu alan diğer filmi "**Ankara Postası**"(1929) aslında yabancı bir kaynaktan Reşad Nuri Güntekin'in uyarladığı bir tiyatro oyunudur. Orjinalinde Fransız ve Almanlar arasındaki çatışma bizde Sultan Hanımı ile Kemalist subay arasındaki çatışmaya dönüşür. Operet tarzındaki filmi "**İstanbul Sokaklarında**" (1931) ilk sesli Türk filmi, ilk ortak yapım, ilk şarkılı melodram filmi olmasından öte bir değer taşımaz.

Çetin Özkırımlı bu film için "*bizim gerçeklerimize de bir hayli aykırıdır. O çağlarda İstanbul sokaklarında, akordeon çalıp tangolar söyleyerek dilenenlere, halkımız para vermek şöyle dursun dinlemezdi bile...*"<sup>23</sup> eleştirisinde bulunur.

"**Bir Millet Uyanıyor**" aşk, şantaj, raslantı gibi kimi melodramatik; gizem, macera, iyi-kötü karşıtlığı gibi Amerikanvari öğeler taşıyan oldukça karmaşık olaylar dizisine sahip bir filmidir. Zaman, mekan ve şahıslara ilişkin yeterli tanımlamalar yapılmadığından sinematografik anlatım yetersiz kalmaktadır. Zaferin kazanılmasından on yıl sonra yeniden bu konuyu ele alarak tarihsel bir film denemesinde bulunan Ertuğrul, öyküyü savaş ve Türk-Yunan çatışması üzerine değil, hilafetçilerle-ulusal güçler arasındaki mücadeleye oturarak hassas bir konuya eğilse de filmi maceralarla süsleme isteğinden dolayı bir çok olayı ve ayrıntıyı da karanlıkta bırakmıştır. Yine de bir ilk örnek oluşturacak denli ciddiyetle tarihi bir olguya eğilmiş olması önemli bir adımdır.

Müzikli güldürüleri "**Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber, Söz Bir Allah Bir**"ın ardından çevirdiği "**Aysel, Bataklı Damın Kızı**" İsveç kaynaklıdır. Film, Aysel adlı köylü kızın başından geçen talihsiz olayları anlatır. Olay örgüsü içinde aşk, entrika, cinayet gibi bildik konulara yer verilir. Bunlar Ertuğrul'un asla vazgeçemediği konulardır. Muhsin Bey belki de

<sup>23</sup> Scognomillo Giovanni, Türk Sinema Tarihi, Metis yayınları, I. cilt, 1987, s: 50

ilk kez bu filmde teatral geleneklere bir ölçüde sırt çevirip, diğer filmlerine göre gerçekçi bir çizgi yakalamıştır. Film ayrıca yine başka bir ilk örnek olan köy filmlerinin ilk örneğidir.

Çerçeve düzeni, kameranın yeri ve açısı, kurgu, dekor ve mekan bakımından farklılıklar gösteren filmi aksatan unsurların başında, Cahide Sonku'nun abartılı oyunu, şehirde okumuş Gülsüm'ün içerikteki ağırlığı ve anlamının tam olarak konulamamışlığı, köyün folklorik bir ifadeden öte geçmeyen mekansı kullanımı sayılabilir. Film, biçimsel yönden Rus Sineması etkileri taşımaktadır; Aysel'in toprakta toz çıkararak yürüyüşünü gösteren yakın plan, yine kağrı arabasının alt açıyla toprağı kaldırışı, düğün öncesinde erkeklerin oynadığı folklor oyununu onların tam tepesinden gösteren planlar Rus Sineması'ndaki biçimsel farklılığı yansıtması açısından dikkate değerdir. Ayrıca, Türk Sineması'nın "ilk büyük starı" olarak bilinen Cahide Sonku'nun yıldızının parladığı ilk filmidir.

"Şehvet Kurbanı" Ertuğrul'un pek çok filmi gibi özgün bir senaryoya dayanmayan uyarlamalar zincirinin devamıdır. İyi bir aile babasının, karşılaştığı hilekar bir kadının oyununa gelerek hayatını mahvetmesi teması üzerine kurulu filmde, Cahide Sonku, istediğini elde eden ve bunun için cinselliğini kullanan kadın rolünde çok başarılıdır. *"Özellikle tren sahnesinde yarattığı yapmacıksız, coşku dolu cinsel çekiciliği, onu sinemamızın ilk "erotik simgesi" haline getirmiştir."*<sup>24</sup>

Birkaç plandaki özenli çerçeveye rağmen, film genelde ağır melodram havasından kurtulamaz. Özellikle Ertuğrul'un diyaloglarına serpiştirilen filozofik ifadeler, zaten ağır olan tempoyu daha da ağırlaştırmakta; film oyuncunun bir monoloğu haline dönüşmektedir.

1941'de İpek Film'den ayrıldıktan sonra sinema çalışmalarına Halk Film'de devam eden Ertuğrul, Faruk Kenç'le başlayan yeni kuşak sinemacıların tutarlı çalışmaları karşısında daha fazla dayanamamış ve 1953'te çevirdiği "**Halıcı Kız**" dan sonra sinemayı bırakmıştır. Her ne kadar bu film ilk renkli-konulu Türk film olarak sinema tarihimize geçmişse de, aslında ilk renkli-konulu film Ali İpar'ın yönettiği, İlhan Arakon'un görüntü yönetmenliğini yaptığı "**Salgın**" adlı filmidir.<sup>25</sup> "**Halıcı Kız**" daha önce gösterildiği için sinema otoriteleri ilk renkli film olarak onu kabul etmiştir.

<sup>24</sup> Özgüç Agah, *Gelişim Sinema Dergisi*, Mayıs 1985 s: 12

<sup>25</sup> İlk renkli film, Ali İpar'ın yönettiği, İlhan Arakon'un görüntü yönetmenliğini yaptığı "**Bir Şehrin Hikayesi**" adlı belgeseldir.



*"Aysel Bataklı Damın Kızı"*



*"Şehvet Kurbanı" (MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi)*

### 5.3. Değerlendirme

Kimilerine göre sinemamızda Muhsin Ertuğrul'la başlayan ve 17 yıl (1922-1939) süren dönem, sinemanın gelişimini engellediği, yıllarca devam edecek tiyatro geleneğini başlattığı, melodramları, toplumun gündeminden kopuk konuları sinematografik bir gözden yoksun biçimde perdeye aktardığı, sinemacıların yetişmesine engel olduğu; adeta bir tekel yarattığı için büyük bir kayıptır.

Asıl mesleği tiyatro oyunculuğu olan Ertuğrul için sinemanın, yalnız tiyatro sezonu bittikten sonra, sene içinde oynanan oyunları filme almanın ötesinde fazla bir anlamı yoktur. Ertuğrul'un Temaşa dergilerinde çıkan yazıları incelenecek olunursa sinema üzerine yazdıkları arasında büyük tutarsızlıklar olduğu görülür. Kısa aralıklarla yazdığı yazılarda

sinemaya kimi zaman alaycı ve umursamaz bir şekilde değerlendirir, kimi zaman da sanat misyonu üstlenen ciddi sanat olarak kabul eder.(Ek 1).

Sinemanın gerek dil gerekse teknik açıdan en donanımlı olduğu zamanlarda, Almanya, Rusya, Amerika, İsveç gibi film endüstrisinin en gelişmiş merkezlerinde bulunmasına, en son sinema teknolojisiyle çalışmasına rağmen, çoğunlukla sanatsal yönü zayıf, görsel açıdan kısır, konu itibariyle toplumun gündeminden uzak filmler yapması Ertuğrul'un sinema ruhuna sahip olmadığının bir kanıtı olabilir.<sup>26</sup>

*“Ertuğrul Muhsin olayı göstermiştir ki sadece modern teknoloji, iyi film yapmak için yeterli değildir. Herşeyin başında insan aklı, zekası, kültürü ve yeteneği konusu var.”<sup>27</sup>*

Sinemasında ve tiyatrosunda yoğun hissedilen şov malzemesini Fransız sinemasından, operet, melodram ve macera filmi örneklerini Amerikan-Alman sinemalarından alan Ertuğrul'un, Batı hayranlığı, merkeziyetçi yapısı, kişisel ihtirasları, beğeni ve arzuları hem tiyatromuzu hem de sinemamızı derinden etkilemiştir. Zaten en çok eleştirildiği nokta da; kendinden sonra gelen sinemacılara kendi sinema anlayış ve uygulayımını, “filme alınmış tiyatro” geleneğini miras olarak bırakmasıdır.

Oysa Ertuğrul o yıllarda, ülkemizde bugün de hiçbir yönetmene nasip olmayacak şartlara sahiptir. O bir tek adamdır, bu yüzden de yaptırım gücü çok fazladır. Darülbedayi-i tam kadro olarak onun emrindedir. Bir dönemin en güzel sinema salonlarını işleten, en iyi filmlerini getiren, sesli sinemanın doğuşuna tanıklık eden İpekçiler, Ertuğrul'u kaybetme endişesiyle başka yönetmenlere fırsat tanımaz, onun isteklerini bir emir gibi kabullenip yerine getirirler. Bu anlamda Türk Sineması'nda gerçekten aşılamayacak bir misyona sahip olan İpekçiler'in karşısına çıkacak benzer güçte başka bir sermaye de o yıllarda yoktur. İpekçiler yönetmenlerinden “iş yapan filmler” çekmelerini isterlerken, aynı zamanda sinemaya gerekli yatırımı yapacak kadar da bu işi önemsemişlerdir. Stüdyonun kurulması, teknik cihazların alınması, yabancı stüdyolarda çalışma olanağının sağlanması yalnız Muhsin Ertuğrul'un ısrarlı çabalarıyla değil, İpekçiler'in atılımcı düşünceleri sayesinde olmuştur.

<sup>26</sup> 1924-1926 yılları arasında Almanya'da Tartuffe, Metropolis, Faust, İtalya'da Quo Vadis, Pompei'nin Son Günleri, Sovyetler Birliği'nde Potemkin Zırhlısı, Ana, Fransa'da Mekanik Bale, Sefiller, Nana; Amerika'da The Navigator, Bağdat Hırsızı, Ben Hur gibi filmler çekilmiştir.

<sup>27</sup> Şekeroğlu Prof. Sami, Gergedan Yeryüzü Kültür Dergisi Ağustos 1988 Sayı: 18 s:7

Ertuğrul bu şartlara, son derece zengin bir kültürel mirasa, hareketli bir gündeme sahip olmasına rağmen ne yazıkki yaratıcı bir sinemacı olamamış, mesleki ahlaka ve profesyonelliğe ters düşerek, sinema alanında kimsenin yetişmesine fırsat vermemiştir.

Siyasi arenadaki zenginlik ve devamlılığın sinemadaki görsellikle bütünleştirilememesi sonucunda Ertuğrul'un filmlerindeki karakterler karton kişiler, olaylar hafif sulu komedi ve melodramlar, mekanlar da kuru birer motif olmaktan öteye gidemez. Kurtuluş Savaşı'nı konu alan üç filminde, Milli Mücadele ruhu, bireysel kahramanlıklara, serüvenlere, aşk öykülerine tercih edilir, hatta bunların anlatılmasında basit bir araç gibi kullanılır.

Muhsin Ertuğrul'un sinemamıza kazandırdığı en önemli özellik, daha önce Türk tiyatrosuna da getirdiği disiplin ve ciddiyettir. Sebep ne olursa olsun yapılan işin önemsenmesi, işi yapma anlamında sorumluluğun bilincinde olunması gerekliliği Muhsin Ertuğrul'la ortaya çıkan bir sonuçtur. Yine sinemamıza en son teknolojiyi getirerek altyapı oluşumuna hız ve kalite katması, yabancı kaynaklar kadar yerli kaynaklara da yönelmesi, pek çok ilki gerçekleştirmesi -İlk köy filmi, ilk ortak yapım, ilk sesli film, ilk operet, ilk kez müslüman kadın oyuncularını filmlerde oynatması (Bedia Muvahhid-Neyyire Neyir)- Muhsin Ertuğrul'u, Türk Sinema tarihinde farklı bir yere oturtmaktadır.

## **6. TEKELİN YIKILIŞI; ARA KUŞAK SİNEMACILAR**

II. Dünya Savaşı nedeniyle sinema gösterilerinin aksaması, Almanya ve Sovyetler Birliği'nin propagandaya yönelmesi, Fransa'nın da üretimi düşürmesi, İngiltere'nin belgelese ağırlık vermesi sonucunda film ithalinin azalması, işletmecileri savaşın uzakta kalan bölgelerine; Mısır ve Amerika'ya yönlendirir. Savaş nedeniyle tek açık kapı olan Mısır kanalından ülkemize gelen Amerikan filmleriyle birlikte Mısır filmleri gelir. Hatta kimi zaman gösterilen Mısır filmlerinin sayısı yerli filmlerin sayısını aşar. Avrupa Sineması'nın vodvil, operet ve müzikal güldürülerinin yerini yine benzer tarzda Amerikan salon komedileri ve bol mendil slatan Mısır melodramları alır. Türk Sineması adına asıl önemli olan, piyasanın karlı döngüsünü fark eden yeni işletmecilerin sektöre katılmalarıdır. Sayısı dördü aşmayan (Kemal, İpek, HA-KA, Ses Film) önceki dönemin yapımevlerine bu dönemde ondört tane daha eklenir, bunun sonucunda tiyatro dışından yeni sinemacılar piyasaya girer.



Film üretimi açısından belki de günümüze kadarki süreç içinde, siyasi mekanizmaların sinemamız adına aldıkları en olumlu karar olan ve 1932’de başlayan sansürün ağırlığını hafifleten gelişme, 1948’de “Belediye Gelirler Kanunu’nda yerli filmler adına yapılan “Rüsum İndirimi”dir. “*Sinemayı kâr getiren ticari bir araca*” dönüştüren bu düzenlemeyle, yerli filmde %25 yabancı filmde %70 olarak Eğlence Vergisi alınmasına karar verilir. Aynı yıllarda hükümetin Arapça yasağı ve Mısır’dan film ithalini yasaklaması, yapımcıların film yapımını arttırmasına, Anadolu’daki işletmecilerin Türk filmlerini tercih etmesine neden olur. Gerçi Türk Sineması büyükşehirler dışındaki seyircisine, yurt çapında elektrifikasyonun yaygınlaştığı, ulaşımın daha kolaylaştığı 1950 sonrasında ulaşabilir ama bu atılımlar potansiyel sinema seyircisinin oluşumuna hizmet eder.

Gerçekten sinema yapmak isteyenler kadar, karlı bir iş mantığıyla hareket eden bir grubun da piyasaya girmesine neden olan vergi indirimi sayesinde, Muhsin Ertuğrul’un çatlayan tekeli tamamen yıkılır.

Dönemin yönetmenleri iki farklı eğilimin peşi sıra gitmektedir. İlki yurtdışında sinema ve fotoğrafçılık alanlarında mesleki deneyimlerde bulunanlar diğeri de Şehir Tiyatroları’ndan gelip Muhsin Ertuğrul’un “uyarlama” anlayışını sürdürenlerdir.

Batılı formasyona sahip ilk isim, Almanya ve Fransa’da fotoğrafçılık üzerine çalışmalar yapan Faruk Keleş’tir. Sinema tarihimizin 1938’de kurulan üçüncü yapımevi Ha-Ka film adına 1939’da çevirdiği “**Taş Parçası**”, ilk defa tiyatro dışından bir yönetmen, bir konu ve oyuncu kadrosu ile yapılan ilk Türk filmi olarak bu dönemin başlangıcını simgeler. Ardından polisiye bir film olan “**Yılmaz Ali**”yi çevirir. İlk filminde kıramadığı teatral atmosferi bu filmde kırar ve sinemamızda Amerikan tarzı gerilim ve polisiye türünün başlangıcını yapar.

Tam bir Amerikan dedektifi gibi davranan Yılmaz Ali, görev anlayışı, sorunları çözüm yöntemi ile geleneksel polis imgesiyle hiç bağdaşmaz. Kılık değiştirir, gizli araştırmalar yapar, tek başına hırsızlara tuzak kurar, Hollywood’un kural tanımaz asi dedektiflerinin tipik bir kopyasıdır Yılmaz Ali. Ve her polisyede olan kadın motifi burada da yine yadırgamayacağımız bir rolde gazeteci kızdır. O da Yılmaz Ali gibi gerçekle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir karakterdir. Ancak oyuculuğun doğallığı, gerçekle kurmaca arasındaki bu büyük farkı yumuşatır. Daha önce çevrilen filmlere göre “**Yılmaz Ali**” temposu oldukça yavaş bir film. Konudaki çeşitlilik ve sürükleyicilik, kameranın kimi planlarda

kazandığı hareketlilik ve daha da önemlisi tiyatro ile sinema arasındaki anlatım farklılığını yansıtması açısından Faruk Kenç'in yakaladığı çizgi oldukça önemlidir.

Köy filmlerine ve folklorla yönelen Faruk Kenç'in "**Dertli Pınar**" adlı filmi ilk dublaj edilen film olarak sinema tarihimize geçer. Kenç, 1950'lerde yönettiği "**Çakırcalı Mehmet Efe, Çakırcalı Mehmet Efe Nasıl Vuruldu, Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi**" adlı filmlerle "*seri*" film örneklerini verir. Yakın tarih ve bol hareket esprisine dayanan Faruk Kenç, Enver Burçkin ve İlhan Arakon gibi görüntü yönetmenleriyle çalışarak filmlerinde teknik bir üstünlük sağlar.

Diğer önemli isimler; Şadan Kamil (**Kaçak 1954-55, Bir Aşk Hikayesi 1955**), Şakir Sırmalı (**Domaniç Yolcusu 1945 , Efelerin Efesi 1952**), Baha Gelenbevi (**Barbaros Hayrettin Paşa 1951, Boş Beşik 1952**), Turgut Demirağ (**Bir Dağ Masalı 1946-47, Fato Ya İstiklal Ya Ölüm 1951**), Orhon Murat Arıburnu (**Yüzbaşı Tahsin 1951, Sürgün 1952**), Aydın Arakon (**İstanbul'un Fethi 1951, Vatan İçin 1951**)'dir.

Adlarından da anlaşılacağı gibi konularını çoğunlukla Türk Tarihi'nden, Türk Edebiyatı'ndan alan filmler, bir kısmı batılı eğitim alan yönetmenlerin elinde, yerliliklerinden fazla bir şey kaybetmeden perdeye geçen, teknik eksiklikleri daha az göze batan bir yapıya sahiptirler. Ayrıntıların fazlalığı, gerçekliği yakalamada daha nesnel bakış ve biçimsel farklılık filmlerin diğer ortak özellikleri arasındadır. Örneğin "**İstanbul'un Fethi**" filminde kadırgaların kızaklarla karadan denize aktarılmasını ve denizdeki savaşı daha gerçekçi gösterebilmek için özel maketler yapılmıştır. Filmin kurgusu olayın büyüklüğünü ve coşkusunu yansıtacak şekildedir. Tıpkı "**Fato; Ya İstiklal Ya Ölüm**" filminde Turgut Demirağ'ın yakaladığı toplumsal heyecan gibi milli duyguları ön plana çıkarır. Melodramatik yapısıyla "**Sürgün**" Arap filmlerini andırır bir içeriğe ve kurguya sahiptir. Filmlerdeki oyunculuk hala istenilen düzeyde sade ve doğal değildir ama giderek tiyatro oyunculuğundan uzaklaştığı izlenimini yaratmaktadır. Dış mekan kullanımı ağırlık kazanmıştır ama mekanın anlatımdaki yeri ve ağırlığı hala tam olarak oturtulamaz.

## 6.1. Mısır Sineması'nın Özellikleri

Kenç'le başlayan atılım sayesinde film yapımı artarak 1940'da beş film birden piyasaya sürülür. (**Şehvet Kurbanı, Akasya Palas; Muhsin Ertuğrul, Taş Parçası, Yılmaz Ali, Kıvırcık Paşa; Faruk Kenç**). Ancak II. Dünya Savaşı'nın başlaması üretimin yeniden düşmesine neden olur. Sonuçta yerli filmi özlemle bekleyen halk için tanıdık tipleri, fesli-çarşafli oyuncularını, abartılı melodramları ile Mısır filmleri bir çözüm olur ve geçici de olsa büyük ilgi görür.

Mısır Sineması'nın<sup>28</sup> kurucusu Türk tiyatrosundan tanıdığımız Vedat Örfi Bengü'dür. Vedat Örfi Mengü küçük insanların küçük dünyalarını sergilemede oldukça başarılıdır. Halkın ilgisini çeken konuları yakalamadaki ustalığı sayesinde sinemamızda uzun yıllar sürecek bir geleneğin başlangıcını yapan Mengü, bu sayede ortalama kültüre hitap eden popüler (ticari) Türk Sineması'nın doğuşuna da hizmet eder.

İngilizler'in kurdukları stüdyolar sayesinde teknik yönden Türk filmlerinden bir parça daha önde olan Mısır filmlerinden o yıllarda en çok ilgi göreni, Özen Film'in getirdiği koyu bir melodram olan **"Aşkın Gözyaşları"** (1938) adlı filmidir. Fransız bir yazarın kitabından uyarılma olan film, çatışma üzerine kuruludur. Doğunun daha dramatik, daha duygusal bakışı içinde trajedi formu bir hikayeyi yorumlamada Mısırlılar başarıya ulaşmışlardır. Bu filmin başarısı üzerine İpekçiler Mısır'dan film ithal etmeye başlarlar.<sup>29</sup>

**"Aşkın Gözyaşları"** tarzındaki filmlerin kısa zamanda bu kadar ilgi görmesinin sebebi, Mısır sinemacılarının, sorunları halkımızın yadırgamayacağı Osmanlı hayat tarzına uygun anlatımlar içinde koymalarındandır. Yüzlerce yıldan beri yarı feodal ümmet anlayışı içinde yaşayan ve geleneksel bir toplum olan Anadolu halkı için filmlerdeki kaderci bakış, çilekeş insan motifi hiç yabancı değildir. Üstelik Arap müziği de melodik açıdan Türk kulağı için tanıdık.<sup>30</sup> Filmlerin rağbet görmesinde halk tarafından sevilen Arap müziğinin de etkisi

<sup>28</sup> Mısır Sineması'nın kuruluşu Türk Sineması'nın başlangıcından sonra 1927'de olmasına rağmen bulduğu geniş pazar yüzünden kısa zamanda gelişti. 1932'de sesin de katılmasıyla Arap ülkelerini kapsayan pazar daha da genişledi.

<sup>29</sup> Sinema tarihimizde de kimileri için sonradan esin kaynağı olan bu film, Şehzadebaşında oynatıldığı zaman sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyormuş. Aktaran Nijat Özön.

<sup>30</sup> O yıllarda yayında olan Kahire, Şam radyoları sayesinde zaten potansiyel bir Arap müziksever kitlesi oluşmuştu. Filmlerinden önce Apdülvahap, Ümmü Gülsüm, Emine Rızık şarkılarıyla ülkemizde de tanınıyordu.



olmuştur. “Piyasa” ya da “yoz müzik” diye nitelenen ve resmi makamlarca yasaklanıp, radyo denetiminden geçmeyen Arap şarkılarının dinlenebileceği tek yer artık sinema salonlarıdır.

İlk başta Türkçe sözlü Arapça şarkılı olan bu filmler, yerlileştirmeye uğrayarak Türkçe sözlü Türkçe şarkılı filmler olurlar. Şarkıların filmin neredeyse yarısını kapsayacak kadar uzun tutulması sonucu seyircinin sıkılacağını düşünen yapımcı, bu bölümlerin Türkçe şarkılarla değiştirilmesi (yerlileştirme) uygulamasını getirir ve böylece Münir Nurettin Selçuk’la başlatacağımız operet tarzındaki Türk filmleri ortaya çıkar. Mısır filmlerinin dil ve toplumsal hayat üzerindeki olumsuz etkilerinden dolayı hükümet tarafından yasaklanması da bu uygulamanın hız kazanmasına hizmet eder. Halkın Arap filmlerine duyduğu ilginin kısa süreli olduğunu tahmin eden sinemacılar da bu yöntemle hem yeni bir tarz geliştirirler hem de Mısır ve Amerikan melodramlarından boşalan yeri Türk melodramlarıyla doldurmaya başlarlar. Bu alanda en başarılı isimler Vedat Örfi Mengü, Seyfi Havaeri sonraki yıllarda Muharrem Gürses, Memduh Ün, Nevzat Pesen, Ülkü Erakalın olur.

## 6.2. Değerlendirme

Sinemasal terimlerle düşünme alışkanlığının, sanatsal ve estetik kaygılarla sinema yapma çabasının yavaş yavaş belirmeye başladığı dönem olması açısından, “*ara kuşak*” diye tanımladığımız bu dönem oldukça önemlidir.

1939’la başlatılan dönemin en temel özelliği ise bir tepki hareketi oluşudur. Dönemin yönetmenleri, savaş, sansür, beğeni ölçüleri Amerikan, Mısır ve tiyatrocuların yaptığı melodram sinemasına göre oluşmuş seyirci topluluğu ve tiyatro etkisindeki sinema anlayışı gibi köklü problemlerle karşı karşıya olmalarına rağmen kendilerini “*önceki dönemin bir uzantısı değil, sonraki dönemin bir başlangıcı*” gibi kabul etmişler ve kısmen başarılı da olmuşlardır. Estetik yönden yeni bir dil oluşturma çabaları, teknolojik açıdan sesli çekim yerine daha ekonomik olan sessiz çekim ve sonradan seslendirme (dublaj) onların bıraktığı mirastır.

Gerek ele aldıkları konular, gerekse biçimsel yönden Muhsin Ertuğrul’dan çok farklı bir anlayış içinde olan sinemacılar, vergi indirimi sonrası daha cazip hale gelen sinemanın Anadolu’daki seyirciye de ulaşmasını sağlayacak şekilde kırsal konulara (**Dertli Pınar**; Faruk Kenç, **Bir Dağ Masalı**; Turgut Demirağ, **Toros Çocuğu**; Şadan Kamil, **Yanık Kaval**; Baha

Gelenbevi), geleneksel edebiyata (**Kıvırcık Paşa**; Faruk Kenç, **Dudaktan Kalbe**; Şadan Kamil, **Domaniç Yolcuları**; Şakir Sırmalı), tarihsel konulara (**Barbaros Hayrettin Paşa**; Baha Gelenbevi, **Fato Ya İstiklal Ya Ölüm**; Turgut Demirağ, **İstanbul'un Fethi, Vatan İçin**; Aydın G. Arakon, **Onüç Kahraman**; Şadan Kamil) yönelerek çoğunlukla yerli konuları tercih ederler. Dönemin filmlerindeki biçimsel çeşitlilik ve teknik gelişme farkedilir düzeydedir.

Gerek bunların gerekse diğer yönetmenlerin, o yıllarda Batı'da geçerli olan akım ve fikirlerden etkilendikleri ileri sürülemez.. Daha çok hazır malzemedен yararlanma yolunu seçen sinemacıların arasında, bu dönemin üretim anlayışına aykırı nitelikte çalışmalar yapanlar da başarılı olamazlar. (**Lejyon Dönüşü**; Orhon Murat Arıburnu, **Günahkarlar Cenneti**; Baha Gelenbevi, **Kamelyalı Kadın**; Şakir Sırmalı) Oysa bu yıllar savaşın yarattığı bunalımın en sıcak günlerinin yaşandığı, çok partili düzene geçişin sancılarının arttığı ve kominizmin tırmanışa geçtiği bir dönemi kapsamaktadır. Ortaya konan ürünlerde konular yerlidir ama günün yaşanan içeriğini yansıtıcı nitelikte değillerdir.

Dünya sinemaları bu yıllarda Yeni Gerçekçilik denilen, yalınlığı ve doğallığı ön plana çıkaran yeni bir akımla tanışırken bizde, Kurtuluş Savaşı ve tarihi olayların filmleri, kent melodramları ve köy filmleri yapılır. II Dünya Savaşı sonrasında ülke sinemaları, ulusal sinema olma yolunda ilerlerken, bizdeki sinemacılar ulusal bir dil oluşturma çabasından çok sinemayı tiyatro etkisinden arındırmakla uğraşırlar.

Yeni gelecek kuşakla sinema, bir meslek, bir iş kolu olarak kabul edilmeye başlanacaktır. Artan film şirketleri, yeni sinemacıların olduğu kadar sinemaya özgü yeni sektörlerin doğmasına ve varolanların gelişmesine neden olur. Dublaj sanatçılığı, süpervizor, film eleştiriciliği, seslendirme, görüntü ve sanat yönetmenliği gibi kavramları sinema dünyamıza girer.

### 6.3. Filmlerde Yerlileştirme Geleneği (Adaptasyon), Sözlendirme Endüstrisi (Dublaj)

Sinemada, yerlileştirme en basit haliyle yabancı filmleri, olayları, edebiyat eserlerini kendi tarihimize, kültürümüze, toplumsal ve geleneksel yapımıza, dilimize göre uyarlayarak, seyircinin anlamasına, algılamasına uygun hale getirmektir. Bu şekilde seyircinin yadırgamayacağı, kolaylıkla tüketebileceği sinema da üretilmiş olur.

Tahminen ilk gösterileri yapan ve ilk yerleşik sinema (Pathé) salonunu açan Weinberg ile diğer bir salon işletmecisi Cambon arasındaki gizli çekişme, yerlileştirme konusunda ilk örnekleri verir. Cambon'un "*Weinberg'in Pathé marka kamerasından daha mükemmel bir makinayla ve daha uzun film parçalarıyla gösteriler yapması üzerine Weinberg de makinası ve filmlerini yenilemekle kalmamış; yazısız ve sessiz filmleri halkın anlayabilmesi için bir görevlinin filmi anlatmasını sağlamış, Cambon da bunun üzerine filmlerin altına Türkçe izahat bastırmıştır.*"<sup>31</sup>

Ertuğrul'dan beri süregelen, kimi dönemlerde abartılarak plan plan kopyacılığa kadar götürülen uyarlamalarda sorun, yabancı kaynak kullanımı değildir. Çünkü bu, o dönemin ya da dönemlerin film yapım siyasetinin gerektirdiği bir uygulamadır. Filmin seyirci üzerinde denenmiş olması nedeniyle belli bir iş garantisi getireceğine inanılır. Gerçi yabancı bir kaynaktan yararlanıldığında tüm çabalara rağmen etki altında kalma her zaman varolan bir risktir. Amaç, esere özdeş bir film değil, sinemacının özgün ve özgür anlatımı içinde esere denk yeni bir yaratımdır. Bunun için de sinemacının kendi sanatının estetik ve dramatik yapısını ve de dilini iyi bilmesi gerekir. Papazların imam, şatoların çiftlik olduğu, Rusya'daki bir halk masalı kahramanının Balıkçı Osman diye tanıtıldığı, Cüneyt Arkın'ın Ringo Kit'i, Münir Özkul'un Don Kişot'u canlandığı karakterler, gerçekdışı ve abartılıdır. Bu örnekler içinde başarıyı yakalayanlar gibi hüsrana uğrayanlar da vardır. Örneğin Frank Capra'nın çağdaş bir masal anlattığı "**Elmacı Kadın**" filmi, Feyzi Tuna tarafından yeniden çekilmiştir. Ancak hikaye özünde Türkiye gerçekliğine uymaz.; elma satarak kızını yurtdışında okutmaya çalışan bir kadınla mafya babasıyla arasındaki ilişki nereden bakılırsa bakılsın son derece aykırı ve tutarsızdı. Öte yanda Atıf Yılmaz'ın Monica Vitti'nin oynadığı "**Tabancalı Yosma**" filminden esinlenerek yaptığı "**Güllü**" (1971) filmi, özellikle uyarlamadaki başarısı

<sup>31</sup> Özön Nijat, Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları 1962 s:23

ile dikkat çekicidir. Yılmaz hikayenin özüne dokunmadan konuyu yöresel gelenekler ve siveyle destekli anlatım ile zenginleştirerek belli bir seviyeyi tutturur.

Dublaj da bir anlamda yerlileştirme içine sokabileceğimiz bir kavramdır. Dublaj; filmin sonradan tümünün veya bazı bölümlerinin, diyalogları ve efekt sesleriyle yeniden seslendirilmesi anlamına gelir. Sesin sinemaya girmesinden sonra gündeme gelen bu kavram (sessiz dönemde ses ögesi olarak yalnız müzik kullanılıyordu), yabancı filmlerdeki karakterlerin Türkçe konuşması ve Türk filmlerindeki karakterlerin çeşitli nedenlerden ötürü yeniden konuşturulması şeklinde yapılır.

Dublajda önemli olan oyuncunun canlandığı karaktere, bu karakterin içinde yaşadığı zamana, mekana ve topluma en uygun ses ve konuşma uslubunu yakalamaktır. Bunun için dublajcının yaratıcı, her an hazırlıklı ve hızlı olması gerekir.

Muhsin Ertuğrul'un teşvikiyle İpek Film'in stüdyolarını sesli film çekebilecek şekilde donatmasından sonra filmler sesli çekilmeye başlanır.. Yabancı filmlerin seslendirilmesinde stüdyonun dublaj yönetmeni ise Nazım Hikmet'tir.O dönemin ünlü dublaj sanatçılarından aynı zamanda Ferdi Tayfur'un kardeşi olan Adalet Cimcoz, Nazım Hikmet'in geliştirdiği dublajın farklılığını şöyle açıklamaktadır:

*"Nazım'ın çalışmasını başka hiçbir yöneticide görmedim. Yabancı dil bilirdi, perdede konuşulanları dinler, önündeki boş kağıda heceleri ayırır, ona göre verirdi Türkçe sözleri. Böylece de artık ve eksik hece olmazdı."*<sup>32</sup>

Nazım Hikmet'in ayrılmasından sonra bu görev, son derece yetenekli bir dublaj sanatçısı olan Ferdi Tayfur tarafından devam ettirildi.

*"Bir zamanlar sinema aleminin en komik yıldızlarını dilimize harikulade bir espriyle intibak ettiren Ferdi Tayfur, Lorel-Hardi, Balıkçı Osman, Üç Ahbap Çavuşlar, Yani Babanoğlu (Eddie Cantor), Arşak Palabıyıkyan gibi tipleri adeta bize mal edecek, yabancılıklarını unutturup bize ait kimselermiş gibi gösterecek kadar başarı sağlamıştı. Hatta bu filmlerin*

<sup>32</sup> Cimcoz Adalet, Yeni Sinema Dergisi, Haziran-Temmuz 1968, s:40

*Türkçe adaptasyonlarının orjinallerinden daha muvaffak olduğunu da herkes rahatlıkla söylemektedir.*<sup>33</sup>

*“Halkın konuştuğu dile önem veren Ferdi Tayfur, yalın, rahat tümceler kullanırdı. Özellikle devrik cümleler onun devrinde ağır basmaya başlamıştı. Devrik cümleye başvurması senkrona önem verdiğindendi. Ağzı açık olarak biten bir tümceyi, kapalı bir sözcükle bitirmezdi. Ölçüyü kaçırmadan, şuraya buraya serpiştirdiği bir kaç argo sözcük, kendi buluşu yerli espriler sinema seyircisini yerinden hoplatırdı. Lorel-Hardi filmlerinin Amerikalı işletmecisi birgün İstanbul’da gösterilmekte olan Türkçeleştirilmiş bir Lorel-Hardi filminde halkın coşkunluğunu görünce çok şaşırılmıştı. “Bu filmler bizde hiç tutmaz, onun için de ucuza çıkarırız elden, ama görüyorum ki, Türkçeleştirilmesinde çok değer kazanıyor, büsbütün başkalaşıyor” demiş ve Tayfur’a iki kocaman Lorel-Hardi bebeği armağan etmişti.*<sup>34</sup>

İkinci önemli nokta, Türk filmlerinin dublajlanmasıdır. Sesli film çekmenin zorluğu ve pahalılığından şikayet eden Türk sinemacıları, Muhsin Ertuğrul’un sesli çekim geleneğini terkederek filmleri sessiz çekip sonra bunları yeniden seslendirmeye başladılar. Bu durumda sesi de istedikleri gibi yönlendirme şansına erişirler. Bu yöntem sinemamıza, belli tiplerin belli sesler tarafından yorumlanması uygulamasını getirerek, diğer bir uygulama olan, aynı oyuncunun değişik filmlerde aşağı yukarı aynı tipi canlandırması geleneğiyle uyum içinde ilerler. Aslında bu görüntünün öne geçtiği sinema içerisinde seyircinin beğeni kalıplarına göre hareket etmeden başka bir şey değildir. Çünkü seyircinin hayalinde oyuncunun filmde taşıdığı karakterle özdeşleşen bir gerçekliği vardır. Bu gerçeklik içinde ses, tipin gerçekliğini pekiştiren bir araçtır. Bu yüzden sinemamızda belli tiplerin sesleri uzun yıllar hiç değişmez.. Cüneyt Arkın canlandırdığı korkusuz yiğit, cesur baba rollerinde hep tok ve kendinden emin ses tonuyla konuşturulur. Özgür ve seksi kadın rollerindeki Leyla Sayar, tipine uygun alaycı ve şımarık bir ses tonu ve konuşma tarzı içindedir. Türkan Şoray ise ürkek, utangaç ama duygulu genç kız rollerinde yumuşak ve kırılmalı bir sese sahiptir..

Bu uygulama doğal sesleri yetersiz olan (öfonik olmaması) veya sıkça diksiyon hataları yapan kimi oyuncularla çalışmayı kolaylaştırdığı gibi oyuncunun seyirci üzerindeki tanrısal değerinin de artmasına neden olur.

<sup>33</sup> Akçura Gökhan, Aile Boyu Sinema, Yapı Kredi yayınları, 1995, s: 159

<sup>34</sup> Cimcoz Adalet, a.g.m.



*“Faruk Bey, bu dublaj sistemini getirmeseydi, Türkiye’de bir sinema oluşmasına imkan yoktu. İpekçilerden başka sermaye yatıran yoktu o zaman. Nasıl bir sinema oluşacaktı?”<sup>35</sup>*

Lütfi Akad’ın altını çizdiği gibi dublaj, gerçekten de sinemacılara büyük bir kolaylık sağlar. Ama sorun yukarıda da açıkladığımız gibi sadece para değildir. Yerleşen bir alışkanlık da söz konusudur. Daha ucuz ve daha kolay olması onu alışkanlık haline getirmiştir.

Adalet Cimcoz 1968 yılında yazdığı bir makalede dublaj işinin eskisi kadar ciddiye alınmadığından bahseder. Gerçekten de o dönemlerde yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesinde “inşallah, maşallah, vallahi” gibi bize özgü tabirler kullanılmaya başlanmıştır. Bugün ise tam tersi bir etkileniş söz konusudur. Televizyonlarda bolca yayınlanan Amerikan pembe dizilerinde geçen o dile özgü deyim ve tamlamalar, konuşma dilimize hiçbir değişikliğe uğramadan yerleşmektedir. Örneğin dizi ve filmlerimizde geçen “Kahretsin” sözü aslında İngilizce’deki “Damn it” deyiminden gelir ki; bizim dilimizde yerleşik olan “Allah Kahretsin” veya “Allah Belanı Versin” dir. Yine İngilizce’den gelen “Go to Hell”, “Canın Cehenneme” ya da “Take care of yourself”, “kendine iyi bak” deyişleri dilimizde olayıp, çeviriler sonucunda kökleşen kalıplardan sadece bir kaçıdır.

#### 6.4. CHP ve DP Dönemlerindeki Gelişmeler ve Amerikan Yaşam Tarzına Giriş



Dönemin siyasi haritasında Nazi Almanya’sının, Faşist İtalya’nın ve Uzakdoğu’da Japonya’nın giriştikleri temeli ekonomik bunalımlara dayanan saldırılar sonucunda patlak veren büyük bir savaşın tedirginliği söz konusudur. Böylesine güç bir dönemde Mustafa Kemal’in ölümüyle sarsılan ülke, yerine geçen İsmet Paşa’nın başarıyla yürüttüğü tarafsızlık politikası sayesinde savaşa girmez ama savaşın etkisini bütün olumsuzluğuyla üzerinde hisseder.

<sup>35</sup> Prof.Sami Şekeroğlu’nun yürüttüğü “Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi” kapsamında Lütfi Akad’la yaptığı röportajdan



Her an gelebilecek bir tehlikeye karşı geniş bir insan gücünün silah altında tutulması, savunma giderlerinin ağırlığı, dış ticaretin düşmesi, yeni kurulan ekonominin sarsılması, yiyecek sıkıntısı, karne usulü, hayat pahalılığı, karaborsa, yüksek vergiler, sıkıyönetim, sansür, devleti ve milleti savaşmaktan daha zor bir mücadele içine sokar.

1946'daki başarısızlıktan sonra çok partili döneme geçişi, 1950'de iktidar değişikliğiyle tamamlayan Türkiye Cumhuriyeti, ezici bir çoğunlukla gelen Demokrat Parti'nin iktidarlığına teslim olur. "Küçük Amerika" olmak Adnan Menderes'in en görkemli kavramlarından biridir. Amerika yardımlarının ardından DP hükümeti, Atatürk Dönemi'ndeki "Türkiye'yi sanayi ülkesi" yapma hedefinin yerine "Türkiye'yi Avrupa'nın tarım ülkesi" yapma hedefini benimser. Bu açıdan CHP'den farklı olmamakla birlikte onun yasakçı-baskıcı zihniyetine karşı liberal özgürlükten yana olan DP iktidarı, seçim öncesinde başlayan ve din sömürsü yapan gerici hareketlerin hız kazanmasına neden olur. 1954 seçimleriyle antilaik ve antihalkçı tavizler artar, yanlış iç ve dış politikalara temelden yoksun serüvenci ekonomik politikalar eklenir, (Yabancı Sermaye ve Petrol Yasaları), altüst olan geleneksel yaşam biçimlerinin yerine modern yaşam biçimlerinin konamayışı, yoksullaşıp kente göç eden yığınları kaldırabilecek kapasiteden yoksun sanayileşme halkın, aydınların, üniversite çevrelerinin ve askerlerin hükümete duyduğu tepkilerin artmasına neden olur, bu da CHP döneminden daha şiddetli baskıcı uygulamaları getirir ve sonuçta ordu halkın desteğiyle iktidara el koyar. (27 Mayıs 1960) İhtilalin ardından Milli Birlik Komitesi demokrasiyi modern kurumlarıyla getirme yolunda çalışmalar başlatır. O zamana kadar görülmemiş özgürlükleri içermesi bakımından laik, demokratik ve sosyal bir anayasa olarak tanımlanan 1961 Anayasası çıkarılır. Düşünceyi ifade hürriyeti, din ve vicdan hürriyeti, toplu sözleşme, grev ve lokavt hürriyeti, bilim ve sanat alanına getirilen hürriyetler Anayasanın en önemli maddeleridir.

1965 sonrası uluslararası sermayenin Türkiye'ye girdiği, büyük hız kazanan sınıfsallaşmanın ve kendine devrimci bir görev yükleyerek hızlanan politikleşme sürecinin giderek kitlesel hale dönüştüğü sıcak yıllar olur. Nitekim on yıl sonunda sağlanan özgürlükçü yapıyı ortadan kaldıran, demokratik ortamı sona erdiren bir başka darbe 1971 yılında gelir. Anayasa'nın pek çok maddesi gibi "yaratıcılığın serbestçe özgürlüğüne" olanak tanıyan 11, 20 ve 21. maddeleri kaldırılır.

## 6.5. Sosyal ve Kültürel Yabancılaşmaya Doğru

Atatürk Dönemi'nde başlatılan çağdaşlaşma ve sanayileşme atılımları, İsmet İnönü zamanında da Gazi'nin çizdiği yoldan farklı olarak Batılılaşma-Avrupalılaşma temeline oturtularak devam eder. Gazi'nin Kemalizm başlığında dayandığı nokta, İslam kültürü üzerine getirdiği çağdaş sentezidir. Ülke, Rönesans, Reform, Aydınlanma, Sanayi Devrimi gibi tarihsel dönüşümler yaşamadığı, dolayısıyla bunları gerçekleştirecek bir işçi sınıfı ve burjuvazisi de olmadığı için Gazi, egemenliğin kaynağını dinden ve gelenekten çıkarıp, halka ve millete vermeni en doğru çözüm olduğunu görür ve demokrasi temeli üzerine çağdaşlaşma modelini oturtur. Gazi, hem köklerinden kopmamış hem de evrenselle bütünleşmiş bir Türkiye yaratma iddiasındadır. Gazi'den sonra gerçek bir sentez yapılamamış olması, aydınların, Gelenekçiler, Kadrocular, Bütüncüler başlıkları altında bölünmelerine neden olur. Düzen, aydınların egemen olduğu bürokratik bir merkezîyetçilik haline dönüşerek toplumun her kesimini kaplayacak bir yabancılaşmaya doğru adım atılır.

CHP Dönemi'nde kültürel anlamda, ilerleme adına toplumsal ve kültürel alanlardaki değişme daha doğrusu yabancılaşma öyle boyutlara varır ki, Cumhurbaşkanı İsmet Paşa'nın başdanışmanı Nurullah Ataç, gelişmiş bir ülke haline gelememizin nedenini Yunanca ve Latince bilmememize bağlar. Bundan sonra eğitim programlarına Yunan klasikleri, Sofokles ders kitabı olarak konular. Celal Nuri, Sabahaddin Eyüboğlu, Azra Erhat, Suud Kemal gibi tarihçi ve yazarlar yapılacak ilk işin batının edebi birikimini Türkçeye kazandırmak olduğunu söyleyerek, yaratma eylemine bundan sonra geçileceğini ileri sürmeye başlarlar.

İsmet Paşa da, sinemanın gizli etkisinden ve propagandist kullanımından çekinir. İsmet Paşa, sinemanın, halkın devlete karşı bir güç oluşturma anlamında bilinçlenmesine neden olacağı ve bunun da yeni bir toplumsal patlamayı beraberinde getireceği gibi önyargılı bir bakışa sahiptir. Bu yüzden sinemadan daha çok operayla ilgilenmeyi tercih eder. Cumhuriyet'in seçkin burjuvazisi de onun takipçisi olur. Bu yaklaşım sinemanın sanatla dolu içeriğinin ve estetiğinin hala anlaşılammış olduğunun göstergesiyken öte yanda sinemanın bir kitle sanatı olarak kabul gördüğünün işaretidir. Bu yaklaşıma paralel yasal düzenlemelerde sinemada çalışanlar eğlence sektöründekilerle bir tutulmakta, hatta bu işten geçimini sağlayanlara da toplumda iyi gözle bakılmamaktadır. Bunca olumsuzluğa rağmen Ertuğrul tekeline yıkan genç sinemacılar sayesinde film yapımında daha bir canlılık ve dinamizm yaşanır.

1948’de ABD-Türkiye İktisadi İşbirliği antlaşmasının imzalanmasından sonra Truman Doktrini çerçevesinde başlayan Amerikan yardımları, mal bollaşmasının yanında, tüketim hırsını da kamçılayan belli bir yaşam biçimini beraberinde getirir. Bu sefer ki hedef, Amerikanlaşma, hedefe giden yol ise, kapitalizm olur. Zaten Amerikan filmleri sayesinde çok önceden bu yaşam biçimine tanıdık olan belli bir kesim vardır. Amerikan yaşamına duyulan özlem, kitap ve dergilerdeki Amerikanlaşmayla daha da pekiştirilir. Egemen sınıf dışındaki orta tabaka tarafından da tüketilen bu mallar, onlardaki sınıf atlama içgüdüsünü kışkırtarak kitlelerin hareketlenmesini sağlayacak ideolojik bir işleve sahip olur. Tüketim ideolojisini yerleştiren bu yaşam biçimi, Amerikalı uzmanların önerdiği özel girişim ve fırsatçılık gibi yeni dünyaya özgü kavramların da günlük yaşama girmesine neden olur.

Öte yanda din derslerinin ortaokul programlarına girmesi, bazı tekke ve türbelerin yeniden ziyarete açılması, İmam Hatip okullarının liseleştirilerek yurttaştan ziyade mümin yetiştirmeye ağırlık verilmesi, yabancı dilde eğitim yapan Anadolu Liseleri’nin hizmete girmesi, sosyal yaşamın demokrasi adına geliştirilen temelsiz politikalar doğrultusunda sahte kavramlarla doldurulmasına neden olmuştur.

## **7. AYRIKSI BİR DÖNEM; 1950-1960**

1950 gerek dünyada gerekse Türkiye’de önemli gelişmelere sahne olur. Komünizmin güçlenmesi Amerika’nın talihsiz Küba kuşatması, Komünist Çin’in tanınması, totaliter Sovyet yönetiminin uzantıları Doğu Avrupa ülkelerinden sonra, komünist Kuzey Kore’nin Güney Kore’yi işgal etmesiyle daha da pekişir. Türkiye binlerce kilometre ötedeki bu anlamsız savaşa girerek ve bu uğurda şehitler vererek NATO’ya girişini kesinleştirip, yandaşı Amerika’nın desteğini kazandıysa da dünya politikasında sağladığı gelişme yüzeysel kalır. Kore Savaşı’nın kuşkusuz olumlu tarafı konu sıkıntısı çeken ve Kurtuluş Savaşı’nı işlemekten bıkmış sinemacımıza yeni bir malzeme yaratmış olmasıdır.

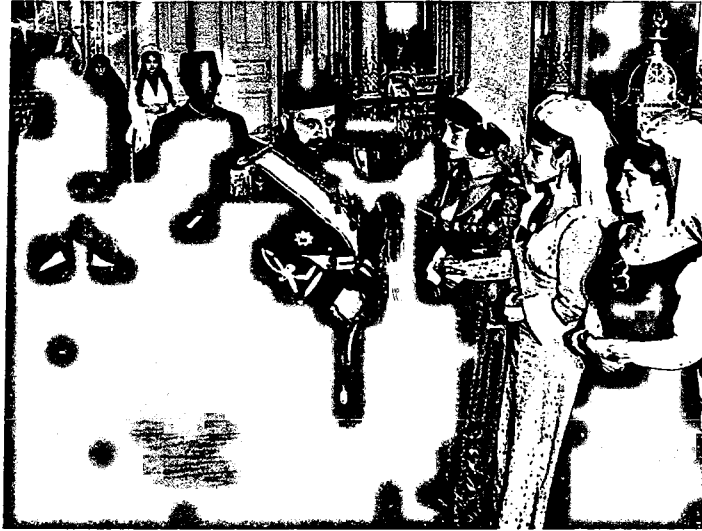
1950 seçimleri sonucunda iktidarı CHP’den alan Demokrat Parti, “parti” kavramını aşan bir isyan niteliğiyle yoksulluğa, baskı yönetimine, yabancılaşmış iktidara ve bütün bunların nedeni olarak görülen “Batılılaşmaya” karşı gelişen ama “Amerikanlaşmayı” bunun karşı seçeneği gibi sunan siyasi bir görüşe sahiptir. Osmanlı’nın son dönemlerinde ve

Cumhuriyet'in ilk yıllarında geri planda bırakılan tarım kesiminin ağır bastığı ekonomik yapılanmayı, devletçilik yerine özel girişimi yaygınlaştırmayı hedefleyen DP iktidarı döneminde, kırsal kesime ilişkin konular, hikayeler, efsaneler sinemada ağırlık kazanır. Öte yanda laikliği tehlikeye atacak kadar genişletilen dini özgürlükler, perde arkasından ticari mantıkla hareket eden sinemacılarca yalnız görsel bir malzeme olarak kullanılır. Bu anlamdaki filmlerde, önceki yıllarda bolca izlenen göbekli dans sahnelerinin yerini ezanlı, Kuran'lı, camili sahnelerin almasının dışında hiçbir değişim yoktur. Sinemamızın kendi içindeki bu karmaşasına bir de, piyasayı kaplayan Amerikan filmlerinin üstelik de kötü örneklerini izlemekten doğan alışkanlık eklenince, sinemacının yaklaşım sorunu daha bir derinleşir. Özgün sinema dilini yaratma çabasındaki sinemacılar, ileriki yıllarda önemle üzerinde duracakları kırsaldaki mülkiyet sorunu, gelenekler, kadının dramı, geçim derdi, tarihi ve efsanevi kişilikler gibi konulara ilişkin ilk örneklerini bu aşamada verirler. (Metin Erksan; **Aşık Veysel'in Hayatı** 1952, **Dokuz Dağın Efesi** 1958, Lütü Akad; **Beyaz Mendil** 1955, Atıf Yılmaz; **Gelinin Muradı** 1957, **Alageyik** 1959, **Karacaoğlan'ın Kara Sevdası** 1959).

Bu yılların toplumsal yapısını incelerken sinema adına yararlanabileceğimiz bir diğer kaynak, Fransız piyasa romanlarının çevirileri, dönemin Amerikan magazinleri ve bunlara özenen yerli magazin dergileridir (Bütün Dünya, Aile, Hayat, Hafta Dergileri). Çoğunlukla orta sınıf ve şehir küçük burjuvazisi tarafından tüketilen ve siyasal otorite ile müthiş bir uyum içindeki dergiler, anti-komünizm, günlük mitoslar, üst yapının magazinleşmesi ve cinselliğin yükselişi başlıklarında toplanan konularıyla toplumsal çelişkilerin yumuşatılmasında kullanılırlar. Sundukları eğlenceli ve renkli dünyalar ile kitlenin dışabağımlı ideolojik ve kültürel açılımlarını karşılar ve onların egemen sınıfa eklemleme düşünüyü pekiştirirler. Yayın yaşamının yabancılaşması ve Amerikan yaşam biçimini benimseyen bir okur yazar kesiminin ekonomik açıdan yaratılması, sonuçta kültürün magazinleştirilmesine neden olur.

Bu yıllarda sinemacılar ve edebiyatçılar arasında başlayan yakınlaşma ve işbirliğinin başka hiçbir dönemde olmadığı kadar yoğunlaşması, sonuçta nitelik ve nicelik yönünden daha incelikli bir dokuya sahip olan filmleri perdeye getirir. Sinemamız artık "nasıl anlatmalı" sorunundan çok "neyi anlatmalı"yı tartışmaktadır. Filmlerde toplumsal taşlamalar, siyasi ve hukuki eleştiriler, etiğin tartışması yapılmaya başlanır. Sadeleşmiş bir dile, özgün ve geçerli bir anlatıma sahip olan bu filmlerin bir kısmı da, sinema yazarları ve sinemacılar arasındaki (1959'daki Gazeteciler Festivali) kutuplaşmanın bir sonucu olarak, olumsuz ve haksız

eleştirilerle değerlendirilir. Örneğin **“Haremde Dört Kadın”**(1965) tarihsel bir film örgüsü içinde, o dönem Türkiye’sinin gerçekçi bir eleştirisini yapar. Osmanlı’nın son zamanlarında bir paşa konağında geçen olayların anlatıldığı filmde, Paşa Baba’yla simgeleştirilen devlet güçsüz, dışa bağımlı, içten içe çöken bir haldedir. 600 yıldır sürdürdüğü saygın devlet anlayışını da yitirmiştir. Taşıdığı bu içerikle, adeta bir misyon üstlenen film, o yılların olduğu kadar, 1965’lerin ve hatta son yılların ülke panoramasına ve siyasi görüntüsüne de birebir uyan paralellikler gösterir. Halkın kendisine duyduğu güveni sarsan, giderek saygınlığını yitiren, içi çok başka kavramlarla doldurulmuş bir “devlet” vardır artık. Paşa Baba’nın dışındaki tüm karakterler ve olgular bu yeni “devlet” içinde yerini bulur. Film, anlatımdaki olgunluğuna, ayrıntılardaki zenginliğine, içeriğin biçimle uyumlu yapısına, ustaca örülmüş karakterlerine rağmen ne basından ne aydın kesimden dolayısıyla da halktan hakettiği ilgiyi bulamaz. Umutsuz, çaresiz, yoksul insanların yaşama tutunma mücadelesini yalın bir anlatımınla veren **“Üç Arkadaş”** filmi de aynı şekilde sert eleştirilerle karşılaşırken, **“Susuz Yaz”**ın 1964 Berlin Film Festivali’nde büyük ödülü alması sevinçten çok tepki alır. Daha sonra belirginleşecek olan kalıpları aşan bu filmlerin, aydın kesimden yeterli ilgiyi görmemesi hatta iyiniyetli çabalara karşı aşırı olumsuz tutum, sonuçta sinemacının da hem sinema yapma ve yaratma heyecanını kösteklemiş kırmış hem de ticari başarısızlık sonucu daha “garantili” konulara yönelmesine neden olmuştur.



*“Haremde Dört Kadın”*

*MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi*



## 7.1. Popüler Sinemanın Doğuşu

1950-1960 arası yalnız çöşkunun, arayışın, tutkunun ortaya çıktığı bir dönem olarak kalmaz, piyasa koşullarının da zaman zaman söz sahibi olduğu, hatta sonraki yıllarda bütünüyle piyasaya hakim olacak bir işleyişin tohumlarının atıldığı bir dönem olarak sinema tarihimize geçer.

Popüler sinema, edebiyat ve magazin basınındaki hareketliliği kısa zamanda kendi bünyesine katarak, magazinlerin içeriğinden pek de farklı olmayan bir konu seçimine yönelir. Eğlendirmeye yönelik komedi filmlerinde ya da ak-kara mantığı içinde zıtlıklar üzerine kurulan melodramlarda sunulan dünyalar önceki yıllarda piyasayı kaplayan, aynı esaslara dayanan Mısır ve Amerikan melodramlarından, komedilerinden duyuş olarak farklı değildir. Sunulan dünyaların yabancılığını kanıksamış bir seyirci topluluğunu yaratılır. Aslında bu filmleri izleyenler göçle birlikte şehire gelen ve uyumlanma sorunları yaşayan, kendi yabancılıklarını unutmak için, yüzeysel, anlaması kolay, eğlenceli ve karakterlerle kendini özdeşleştirerek başka bir yabancılaşmanın içine girenlerdir. Kendi gibi olduklarında toplum tarafından dışlanarak “köylü” damgasını yiyen, toplumun bir parçası haline geldiklerinde özlerini yitiren, bu kez de içinden çıktıkları dünyaya, kültüre, dile yabancılaşan bu insanlar, toplumumuzun en şansız aynı zamanda her an sosyal bir patlamayı gerçekleştirebilecek en tehlikeli kesimini oluştururlar.

Piyasa kalıpları içinde üretim yapanlar bilinçli ya da bilinçsiz toplumdaki bu yabancılaşma sürecine hizmet ederler. Sonraki yıllarda sisteme bölge işletmecisi ve salon sahipleri de katılınca hiçbir sinemada yaşanmayan bonolu, çekli bir mekanizma piyasaya hakim olur. Salon sahibi seyirciden aldığı parayı istediği filmin özelliklerini de belirleyerek bölge işletmecisine, o da film şirketlerine çekilecek filmin avansı olarak dağıtır. Sistemde halkın ne istediğini bilen salon sahibi böylece üretimin niteliğini de belirlemiş olur. İsteğe göre cevap veren popüler sinema da artık senaryolar bile salon sahipleri ve bölge işletmecileri tarafından genel hatlarıyla çizilir.



*“Mezar, gazel, şarkı, göbek gibi belirli öğeleri bir araya getirdiğinde film ticari başarı sağlıyordu.”<sup>36</sup>*

“Türkan Şoray ve Kartal Tibet’li bir film istiyorum. Gözyaşı, ihanet ve en koyusundan aşk. Bir de Ömercik falan olsun. Sevenler kavuşsun”. Hemen hemen buna yakın bir anlayış içinde olan sektörün para kaynağı salon sahiplerinin, seyirciye dayalı kurdukları bu düzen, bir yanda popüler sinemanın Türk Sineması’ndaki yerini sağlamlaştırırken, öte yanda birbirini tekrara düşen filmleriyle sağlam bir sinema dili oluşturma yolundaki çabaları da engeller.

Sinema yazarlarının olumsuz manada kullandıkları “Yeşilçam” adının doğması da bu işleyişin bir sonucudur. Yeşilçam’ı basit bir sokaktan öte bir anlama taşımak için onu doğuran, geliştiren, tüketen sebeplere bakmak gerekir. Sosyal, siyasal, toplumsal ve ekonomik sebepler, sinemamızın kendi içindeki problemleri, ekonomik yapısı, konu seçiminden gösterime kadar her aşamada karşımıza çıkan ve sinemacıyı da yıldırان problemler, yine sinemacılarımızın kazandıkları alışkanlıklardan kolay kolay vazgeçmemeleri ve ticari kaygının sanat yapma amacının önüne geçmesi gibi pek çok etken “Yeşilçam” dediğimiz gerçekliği yaratır.

Metin Erksan, Halit Refiğ “Yeşilçam” denilen işleyişi daha ılımlı, daha gerçekçi bir kavram olan “Halk Sineması” deyişiyle özetlemek isterler. Ancak benzer konularda olduğu gibi bu konuda da belli çevrelerin yarattığı karışıklıklar sonucu kavram devamlılık gösteremediği gibi sinema dünyasındaki iki başlılığı keskinleştirir.

*“Biz bu sinemayı yüceltmek için bu tanımı (Halk Sineması) kullanmamıştık ki... Biz bir işleyişi tanımlıyorduk daha...”<sup>37</sup>*

*“Türk Sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir Halk Sineması’dır.”<sup>38</sup>*

“Yeşilçam” diye tanımlanan sektörün belki de en büyük hizmeti, Türkiye’de çok pratik, işbilir bir teknik ekip yetiştirmesidir. Okullu değillerdir ama zor şartlarda kazandıkları deneyimler sayesinde kısa sürede çözüm üretirler. Önemli olan da budur, çünkü sinemada zaman para demektir.

<sup>36</sup> Prof. Sami Şekeroğlu’nun hazırladığı “Türk Sinema Tarihi” belgeselinin 18 bölümünde Memduh Ün’le yapılan röportajdan.

<sup>37</sup> Erksan Metin, *Argos Kültür ve Sanat Dergisi*, Ağustos 1989, Sayı:12 s:144

<sup>38</sup> Refiğ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları 1971 s:87

Sinema, bu yıllarda giderek halk yığınlarının en ucuz eğlence aracı olur. Sinemacıların bu yoğun talebi en ucuz ve en kolay yoldan karşılama çabaları, film yapımının başdöndürücü bir hızla artması sonucunu doğurur. Senede 300 filmi kaldıracak ne teknoloji, ne stüdyo ne de sinema kadrosu vardır. Muhsin Ertuğrul'dan beri büyük boyutlu altyapı yatırımlarının yapılmadığı Türk Sineması, ekonomik anlamda da sağlam temellere dayanan bir sanayi olmadığı için fazla üretim, beraberinde kalitesizliği, basitliği, bayağılığı getirir. 1965 sonrası Adalet Partisi'nin artan sansür baskısı da sinemacıları konu sıkıntısına düşürür. Hazır malzemedен yararlanılan sinemacılar yeniden çevrimlere, yabancı sinemalara öykünmeye hatta onları birebir taklitle kadar ileri giderler.

*"Yerli sinemamızda konu sıkıntısı pek çekilmez. Çokluk yabancı filmlerin denenmiş hikayelerinden yola çıkıldığı için batı her zaman ana kaynaktır."*<sup>39</sup>

1965'in film sayısına ve bunların kaynaklarına baktığımızda bu yargının o yıllar için doğru olmadığı söylenebilir. Ancak derinlemesine bakılacak olursa orjinal senaryoya dayanan filmlerin pek çoğunun kaynağının yabancı roman, sahne yapıtları veya hikayeler olduğu görülür.

60 sonrası Ayşecik'le başlayıp Ömercik ve Sezercik dizileriyle devam eden çocuk filmleri furyası, Küçük Hanımefendi ve Küçük Beyefendi serileri, Öztürk Serengil'in "Yeşşe, Şepkemin Altındayım" güldürüleri, Cilalı İbo'nun binbir maceraları ve Turist Ömer'in trajik-komik öyküleri giderek daha çok ilgi görmeye başlar.

*"Cilalı İbo ve Turist Ömer'in bulunmasının sebebi Toto'dur. Toto adında bir İtalyan komiğinin filmleri Türkiye'ye geldi ve tuttu. Bizde böyle komik bir tip yaratırsak tutar diye düşündüler ve yanılmadılar. Özellikle Turist Ömer'in tutulmasının sosyal bir sebebi var. O zamanlar gecekondı olayı bütün dehşetiyle sürüyordu ve ne köylü ne kentli olabilen gariban bir tip ortaya çıkmıştı. Turist Ömer o oldu işte."*<sup>40</sup>

Turist Ömer, en azından toplumsal bir gerçekliğe dayanırken, yabancı film pazarını hemen hemen tümüyle elinde tutan Amerikan Sineması, filmlerinin yanısıra kahramanları, tipleri, türleriyle de sinemamızda büyük bir ağırlığa sahip olur. Türk patentli James Bond'lar, Tarzan'lar, Westernler, Ringolar, Monte Kristo'lar, Anjelikler gerçekliği olmayan

<sup>39</sup> Kakinç T. Dursun, *Yeni Sinema Dergisi* Sayı:3 Ekim-Kasım 1966 s:29

<sup>40</sup> Attila İlhan'la yaptığım görüşmeden, 27.2.1997

basamaklıp, karton kişilikler olarak bu sinemanın içinde hayat bulurlar.<sup>41</sup> Bazı sinemacılar, kalıplar ve kalıpların çeşitlerine göre film çekme yarışı içinde olurlar. Çünkü tekrar ve şablon, sıradan insanlar için seyredilme kolaylığı ve isteği sağlarken, onların hayatına ilişkin herhangi bir eleştiri ve değişim de getirmez. Filmin kolayca tüketilmesine olanak veren bu yöntemle aynı zamanda, bireyi içinde bulunduğu gerçeklikten sıyrıp, filmde sunulan yabancı ve yalancı dünyaya katarak, geçici de olsa bir rahatlama sağlar.

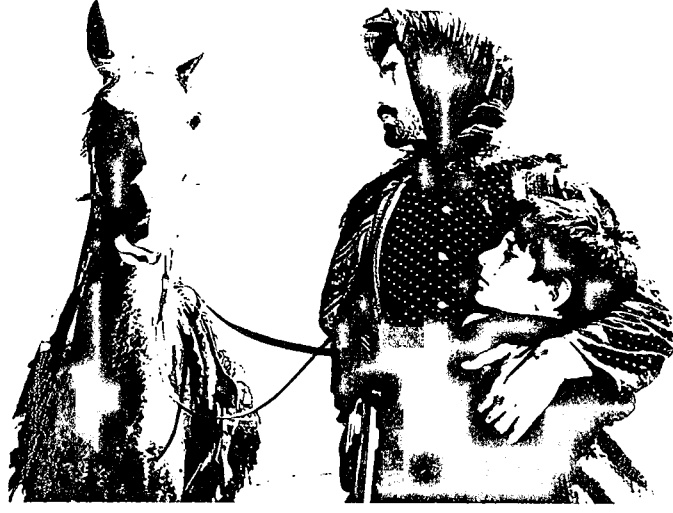
Bu anlamda en popüler isim Muharrem Gürses olur. Nijat Özön'e göre, "*Muharrem Gürses Türk Sineması'nın ortalama ölçüsünü en iyi temsil eden sinemacıdır*".<sup>42</sup> "**Yetimlerin Ahı, Gülmeyen Yüzler, Yavrularımın Katili, Talihsiz Yetim**" gibi filmler çeviren Gürses, Türk Sineması'ndaki melodram ekolünün öncüsü ve en önemli uygulayıcısıdır. Adlarından da anlaşıldığı gibi insanın sömürülmeye en elverişli yönünü, duygularını, üstelik en uçtaki olmadık veya rastlanmadık hallerinde kullanarak acı, yoksulluk, kader, aldatılma, kin-intikam, karasevda gibi konuları çoğunlukla da bir kaçını bir arada işleyen bir anlayıştır bu.

## 7.2. Farklı Bir Başlangıç Lütfi Akad'la

1949'da Lütfi Akad'ın "**Vurun Kahpeye**" adlı filmiyle sanatsal ve düşünsel alandaki hazırlığın ilk sinyallerini veren gelişmeler, sırasıyla Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin çalışmalarıyla doruğa ulaşır. Halk duyarlılığının ve toplum gerçekliğinin yarattığı itici güç ve kişisel gayretlerle, yerel ve estetik olanı yakalama çabasındaki bu yönetmenler popüler sinemanın karşısında yükselecek, söyleyeceği sözü olan bir sinema yapma amacındadırlar.

<sup>41</sup> 1970'lerde bunların yerini tarihimizde akıncı ruhuna sahip kişiliklerin aldığı görüyoruz. Cüneyt Arkın'la başlayan **Malkoçoğlu, Köroğlu, Kara Battal'ın İntikamı** gibi filmler dünya sinemalarındaki karate filmlerinin, yerli hikayeler ve kişilikler üzerine taşınmış örnekleri gibidir. "Cüneyt Arkın'ın Seiko saatli tarih filmleri" diye anılan filmlerde değişmeyen öykü, kahramanın zalim beye ya da Bizanslılar'a karşı onur mücadelesidir. Eksik olmayan bir aşk macerası da vardır ki, bu da çoğunlukla beyin veya Bizanslı kralın kızı olur. Bu filmler çoğu zaman kovboy filmlerini hatırlatır. Kızılderehilerin, kanun kaçaklarının, çetelerin saldırısına uğrayan kasaba, kale ya da çiftliği korumak için başlayan mücadelede sonuç her zaman haklıdan ve yasadan yana olur. Bizim filmlerimizde de her zaman "haklı" olan kazanır ama çözüm olarak "yasa" yerine daha çok "ilahi adalet"e başvurulur.

<sup>42</sup> Özön Nijat, Türk Sinema Tarihi, Artis Yayınları 1962 s:171



"Hudutların Kanunu"

MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi

Lütfi Akad'ın ilk filmi, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan "**Vurun Kahpeye**", Kurtuluş Savaşı sırasındaki işbirlikçi ve din adamları ile Kemalistler arasındaki hesaplaşmayı irdeler. Bu dönemki Kurtuluş Savaşı filmleri genellikle içteki düşmanlarla ilgilidir. "**Vurun Kahpeye**" bu özelliğinden dolayı "*bir atmosfer filmi*" olarak anılır. İlk filmde beklenilenin üzerinde bir başarı gösteren Akad, anlatımda yakaladığı bütünlük ve gerçeklikle, biçimsel anlamda kamera hareketleri ve mekan olgusuna kazandırdığı derinlik sayesinde sinema tarihimizdeki en renkli ve çarpıcı dönemin ilk sinemacısı olarak ortaya çıkar.

Lütfi Akad, Kemal Film adına "**Kanun Namına**"yı (1952) çeker. Osman Seden'in senaryosunu yazdığı filmin konusu, İstanbul'da yaşanan gerçek bir olaydır. Seden yalnızca gerçekte intihar eden Nazım Usta'yı, melodram sinemasının kalıplarına uyacak şekilde intihardan vazgeçirerek polislere teslim olmasıyla finali bağlar. Hikayenin sinema diline uyarlanışındaki tutarlılık, çevrenin ve tiplerin seçimi, yönetimi, tempoyla kurgu arasındaki paralellik, ayrıntılar üzerindeki ciddiyet, gerçek mekanların kullanımı ve güncel bir olaydan yararlanma adına Akad oldukça başarılıdır. Yine filmin ikinci bölümünde hayli uzun tutulan kaçıp kovalama sahneleri Amerikan polisiye-gangster filmlerini andırırsa da, İstanbul şehrinin değişik yerlerini gösteren bu planlar, mekanın atmosfer yaratımına katkısını vurgular.

Gerçek bir olaydan yararlanarak bu filmi çeken Akad'ın sinemasındaki İtalyan Yenigerçekçiliği'nin ve Amerikan kara sinemasının etkilerinin olduğunu ileri süren Ali Gevgili Yeni Sinema dergisindeki yazısında şöyle der:

*"Kanun Namına, Türk toplumunun gerçeklerinden doğmuş bir film değildir. Onda İtalyan gerçekliğinin büyük şehrin kıyı köşesine doğru uzanmış sıcak elinin izleri vardır. Orada Dasin'li, Losey'li Amerikan kara sinemasının damgasını taşıyan şiddeti, sadizmi*

*bulabilirsiniz. Üstelik Arap melodramlarından Türk filmlerine yerleşen “ iğreti” kötü kişiler, aile faicaları da eksik değildir. Senaryocu Seden ile rejisör Akad, Türkiye’de sinema anlayışıyla yapılmış bir film vermek çabası içindedirler ya; bu isteklerini gerçekleştirirken karşılarında kendilerine destek olacak ne bir filmcilik geleneği ne de film örneği vardır! Böylece eski ve yeni Kanun Namuna’da birbirine karışır. Bir yandan eskiden kurtulamayışın doğurduğu çirkinlikler, öte yandaysa yeni bir işe girişmenin getirdiği güzellikler vardır.”<sup>43</sup>*

Bu yılların sinemacılarını en fazla zorlayan sorun henüz belli bir filmcilik geleneğinin olmamasıdır. Dolayısıyla başlayan bu yeni süreçte geçmişten etkileşimler zaman zaman olacaktır. Lütfi Akad da, diğerleri gibi piyasanın şartlarına uygun filmler yaparken geçmişteki örneklerden yararlanır. “**Lüküs Hayat**” (1950) bir operet denemesidir. “**Arzu ile Kamber**”(1952) ve “**Tahir ile Zühre**” (1952)yle de halk masallarına dönüş yapar ve şarkılı melodram kalıbını tekrarlar. Mekanda gerçekliği sağlayabilmek için Bağdat’ta çekilen filmler bunlara rağmen iş yapmaz. Çünkü Akad, “**Vurun Kahpeye**” filminde hissedilen sinema duygusunu bu filmlere fazla geçiremez. Mekanda yaratılan gerçeklik ise tek başına filmi kurtarmaya yetmez. Bu sonuç göstermiştir ki, seyirci geleneksel edebiyattan dahi çıksa artık bu Arap tarzı koyu melodramlara ve yüzeysel anlatımlara artık eskisi gibi ilgi göstermemektedir. Daha tempolu, daha farklı, daha fazla kendilerinden bir parça bulabilecekleri filmler beklemektedir.

Lütfi Akad, çevirdiği piyasa melodramları dışında kalan filmlerinde, çoğunlukla yerli konuları seçmeye ağırlık verir. Bireysel dramlar çerçevesinde toplumsal sorunlara da değinir, kentli ve köylü insanımızın eleştirisini yapar, kültürü, geleneği, yabancılaşan değerleri vurgular. Filmlerinin ortak özelliği toplumsal sınıfları ilk kez dramatik bir grup olarak değil, güçlü bir yaptırım gücüne sahip kitleler olarak ele almasıdır. Kan davası olgusunu yalın bir dille işlediği “**Beyaz Mendil**”(1955), yaklaşım, anlatım ve dil kaygısını somut bir biçimde ortaya koyduğu belgesel çalışması “**Tanrı’nın Bağı Orman**”(1965), kaçakçılık sorununu ele aldığı ve “ilk filmim” diye kabul ettiği “**Hudutların Kanunu**”(1966) -yörenin gerçeklerinden ayrı tutulmayan hatta bir parça yumuşatılmış gerçekliğine karşı film, sansür tarafından yasaklanmıştır- fahişe romantizminin basma kalıp kurallarını karşı çıkan “**Vesikalı Yarım**”

<sup>43</sup> Scognomillo Giovanni, Türk Sinema Tarihi 1.Cilt s:32



(1968), Nazım Hikmet'in Muhsin Ertuğrul için yazdığı senaryodan folklorik öğelere dayanan **"Kızılırmak-Karakoyun"**(1967), gerek tema gerekse biçim açısından Akad filmografisinin en önemli filmleridir. 12 Mart sonrasındaki piyasa çalışmalarının yanısıra özellikle göç sorununu irdelediği **"Gelin (1973) - Düğün (1974) - Diyet (1975)"**, sonrasında **"Irmak(1972), "Gökçe Çiçek"(1973)** Akad'ın olgunlaşan sinema dilinin diğer örnekleridir.

Akad sinemasının en temel özelliği kendisinin de sık sık yinelediği gibi *"bir marazı(sorumu) göstermek ama reçeteyi seyirciye bırakmak"* şeklinde özetlenebilir. Sinemacının gerçek görevi de bu olmalıdır. Lütfi Akad, şarkılı filmlerinin dışında yerelden ve yaşanmıştan yola çıkarak bunu, daha çok Fransız sinemasında görülen bir anlatımla seyirciye ulaştıran bir yönetmendir. Biçimsel olarak tarzı az ve öz diyaloglarla anlatıma, yavaş ama sağlam bir tempoya, genelde durgun çoğunlukla kendi içinde hareketli planlara dayanır. Akad sineması, özünde halka dönük bir sinemadır ve bu yüzden çoğu filmi hala Türk Sineması klasikleri içinde yer alır.

### 7.3. Sinemamızın marjinal adamı; Metin Erksan

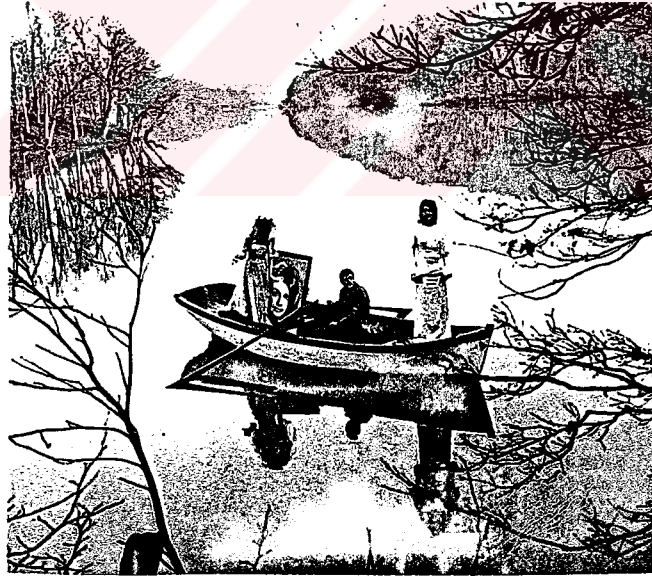
Sınırsız bir hayal gücüne, derin bir tarih, sanat ve ulus bilincine, çok yönlü araştırmacı bir ruha, güçlü bir hafızaya ve ayrıksı bir kişiliğe sahip olan Metin Erksan, sinemamızın tartışmasız en sıradışı yönetmenidir. Erksan Sineması da en az Erksan'ın kendisi kadar çarpıcı bir niteliğe, diğerlerinden çok farklı bir biçime, tema ve konu çeşitliliğine sahiptir.

Pek çok yönetmenin aksine usta-çırak ilişkisinden yetişmeyip, film eleştirileri yazarak (Dünya Gazetesi) sinema serüvenine başlayan Metin Erksan'ın ilk filmi, sansürle uzun bir mücadele veren **"Karanlık Dünya"** dır(1952). Halk ozanı Aşık Veysel'in hayatını konu alan bu filmin ardından Erksan, kendine özgü sinema anlayışının ilk örneğini **"Dokuz Dağın Efesi"** (1958) ile verir. Çakıcı Mehmet Efe'nin öyküsünü anlatan film, Viva Zapata ve western karışımı olmakla eleştirilmiş ve sinema yazarları tarafından başarısız bulunmuştur. Oysa Dünya sineması konusunda bilgilenme ve düşünmeyle, etkilenme ya da esinlenme konusu ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken kavramlardır. Hiç şüphesiz, Erksan aldığı eğitimin, genelde Türk kültürü özelde Türk edebiyatı konusundaki kapsamlı araştırmalarının ve o güne kadarki görsel birikiminin ışığı altında sinema yapma kararındadır. Erksan'da şu veya bu yönetmenin izlerini aramak yerine evrensel bir takım öğeleri aramak daha yerinde bir tutumdur. Örneğin **"Sevmek Zamanı"** nın (1966) konusu sadece doğu kültüründe değil batı masal geleneğinde



de vardır. Keza 1964'te Berlin'de "Susuz Yaz"ın Altın Ayı'yı almasının en önemli nedeni "Dünyanın en eski sorunlarından biri olan Habil-Kabil meselesini, çok çarpıcı ve modern bir şekilde anlatıyor" olmasıdır.

Bundan sonraki filmlerinin en önemlileri "Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Acı Hayat (1962), Suçlular Aramızda (1964), Sevmek Zamanı (1966), Ölmeyen Aşk (1966), Kuyu (1968)"dur. Her birinde 60'lı yılların Türkiye'sinin siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel boyuttaki değişik yansımaları ve eleştirileri vardır: "Gecelerin Ötesi", ortak bir kaderi paylaşan, değişik beklentilerle ortak bir eyleme girişen altı gencin oluşturduğu soygun çetesinin gerisinde, toplumu yönlendiren olguları ve bunların sonuçlarını sorgulayan karakteriyle önemli bir toplumsal eleştiri filmidir. Rock&Roll ve Amerika rüyaları içindeki gençler batı taklitçiliğinin, dolayısıyla da kimliksizleşen genç kitlenin simgeleriyle, tiyatro açma uğruna soygunlara bulaşan Cevat, idealist ve aydın sanatçıları temsil eder. Ressam Ayhan, cinselliğin hala tabu olması nedeniyle cinsel sorunlarını özgürce ifade edemeyen kuşağın temsilcisidir. Fehmi, Tahsin ve Ekrem ise toplumdaki en büyük kesimin yani işçi sınıfının derdlerine tercüman olurlar.



"Sevmek Zamanı"

MSÜ Sinema-TV Arşivi

Köylüleri yasal hakları çerçevesinde direnmeye çağıran "Yılanların Öcü", bir kent hikayesini sınıfsal bir yorumla anlattığı "Acı Hayat", kırsal alandaki insanların çaresizliğini vurguladığı "Susuz Yaz", toplumdaki sermaye sınıfının sahte kolye sayesinde ortaya çıkan gerçek yüzünü gösterdiği "Suçlular Aramızda", "drama düşmüş insan" portresini kendine özgü bir biçimle anlattığı "Sevmek Zamanı", gerçek bir olaydan esinlenerek tutkuyu en

çarpıcı biçimiyle işlediği “**Kuyu**” sinemamızda değeri hiçbir zaman yitmeyecek nitelikteki filmlerdendir.

“**Ölmeyen Aşk**”, Emile Bronte’nin “Rüzgarlı Bayır” adlı romanından serbest bir uyarlamadır. Benzer nitelikli yaratıcı bir uyarlamayı daha sonraki yıllarda Shakerpeare’den “**Kadın Hamlet-İntikam Meleği**” filmiyle yapacaktır. “**Şeytan**” ise bir nevi bilim kurgu denemesidir. Metin Erksan, televizyonun yayına girmesinden sonra değişik yazarların hikayelerinden televizyona da uyarlamalar yapmıştır (**Sazlık, Hanende Melek, Bir İntihar, Müthiş Bir Tren 1975**).

Erksan’ın bazı filmlerinde oryantalist etkilere, fantastik ve gerçeküstü öğelere, dışavurumcu düşüncenin izlerine rastlamak mümkündür. “**Gecelerin Ötesi**”nde Leyla Sayar’ın evindeki mizansen ve Afrikalı karakter doğunun mistik ve gizemli havasını çağrıştırarak oryantalist bir etki taşır. “**İntikam Meleği**” alışılmadık açıları ve ölçekleri ile mekan kullanımına ekspresyonist bir anlam katar. Doğaüstü güçleri işlediği “**Şeytan**”da gerilim sinemasının kavramlarından hareket eder. Kendine göre biçim denemesi olan “**Sevmek Zamanı**”, siyah beyazın içerikle bütünleşen uyumlu kullanımı öte yanda diyaloglar açısından fazla entellektüel çizgisiyle Yeni Dalga’nın filmlerini çağrıştırır. Erksan kendine özgü sinema dilini ve biçim anlayışını kurarken Batılı sinemacılar gibi kişiye odaklı bir sinema yaratır. Toplumsal problemlerin tek tek bireyler üzerindeki yansımalarını sonuçlarıyla birlikte alacak şekilde filmin örgüsünü yapar.

Türk Sineması’nda kişisel ve özgün deyişlerin sinemasının başlangıcını Metin Erksan yapmıştır. Erksan’ın “*psikolojik boyutu ve gerilimi*” perdeye taşırken üzerinde önemle durduğu nokta biçimdir. Erksan, yerel içerikten kopmayan, soyutu da somutu da bu içerik içinde birleştiren bir biçimcidir. Su, kadın ve toprak üzerindeki sahiplilik, dönemin politik görüntüsüyle örtüşen toplumsal eleştiri, yozlaşma gibi iddialı ve uç konuları alışılmışın dışında bir biçimle ortaya koyan Erksan, Türk insanının, Türk Tarihi’nin, Türk Edebiyatı’nın sinema için zengin bir kaynak olduğunu düşünerek, ayrık ve yaratıcı denemelerinin dışında konularını toplumsaldan seçmeye özen gösterir. Bu amaçla çektiği filmlerin en belirgin yanı filmdeki karakterlerin adeta yaşayan bir gerçekliğe bürünmeleridir. Çünkü, Erksan sinemasının dayandığı ilke araştıran, yorumlayan, gözlemleyen bir bakışı sürekli kılmak ve

yaratımı bunun üzerine kurmaktır. Erksan, *“Ben kendim için sinema yapıyorum. Kendim için derken, ben de bir insanım...”*<sup>44</sup> diyebilececek kadar hem sanat, hem halk adamıdır.

#### 7.4. Atıf Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ, Memduh Ün ve Diğerleri

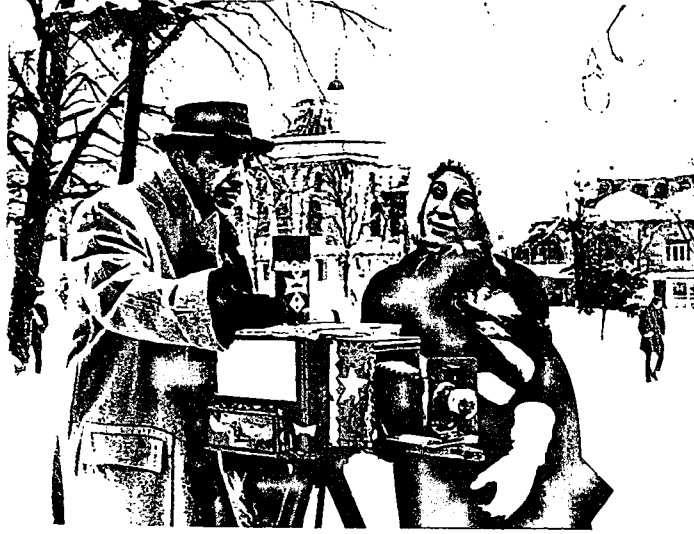
Akad ve Erksan dışındaki yönetmenlerin çoğu popüler piyasa filmlerinin yanısıra toplumsal sorunlara değinen filmler de yaparlar. Bunlar dönemin toplumsal gelişmeleriyle, tarihsel gerçeklerle uyum içindeki filmlerdir. İçerikteki cesur atılımın biçimdeki yenilikçi ve duyarlı gelişmelerle desteklendiği bu filmler, halk tipi komediler ve popüler aşk romanlarının uyarlamalarıyla yarışır.

Sinemamızın farklı konu arayışı içindeki en önemli yönetmenlerinden birisi olan Atıf Yılmaz, bu yıllarda kasaba gerçeklerine ve ulusal değerlere uzanan bir anlayış içindedir. **“Gelinin Muradı”** (1957) biraz abartılı oyununa rağmen kasaba halkının basit ama geçerli yollardan eleştirisini yapan bir filmidir. Piyasa romanlarından çağdaş Türk edebiyatına, halk efsanelerine ve folklöre yönelen bir sinemacı için Yılmaz’ın tutturduğu seviye oldukça önemlidir. Ancak **“Alageyik”** (1958-1959) dışında kalan **“Bu Vatanın Çocukları”**(1958-1959), **“Karacaoğla’nın Karasevdası”**(1959), **“Suçlu”** (1959-1960) filmleri taşıdıkları yerelliğe rağmen pek çok iyi filmin uğradığı haksızlığa uğrayarak “iş” yapmayan filmler listesine girerler. Bunun üzerine Atıf Yılmaz da tıpkı diğer yönetmenler gibi yeniden piyasa filmleri çevirmeye başlar ama bütünüyle de ilk anlayışından kopmaz. Örneğin **“Ah Güzel İstanbul”** (1966-67), geçmişten kopamayan Haşmet’le “artis” olma hayalindeki deli dolu Ayşe’nin hikayesinde magazinleşen üst kültürün eleştirisini yapan bir filmidir. Yerelliği ve gelenekselliği de magazinleştirip, ticari bir mal haline sokan kapitalist patronların elinde Ayşe, köylü kılığında müşterilerin yüzlerine tükürerek şarkı söyleyip büyük ün kazanacak, bunun modası geçince de, onların her zaman tüketmeye alışkın oldukları kalıplar içinde parıltılı elbisesiyle İngilizce şarkılar söyleyecektir.

**“Düşman Yolları Kesti”**(1959) ulusal nitelikteki içeriğine rağmen tipik bir gerilim filmidir. Seden filmi, aynı toprağın iki insanının birbirlerine neden düşman oldukları gerçeğinin üstünde durmaksızın, iki askerin görevini başarıyla tamamlayıp tamamlayamayacağı sorunu

<sup>44</sup> Prof. Sami Şekeroğlu’nun yürüttüğü “Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi” kapsamında Metin Erksan’la yaptığı söyleşiden.

üzerine kurar.Yani aksiyon içerikten önce gelir. Dolayısıyla filmlerine de biçimi ön plana alan bir anlayış hakim olur.



*“Ahh Güzel İstanbul”*

*MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivinden*

Osman Seden'in filmlerindeki tema ve biçim özellikleri düşünüldüğünde Amerikan kara filmleriyle, özellikle biçim yönünden büyük benzerlikler taşıdığı görülür. Bir dönem Lütfi Akad'ın da benzer bir etkileniş içinde olduğu hatta **“Kanun Namına”**, **“Altı Ölü Var”** gibi filmleri bu etki altında çektiği ileri sürülür. Osman Seden'in Akad'ın asistanlığını yaptığı dönemlere denk gelen bu filmlerden de etkilenmesi olasıdır. İlginç olan, benimsediği bu tarzda Seden'in ulaştığı başarıdır. Atıf Yılmaz'daki cinsellik ögesi, Seden'de şiddet ve eylem tutkusuna dönüşmüştür.

Sinemasını daha çok kadın ve toplum kavramları üzerine kuran Halit Refiğ'in filmlerindeki çarpıcı unsur yabancılıştır. **“Gurbet Kuşları”**(1964), sanayileşme atılımlarının sonucunda başlayan kente göçün neden olduğu kitlesel çözülmenin yansıtıldığı en önemli filmlerden biridir. Feodal yapının belirlediği geleneksel düşünce ve yaşama alışkanlıklarıyla çelişen bu acımasız şehir hayatı içinde kaybolan, kimliğini yitiren Maraşlı ailenin çocukları, öte yanda aynı hayallerle şehire gelen çulsuzun basamak basamak yükselişi ilginç bir çelişki olarak görülür. Filmin final sahnesinde gerilimi arttırmak için kullanılan müzik **“Batı Yakasının Hikayesi”** adlı filmin en vurucu müzikli bölümlerinden birisidir. Bu durum içerikte ve konudaki yerliliğin etkisini azaltmasa da Türk filmlerindeki müzikal yabancılışmanın iyi örneklerindedir.

“Şehirdeki Yabancı” (1963) yabancılaşan aydın eleştirisi yapan bir filmidir. İşçileri için mücadele eden idealist mühendis sistemin, çarklarına çomak soktuğu için bir zamanlar farkında olmadan parçası olduğu bütünün yabancı haline gelir ve haklarını koruduğu kitle tarafından da dışlanır. Halit Refiğ, “Bir Türk’e Gönül Verdim”(1969) ve “İki Yabancı”da da benzer konuyu, doğu-batı ikilemi üzerine kurarak irdelemeye çalışır.



“Gurbet Kuşları”

MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi

“Üç Arkadaş” (1958) dili, anlatımı, konusu ve oyunuyla çaresiz insanın umut dolu dünyasına bir uzanış ama aynı zamanda geçerlilikleri gittikçe azalan dayanışma, yardımlaşma, sevgi gibi kavramlara duyulan özlemin sinemasıdır sanki. Sıcak ve duyarlı oyunuyla Muhterem Nur, anlatımdaki olgunluğu yakalarken, teknik anlamdaki birikimiyle Memduh Ün, özünde melodram olan konuyu melodram sinemasının kalıplarından çok farklı ve estetik bir çabayla ortaya çıkarır.

“Bitmeyen Yol” (1965) köyden kente umutlarla göç eden çaresiz işçi kesiminin dramını anlatan bir filmidir. Kent hayatı, onlar için neredeyse boğaz tokluğuna çalıştıkları, inşaatlarda amele olmak için seçilmeyi umdukları kurtlar sofrasıdır adeta. Sevgiliye ulaşmak ise daha ağır bedeller gerektirir.

“Otobüs Yolcuları” ise örgütlenme ve bilinçlenme konusunu ele alır. Bir otobüs sürücüsünün önderliğinde toplanan halkın, kendisi için daha iyiyi isteme savaşında vurgulanan “birlik olun, güçlenin, isteyin ve alın” ilkesidir.



“**Karanlıkta Uyananlar**” (1964) ve “**Bitmeyen Yol**” o yıllarda ülkeye girmiş olan yabancı sermayeye karşı milli ekonomiyi savunan, politik içeriğiyle de propagandist sinemaya örnek olan iki filmidir.

## 7.5. Değerlendirme

*“1950’lere doğru Akad, Sırmalı ve benzerlerinin; 1950 sonrasında Erksan, Seden, Yılmaz, Ün, Elmas’ın; 1960’larda Refiğ, Kakinç, Tokatlı, Sağıroğlu ve arkadaşlarının giriştiği eylem, Türk Sineması’nda nitel bir değişikliği büyük ölçüde gerçekleştirmiştir.”<sup>45</sup>*

Önceleri ticari sinema dışında olan yaratıcı ve düşünsel sinema eylemi, daha sonra ticari sinemanın içine girerek onun içinde ama ona karşı yeni bir açılım yaratır ve bu eylem içinde yer alan yönetmenler de yarattıkları birikim ile sinema birikiminin zenginleşmesini sağlarlar.

Erksan ve Akad dışındakiler de gerçek olayları yalın bir dil, sağlam kurulmuş bir anlatım ve abartısız bir yorumla filmlerinde yansıtırlar. Örneğin mülkiyet konusunda “**Yılanların Öcü**” (1962) ve “**Susuz Yaz**”a (1964) ek olarak “**Keşanlı Ali Destanı**” (1964), gecekondu üzerindeki mülkiyeti gündeme getirir. Ekonomik nedenlere bağlı olarak gelişen göç olgusuyla ilgili filmler; “**Gelin-Düğün-Diyet**”, “**İkimize Bir Dünya**” (1963), “**Gurbet Kuşları**” (1964), “**Bitmeyen Yol**” (1966) dur. Sendikalaşma ve dayanışmayı anlatan filmler ; “**Şehirdeki Yabancı**” (1963), “**Karanlıkta Uyananlar**” (1965), “**Hızlı Yaşayanlar**” (1964) dır. Suçluluğun sosyal ortamla ilişkisini ve aynı zamanda düzenin eleştirisini yapan filmler; “**Gecelerin Ötesi**” (1959), “**Suçlu**” (1959), “**Duvarların Ötesi**” (1964), “**Suçlular Aramızda**” (1964), “**Hudutların Kanunu**”(1966) sayılabilir. Toplumuna yabancılaşmış burjuvanın yansıtıldığı filmlerden biri “**Ah Güzel İstanbul**” (1966), batıya göçle modernleşen ama geçmişine yabancılaşan işçinin dramı da “**Dönüş**” (1972) de verilmeye çalışılır.

Dönemin toplumsal koşullarıyla örtüşen ve hiç bir dönemde olmadığı kadar yerli olan bu filmlerden bazıları, o yıllarda eleştirmenlerle sinemacılar arasında başlayan anlaşmazlık, kendi aralarındaki sürtüşme (Sinematekçiler-Ulusalcılar), ağır sansür koşulları, Amerikan sinemasının yetiştirdiği seyircinin önyargılı bakışı yüzünden ticari başarısızlığa uğrar.

<sup>45</sup> Gevgili Ali, Yeni Dergi, Ekim 1969, Sayı:61



Öte yanda “Görünmeyen Adam İstanbul’da” (AKAD-1955), “Drakula İstanbul’da” (Mehmet MUHTAR-1953), “Tarzan İstanbul’da” (Orhan ATADENİZ-1952), “Şarlo İstanbul’da”, “Dümbüllü Tarzan” (Muharrem GÜRSES-1954), “Uçan Daireler İstanbul’da” (O. ERÇİN-1955), “Ringo Kit” (Zafer DAVUTOĞLU-1967), “İntikam Hırsı” (Ahmet SERT-1963) gibi adlarından da anlaşılacağı gibi fantastik, bilimkurgu, korku ve western tarzındaki filmler melodram ve güldürülerin yanısıra piyasaya girerler. Bazıları Amerikan filmlerinin birebir kopyaları olan bu filmler bütünüyle bizim coğrafyamıza, kültürümüze ve insanımıza yabancıdırlar. Moda olan bu kahramanların demode olmasıyla yabancılıkları bitmez, aksine biçimdeki etkileri, yerleşen davranış kalıpları ve dildeki yansımalarıyla etkileri devam eder. Örneğin “Keşanlı Ali Destanı”nın düello sahnesinde kahramanları kabzadaki tabanca gerisinden alt açıyla gören plan klasik bir western planıdır. Filmlerin çoğunda karşılaştığımız içki ve sigara içilen sahneler, yönetmenlerimizin acemice taklit ettikleri, kimi zaman anlatımda sıkışınca çaresizce sığındıkları oyunlar olarak kullanılırlar.

Bu basmakalıp ve yapay kahramanlar aslında önemli bir gerçeğin altını çizmektedir. Sinemamızda gerçek anlamda birey yoktur. Oysa diğer anlatı dallarında olduğu gibi sinemanın da gelişmişlik düzeyini belirleyen en önemli ölçütlerden biri, bireyin içerikteki ağırlığı ve anlamıdır.

Birey psikolojisinin gelişmediği bir ülkede gerçek bireyin hikayesini anlatmak da bir o kadar güçtür. Sayılı yönetmen, sayılı filmde bireyden hareketle topluma uzanan tutarlı bir çizgi çizebilir. İlk bölümde saydığımız filmler bu açıdan oldukça büyük bir öneme sahiptir, çünkü 1970’lerin ortalarına kadar sürecek olan halkın yaşamından yola çıkma, onun dilini konuşma ve onu perdeye taşıma yolundaki çaba ve istek ne yazık ki günümüze kadar aşılamayan bir hareket olarak kalacaktır.

1960’lar sinema düşüncesinin sinema estetiği olarak gündeme geldiği ve tartışıldığı bir oluşum dönemidir. Gelecek yılların sinemasını yönlendirecek genç bir kitle tüm hızıyla bu serüvenin içinde yer almaya başlar.

1948’deki vergi indirimi ile temeli atılan popüler sinema ise, kültürel-estetik-siyasi bakımdan ülkenin geçirdiği dönemleri yansıtan, kendi içinde bütünlüğü olan bir sinema olarak ne ileri ne de geri sayılır. Sinemayı sadece ticari bir meta gibi gören o dönemin yapımcıları, kısa

sürede kara geçmek için, seyircinin en kolay tüketebileceği türden filmleri, işletmecilerden aldıkları avans ve bonolarla üretirler. Gerçek sermayesi halkın hazır talebi olan bir yapım mekanizmasında, borçlanmaya dayanan bir üretim modelinde, seyircinin genel ve kolay eğilimlerini hesaplayarak ve ona güvenerek filmler yapılması kaçınılmaz bir sonuçtur. Sinemamızda Gözyaşı Devri (1940 sonrası), Göbek Devri (1945 sonrası), Hazretler Devri (1965-1968), Seks Devri (1974 sonrası) ve Arabesk Devri (1980 sonrası)<sup>46</sup> diye tanımlanan dönemleri yaratan asıl neden budur.

Geçiş yıllarının tiyatro kökenli yönetmenlerine, melodram sinemasının örneklerini veren Gürses ekolüne, siyasal alandaki çalkantılara ve sansüre rağmen Türk Sinema Tarihi boyunca, sinema sanatına yönelik en üretken dönem olması, bir sinema dili oluşturma yolundaki bireysel ama samimi çabaların varlığı ve toplumun içeriğinden kopmayan bir bakış, biçimsel anlamda dengeli, tempolu ve inandırıcı tutum, kameranın kazandığı hareketlilik, mekana yüklenen anlamın belirginlik kazanması bu dönemin özellikleri arasındadır.

1950'lilerle başlayan dönemin Türk Sineması açısından en önemli özelliği, sinemamızda belli bir fikri yapı kurma ve sinemayla ilgili çalışmalarını sağlam bir felsefi temel üzerine oturtma çabasının olmasıdır. Bugüne kadar aşılamayan bir adım olarak kalan ve o yılların aydın çevreleri arasında yoğun tartışmalara neden olan bu konu aslında başlı başına bir tez konusu olacak kadar kapsamlıdır.

Dönemi kapsayan zaman dilimi hem Türkiye'de hem de dünyada çok yönlü değişimlere sahne olur. Siyasi ve ekonomik alanlardaki atılımlardan çok, sanatlar arasındaki etkileşimin artması sonucu sanatsal üretim anlamında ortaya konanların çok yönlü bir bakışa, çok renkli bir içerik ve biçimsel tarza sahip olduğu görülür. Disiplinler arasında yaşanan bu uyumun sinema tabanındaki görüntüsü de bambaşka olur. Edebiyat, müzik, resim başta olmak üzere her farklı sanat dalından sinemaya geçenler kendi sanat anlayışlarını da sinemanın büyüdüğü içinde yansıtmaya olanağına kavuşurlar. Bu çeşitlilik doğal olarak filmlerdeki anlatımı ve biçimi zenginleştirir. Örneğin bu yıllarda edebiyatçılar ve sinemacılar arasındaki yakınlaşma hiçbir dönemde olmadığı kadar artmıştır. Üstelik bu ilişkide edebiyatçılar yalnız hikayeleri sinemalaştırılacak olan pasif yazarlar konumunda değillerdir. Belli bir fikrin savunucusu veya tartışmacısı konumunda etkin bir roledir. Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Atilla İlhan, Fakir

<sup>46</sup> Özgüç, Agah Video-Sinema Dergisi Ocak 1985 Sayı:7 s:29

Baykurt, Necati Cumalı, Vedat Türkali, Tarık Dursun Kakinç bu anlamda ilk akıla gelen edebiyatçılardır. Özellikle Kemal Tahir'in Türk Sineması'nın felsefi ve fikri yapısını oluşturma yolunda başlatığı atılım, sinemacılar arasında belli bir kutuplaşma yaratacak kadar etkili, "Ulusal Sinema" kavramını güncelleştirecek kadar önemlidir.

## 7.6. 27 Mayıs ve Sonrası

Sinema, ihtilal sonrası gelen 1961 Anayasasının özgürlükçü yapısı içinde, bilim ve sanata ilişkin getirilen geniş hürriyetlerden yoksun bırakıldığı gibi, 1939 tarihli Sansür düzenlemesi de aynen korunur. Sinemada yaratma özgürlüğünü güvence altına almayan siyasi mekanizmaya karşı yönetmenler de yasal olmayan yollardan sansürle mücadele ederler.

*"...Bu sansür tüzüğü bizim toplumsal gerçeklerimize, yapımıza yabancı bir kanun hükmüydü. Çok büyük de bir önemi yoktu."*<sup>47</sup>

Gerçekten sinemacılar sansürdeki maddelere uygun şekilde filmleri sansür kuruluna sokarlar, daha sonra eksik sahneleri ekleyerek piyasaya öyle sürerler. Ancak önemli olan zihinlerde yerleşen otosansürdür. Bu, daha sonraki aşamalarda görüleceği gibi, sinemacının özgür düşünme ve yaratma alışkanlığından uzaklaşmasını ve bilinçli ya da bilinçsiz iktidar yararına daha kontrollü bir üretim içinde olması olasılığını artırır.

*"Sansürün bizdeki en önemli sonucu, özgür düşünme alışkanlığını yok etmesidir."*<sup>48</sup>

1950 sonrası Kore Savaşı ve Kıbrıs'taki bunalım, filmlere konu olur. Bunlardan bazıları basit nedenlerle sansüre takılır. Örneğin Halit Refiğ'in "**Şafak Bekçileri**" adlı filmi uçakların düşürüldüğü sahnelerin gençleri havacılıktan soğutacağı, Göksel Ersoy'un resmi kıyafetliken sevgilisini öpmesinin üniformaya saygısızlık olacağı endişelerinden ötürü bütünüyle yasaklanır. "**Yılanların Öcü, Şafak Bekçileri, Karanlıkta Uyananlar, Bitmeyen Yol, Hudutların Kanunu**" gibi ülke gerçekleriyle örtüşen filmler de basit nedenler yüzünden sansür engeline takılırlar.

<sup>47</sup> Prof. Sami Şekeroğlu'nun yürüttüğü 'Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi' kapsamında 20.06.1994 tarihinde Halit Refiğ'le yaptığı söyleşiden

<sup>48</sup> Prof. Sami Şekeroğlu'nun yürüttüğü 'Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi' kapsamında 20.06.1994 tarihinde Lütfi Akad'la yaptığı söyleşiden

Sansüre rağmen Türk filmlerinin yurtdışındaki festivallere katılımı da bu yıllara rastlamaktadır. Özellikle “Susuz Yaz”ın Berlin’de büyük ödülü alması (1964) siyasetçilerin sinemamızın soluk alan, ses getiren bir hale geldiğini farketmelerine neden olurken, aydın kesim içinde Türk Sineması’nı Batı sinemalarının temel ve özelliklerine göre değerlendirip kavramak gerektiğini ileri süren sinemacı, eleştirmen ve yazarlar çıkar. 1965’te kurulan Sinematek Derneği etrafında toplanan bu kişiler, 1968’in özneyi fazlasıyla abartan havası içinde ve “SOS BİR MELO VE 10-15 TÜRK” sloganı altında Türk filmlerini, Türk Sineması’nı toptan reddederler. Bunun karşısında Kemal Tahir’in tarih anlayışından ve Sencer Divitçioğlu’nun Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜD) adlı çalışmasından ve Selahattin Hilav’ın görüşlerinden yararlanarak temellendirilen Ulusal Sinema hareketi yer alır. Bu konuyla ilgili çalışmaları “Ulusal Sinema Kavgası” adıyla bir kitapta toplayan da Halit Refiğ olur.

Dönemin ilgi çekici bir başka yönü Türk Film Arşivi’nin kurulmasıdır (1962). Çıkış noktası o yıllarda akademi öğrencisi olan Prof. Sami Şekeroğlu’nun inatçı ve özverili çalışmaları sonucunda amatör ruh-profesyonel emekle başlayan sinema kulübü çalışmaları, daha sonra Türkiye’nin ilk ve tek film arşivi, aynı zamanda ilk sinema okulu olacak Sinema Televizyon Enstitüsü’nün de temel taşıdır. Ulusal belleğimiz olan Türk filmlerinin negatiflerini toplama fikrinin ilk ortaya çıkması da bu yıllara rastlar. Ulusal Sinema adı altında başlayan tartışmalardan bugüne kadar ayakta kalan ve söylemini hiç değiştirmeden koruyan tek sağlam oluşum, bugünkü adıyla MSÜ Sinema-Televizyon Merkezi’dir. Merkez’in bu ayrıcalıklı yapısını pekiştiren bir başka özelliği ise, devlet tarafından kurulmadığı halde kendi isteğiyle devlet bünyesine katılarak resmileşen tek devlet kurumu olmasıdır. Klüp Sinema 7 adı altında toplanan küçük bir topluluktan bir “Ulusal Sinema Merkezi ve Arşivi” konumuna yükselişte Prof. Sami Şekeroğlu ve arkadaşlarının dayandıkları tek ilke şu olmuştur:

*“Türk Sineması iyi ve kötü örnekleriyle bizim sinemamızdır. Onu toptan reddetmek yerine, kendi kültür kaynaklarımızdan yola çıkarak sorunlarını halletmeye, ürünlerine sahip çıkmaya çalışmalıdır.”<sup>49</sup>*

Bu yıllara damgasını vuran başka bir oluşum, 1963’te kurulan Sinema İşçileri Sendikası’dır. Sektörün koşullarını düzeltme amacıyla sinemacıları bir araya toplayan sendika kısa sürede bini aşan üye sayısı ile dikkatleri üzerine çeker ve kurucu üyelerinin ideolojik görüşlerinden

<sup>49</sup> Şekeroğlu Prof. Sami Özgür Sinema, Sayı:1 12 Kasım 1968 İstanbul

dolayı basında “sendikanın solcu bir avuç yönetmenin sultasına düştüğü” iddialarının yayılması sonucu toplu istifalarla çökertilir.

Gazete ve dergilerde ilk kez filmlere ilişkin eleştiri yazılarının çıkması 1950’li yıllara rastlar. Nijat Özön, Attila İlhan, Metin Erksan, Burhan Arpad, Halit Refiğ bu alandaki ilk isimlerdir. Metin Erksan ve Halit Refiğ yönetmen, Attila İlhan senarist olarak sinemanın kamera arkasına geçen ilk eleştiricileri olurlar.

## 8. 1970’LER VE SONRASI

Sanayileşmeyle birlikte başlayan tarımda makineleşme süreci, bu işten ekmeğini kazanan kesimin işsiz kalmasına ve bir umut kapısı olarak gördükleri şehire göç etmesine neden olur. Gelişmiş kapitalist ülkelerdeki klasik şemaya göre, gelenlerin bir kısmı patron olup sınıf atlayacak, bir kısmı işçi olarak aynı seviyede kalacaklar ama her iki halde de şehirleşeceklerdir. Ancak bizde gelen işçileri içine alacak kadar hızlı bir sanayileşme dolayısıyla güçlü bir ekonomi olmadığı için çözülen kırsallık büyükşehrin gecekondulu ‘lumpenliği’ olarak varoşlarda birikir. Hem arabeskin hem de terörün fidesi de ne köylü ne şehirli olan bu kalabalık olur. Orhan Gencebay’ın “batsın bu dünya” diyen şarkısı da kalabalığın kendisini kabul etmeyen dünyaya karşı sosyal anlamda gösterdiği bir tepkidir.

Toplumsal anlamda içte ve dışta yaşanan bu karmaşanın siyasi alandaki görüntüsü, 1968 olaylarıyla gündeme gelen aşırı politikleşmenin yarattığı farklı ideolojilerden beslenen siyasi oluşumlardır. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının başlattığı hareket, işçiler ve çiftçilerin oluşturduğu iki büyük üretici kesimle bütünleşemez. Devrimciliğin kırsallaştığı bu yıllarda şehirli orta sınıf çocuklarının başkaldırısı, Kemalist Cumhuriyet’in kaldırdığı karşı devrimci etnik, dinsel ve kültürel karşıtıklara (Kürtçülük, Tarikatçılık, Bölgecilik vs.) itilir. Uyumlanamadıkları düzeni kendilerine göre değiştirme iddiasındaki sol ağırlıklı eylemler içinde gizli olan, militanlaşmanın beslediği yabancılaşma da böyle oluşur.

1970’lerde toplumun yapısını etkileyen diğer önemli olay dış göçtür. Batı Almanya’nın bu yıllarda başlattığı işçi ithali şehirde umduğunu bulamayan köylü ve işçi kesim için kaçırılmaması gereken bir fırsattır. İlk gidenler paranın, modern yaşantının zevkine varınca



yakın çevresini de yanına getirtir. Giderek çoğalan geleneksel bakışa sahip Türkler, içinde buldukları yabancı kültürün içinde kaybolmadan, bir anlamda Yahudilerin gettolarını andıran bir dayanışma ve gruplaşma içinde olurlar. Dinlerini, dillerini, kültürlerini, geleneklerini koruyup, yaşatırlar. Zamanla kültürler ve toplumlar arası etkileşimin artması sonucu bu yapıda da çatlaklar meydana gelir. Özellikle 2.ve 3. kuşaktan sonra buradaki Türkler kendilerini Türk-Alman olarak tanıtmaya başlarlar. Sinemamıza farklı şekillerde yansıyan bu olgunun en bilinen örnekleri **“Otobüs, Dönüş, Almanya Acı Vatan, 40 Metrekare Almanya, Umuda Yolculuk, Berlin in Berlin”** dir.

Öte yanda uzun süreden beri devam eden Kıbrıs bunalımı 1974 harekatiyle sonunda noktalanır. Bu konuda yalnız bırakılan Türkiye Cumhuriyeti, Kıbrıs'ın neden olduğu ambargolarla ekonomik anlamda, Barış Harekati sonrasında kurulan Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ile milletlerarası siyasi alanda zor anlar yaşar. Türkiye'nin Türk halkına yapılan Rum zulmüne “dur” amaçlı adaya müdahalesini yasal bulmayan o günün dev sanayi ülkeleri, benzer çifte standartı 1990'larda Avrupa'nın ortasındaki Sırp zulmündeki Bosna'da da uygulayacaklardır.

1970'lerin sonlarına doğru adını duyuran ama Türkiye'nin başını 1980'li yılların ikinci yarısından sonra ağrıtmaya başlayacak olan PKK, sağ-sol kutuplaşmasının yarattığı karışıklıktan yararlanarak gizliden gizliye güç toplar. Türkiye'nin gizli ve açık düşmanları tarafından da desteklenerek bir terör örgütü haline gelen PKK, sürekli kanayan bir yara gibi gerek ekonomik, gerekse siyasal etkileri nedeniyle hala Türkiye'nin en önemli ve hassas problemleri arasındadır.

Siyasi ve toplumsal anlamda yaşanan istikrarsızlığın sanattaki açılımları da farklı olur.

*“Bir yanda kurumlaşmaya çalışan Batı değerleri öbür tarafta yok olma durumuna gelmiş geleneksel kültür. Bu durumda ne Batı kültürü kendini yeniden üretebilmekte, ne de Doğu kültürü. Böylece kültüründe ve zevkinde ölçütlerden yoksun bir toplum ortaya çıktı”*.<sup>50</sup>

Böyle bir ortamda Türk Sineması'nda Yılmaz Güney diye bir sinemacı önceki yıllarda “Çirkin Kral”la yerleştirdiği imajını çok aşan bir görüntü içinde bir takım mesajlar içeren filmler yapmaya başlar. Güney'i bu on yılın sonlarına doğru yapacakları ilginç çalışmalarla

<sup>50</sup> Belge Murat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 1. Cilt s:264

Süreyya Duru, Zeki Ökten, Şerif Gören, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Sinan Çetin, Ömer Kavur, Korhan Yurtsever, Ali Özgentürk gibi sinemacılar izler.

Kuşkusuz dönemin en vurucu filmleri başlangıçta arabesk ve komedi filmleriyken sonra seks ve komedi seks filmleri olur. Bir anlamda uslupsuzluk ya da doğu ile batının eklektik karışımından ortaya çıkan bir kültür biçimi olan Arabesk, Batılılaşmanın sindirilmeden yaşanmasının en önemli kültürel sonuçlarından birisidir ve “bol mendil ıslatan melodramlar” çağını yeniden başlatır.

Bu yıllarda Türk Sineması'na baktığımızda, plak ve kaset dünyasında birden patlama yapan Orhan Gencebay'lı arabesk filmlerin piyasayı kapladığını görürüz. 1976 yılının en çok iş yapan filmleri yönetmenlerinin adıyla değil, oyuncularının adıyla anılan Gencebay'ın “**Aşkı Ben mi Yarattım**” ve Ferdi Tayfur'un “**Yuvasız Kuşlar, İnsan Sevince**” ve “**Batan Güneş**” adlı filmleri olur. 1980 yılında 68 filmin 27 tanesi şarkıcı-türkücü filmidir. Tamamiyle tecimsel nitelikli olan bu akım, film sayısında göreceli bir artışa neden olur. Önceki yıllarda egemen olan işletmecî mantığı sayesinde yaygınlaşır ve en önemli potansiyel izleyeni de ne köylü ne kentli olan, kimliksiz Türk insanı olur. Öyküler çoğunlukla zengin-yoksul çelişmesini temel alan, olanaksızlıkların, talihsizliklerin, tesadüflerin en uçtaki örneklerini veren bir olumsuzluk temeli üzerinde kuruludur.

1960'ların tüccar yapımçı zihniyeti, arabesk filmlerle artık sonlanmak üzeredir. Bu zihniyetin sinemamız açısından değerlendirilebilecek tek olumlu yanı, film üretimini ekonomik açıdan besleyen seyircilerin, kültürel bakımdan ne düzeyde olduklarını göstermesidir. Bu nedenle seyircilerin kültürel konumlarını, dönemin sosyo-ekonomik yapısını da gözardı etmeden irdelemek, Türk filmlerini anlamakta ve nitelendirmekte çok faydalı olacaktır.

## 8.1. Popüler Sinemanın Farklılaşan Kahramanları

Türk Sineması'nda Hollywood'dakine benzer biçimde, magazin dergilerinin düzenlediği artist yarışmaları sonrasında ortaya çıkan star sistemi, kapitalist toplumun törensel nitelik taşıyan açılımlarından biri, sanayileşme sonrası standartlaşan kültürün bir yansımasıdır. Bu kültürün biçtiği kişilikler de standartlaşmakta ve o dönemin kahraman anlayışına uygun biçimde oyuncu kendisine biçilen kişilik tipiyle özdeşleşmektedir.

1960 sonrasında Türk Sineması'ndaki bazı sinemacı ve işletmeciler için starla çalışmak belli bir iş garantisi anlamına gelir. Konuları birbirine benzeyen, belirli şablonları tekrarlamaktan öteye gitmeyen filmlerin izlenmesinin altında yatan sebep, seyircinin stara duyduğu hayranlıktır. Starın filmlerde belirli ya da birbirine yakın tipleri canlandırmasıyla seyircinin zihninde yarattığı süreklilik ve değişmezlik bu hayranlığı daha da pekiştirir. Seyirci kendisiyle özdeşleştireceği kahramanı yinelenen benzer kalıplar içinde görerek daha kolay kabul eder ve bu da bireysel anlamda yabancılaşma sürecini hızlandırır. Batılı sinemacıların çizdiği anlamda ilk kahraman, Ayhan Işık'ın canlandığı centilmen ama gözünü budaktan ayırmayan bıçkın delikanlıdır. Nitekim Ayhan Işık, salon beyefendi rollerine çıkmaya başladığında zihinlerde yerleştirdiği kahramandan çok ayrı bir kalıp içinde olduğu için halkın tepkisini almıştır. Seyircilerin tiplere duydukları bu bağımlılık dublaja da yansır; tiplere göre kalıplaşmış sesler ve seslendirme biçimleri doğar. Bu yılların karşı-kahramanı "Çirkin Kral" sıfatıyla ünlenen Yılmaz Güney'dir. Güney, bildik bir tiplemeden yola çıkarak karşı-kahramanlığa ulaşır. 80'lerde güldürü filmlerindeki tiplmeleri ile Şener Şen, Kemal Sunal ve İlyas Salman, Güney'den sonra seyircinin "jön" kavramını altüst eden sanatçılar olur.

Kemal Sunal, "İnek Şaban" tiplmesiyle 1970'lerin sinema filmlerinin ve günümüz televizyonlarının en çok tercih ettiği oyuncudur. Sosyologların tezlerine göre, Sunal'ın canlandığı "saf, habire aldatılan ve alay edilen ama eninde sonunda kazanan halk çocuğu" tipinin doğuşu, 1960'larda başlayan, 1975'lerde alevlenen ve halen süren şehire göç hareketiyle doğrudan ilintilidir. Bu filmlerdeki hikaye her zaman fazla zeka, kıvraklık, entellektüellik istemeyen basit bir anlayışa dayanır. Bunun içinde komiklik kadar vazgeçilmez unsur maceradır. Mecaranın içinde her zaman kadın ve zenginlik yer alır. Bir yolla sınıf atlama becerisini gösteren "Şaban", değer yitimine karşılık da namus ve ahlak kavramlarına sıkı sıkı yapışır. Bu da 1980 sonrası ortaya çıkan köşe dönme ideolojisinin toplumsal ilişkiler

üzerindeki sonuçlarından biridir. İtalyanlar'ın Toto'su, Fransızlar'ın Fernandel'i gibi dönemsel bir sembol olan "Şaban", sahiciliği ile hala Türk toplumuna çok sıcak gelmekte ve televizyonlarda izlenmektedir.

Bununla birlikte 1980'lerde kapitalizmin yarattığı ben merkezci mantık, Dallas dizisindeki Ceyar gibi bir tür "kötü insan" yaratır. Oysa kötülük kavramı olarak 18 ve 19.yüzyıl batı edebiyatında yerleşik olana karşı çıkma, tabuları yıkma gibi pozitif bir anlama sahiptir. Hatta Pop ve Rock müziğin çıkışı da buna dayandırılır. "Ceyar" ise çok başka kavramları yerleşik kılar. Aşk, entrika, hırs gibi günümüz dizi film sektörünün popüler kavramlarının televizyon aracılığıyla toplumumuz tarafından kanıksanma süreci, "Ceyar"la birlikte başlamış olur. Kötülüğü simgeleyen karakterlerin çoğunlukla amaçlarına ulaşmaları, toplumun gözünde onların yaptıklarını kabul edilebilir sınırlar içine sokar. Böylece birey, gerçek hayatta karşılaştığı benzer sorunları etiğe aykırı olduğunu bile bile "Ceyar"ın metoduyla çözmeye başlar. Bizdeki "hain evlat Ökkeş" tiplmesi de bu temele dayanır.

1990'lı yılların başında "Şaban"dan daha estetik, daha içerikli tiplmeleriyle Şener Şen'in canlandığı saf, dürüst, duygusal tipler, tüketim ideolojisi içinde giderek yabancılaşan toplumun yaşayan karakterleri olarak buruk ama derin bir tat bırakır zihinlerde. **"Züğürt Ağa, Muhsin Bey, Arabesk, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni"** sağlam bir gerçeklik üzerinde kurulu anlatımları, bununla bütünleşen Şener Şen'in yapmacıksız yorumuyla bu yılların en çok sevilen filmleri arasındadır.

Bican Efendi'den, Cilalı İbo ve Turist Ömer'e, Şaban'dan Züğürt Ağa'ya kadar gelen süreçte, seyirci tarafından sorunları bir anda unutturan bir eğlence anı olarak kabul edilen bu filmler, aslında kişinin kendisiyle yapacağı hesaplaşmayı geciktirmektedir. Seyirci, kendini filmdeki tiplerle özdeşleştirerek sıkıntılarını anlık da olsa unutturur, kimliksizleşir, bu da bir anlamda yabancılaşmadır. Öte yandan bu filmler, çeşitli etkiler sonucu toplumsal dayanışmada meydana gelen çatlakların ortaya çıkan aykırılıklara, anormalliklere karşı da adeta bir emniyet subabı görevini üstlenir. Yukarıdaki kahramanların sinemamıza giriş tarihleri toplumun yaşadığı önemli siyasal, sosyal, kültürel değişimlere paraleldir. Turist Ömer 1960 sonrası, Hababam Sınıfı 1970 ortaları, Şaban 1980 ihtilal döneminde ortaya çıkmıştır.

## 8.2. Yılmaz Güney Miti Nasıl Oluştu?

Güney, sisteme ilişkin getirdiği eleştiriler ve karamsar bir mücadelecilik esasına dayanan sineması, basit ama yalın anlatımı ile bu dönemin önemli sinemacılarından biridir. Çalkantılı yaşantısı, siyasi tercihleri ve sinemadaki çalışmaları sonucunda belirli çevreler tarafından devrimci bir misyon üstlendirilen Yılmaz Güney, yerel duyuşu yakalamada başarılı bir sinemacı olara kabul edilir.

Yılmaz Güney, 1970'lere kadar popüler bir oyuncu olarak adını duyurur. İlk yönetmenlik denemesi "**Seyyit Han**"la, daha önce oynadığı ucuz gangster filmlerinden çok farklı bir konu ve anlatım dizgisi içinde yerleşik kalıplarına aykırı ama daha gerçekçi bir oyunculuk sergiler. Genelde filmlerinde kendi insanının, kendi toplumunun dramını doğu felsefesine özgü kadercı bakışla estetize etmeye çalışır. Politik ve trajik unsurları da filmlerine katmasına rağmen Yılmaz Güney'in filmlerinin çoğunda olaylar melodram sinemasındaki kalıpları andıran bir havada, daha incelikli bir çabayla verilir. "**Baba**"da öz oğlu tarafından vurulan bir baba, "**Ağıt**"ta kurallardan ödün vermeyen bir çete reisi, "**Umutsuzlar**" da balerin bir kızın aşkıyla yanıp kavrulan, adaletli bir mafya babasıdır (Modern Robin Hood).

İnsana dönük bir sinema yapma iddiasındaki Yılmaz Güney'in, sinema dili yönünden Lütfü Akad'ın sade ve dolaysız anlatımını benimsediği söylenebilir. Daha önce oyuncu olarak yer aldığı "**Hudutların Kanunu**" ve "**Kızılırmak-Karakoyun**" filmlerinde, Lütfü Akad'ın yalın sinemasıyla tanışan Yılmaz Güney, kendi sinemasında da yalınlığı ön planda tutar. "**Ağıt**" filminde, beyaz giysiler içindeki çete elemanlarını ellerindeki şemsiyeler ile boş arazide dağınık halde yürürken gösteren plan, son derece çarpıcıdır. "**Ağıt**" için Fransız Sinemateği'nin kurucusu Henri Langlois "*Gerçek Türk Westerni*" tanımını yapmaktadır. Westernlerin özünde yatan doğa-insan çatışması, bu mücadelede hayatta kalma çabası, yöre gerçekleriyle bütünleştirilip, yöre insanının gözünden popüler sinemanın kalıplarına uygun biçimde ama daha yoğun bir estetik bakışla verilir.

Yılmaz Güney'in mit haline gelmesi "**Umut**" filminden sonra olur. Adanalı bir arabacının zor yaşamını anlatan film, sürekli yinelenen anlatım kalıplarından farklı yapısı ve özellikle başlangıçtaki günlük yaşamdan kesitler gösteren bölümlerinin gerçekle içiçe giden anlatımıyla farklılık gösterir. Ancak "**Umut**", Türk Sineması'nı reddeden Sinematekçiler'in Yılmaz Güney'e yakıştırdıkları "devrimci" sıfatını hak edecek kadar içeriği yüklü bir film değildir.



Sömüren ve sömürülen sınıf tartışmasını getiren, birkaç sahnede sınıf ayrımını vurgulayan, dinin uyuşturucu yanını hoca tipiyle görselleştiren bölümlerin dışında sosyalist felsefeyi temsil edecek başka hiç bir done filmde yoktur. Aksine Adana'daki arabacılar arasındaki kökü ahiliğe dayanan dayanışmayı yok sayan, geleneksel ağa-köylü ilişkisini altüst eden bölümleriyle yöre gerçeklerine aykırı düşer.

Ayşe Şasa, Yılmaz Güney için “tam bir yabancılaşmış Türk (alienated Turk)” tanımını yapar.<sup>51</sup> Gerçekten de onu tanıyanların anlattıklarına göre Yılmaz Güney, içini dolduramayacağı kalıplara bürünen bir sinemacıdır. Gerçek hayattaki Yılmaz Güney’le, sinema tarihimize oyuncu-senarist-yönetmen olarak adını yazdıran Yılmaz Güney arasında uçurumlar vardır. Gerçekle perdeden yansıyan arasındaki ilginç bir kesişme, Yılmaz Güney’in hem filmlerinde hem de özel hayatındaki vazgeçemediği silah tutkusudur. Bu, aslında Güney’deki öldürülme korkusunun bir yansımasıdır. Normal hayatında da silahsız bir yere gitmediği bilinen bir gerçektir. Nitekim vatanını terketmesinde silah tutkusunun rol oynadığı talihsiz bir olay neden olur. Gerçek kimliğiyle, bu hayatta üstlendiği rol arasındaki büyük tutarsızlık onun yabancılaşmasının nedenidir. Fransa’da geçirdiği yıllarda, Fransız sinemacılarının ve siyasetçilerinin Türkiye’ye karşı önyargılı tutumları sonrasında Güney adeta, kendi vatanına düşman hale gelir, yabancılaşması daha da artar. Fransa’da ödül aldığı film “Yol” ve yine orada çektiği “Duvar”, tam da batılıların Türkiye’yi görmek istedikleri şekilde gösteren filmlerdir. Özellikle “Duvar”, içerdiği öfke ve nefret ile, yönetmenin bilinçli ve uyarıcı tutumundan çok, ‘bir sinemacının kendi kimliğiyle, kültürüyle, toplumuyla barışık olmayışını’ vurgular.

### 8.3. Yılmaz Güney Dışındakiler

1970’lerin sonlarına Yılmaz Güney’in dışında cesaretli ve ayrıksı çıkışlara Süreyya Duru’nun “Kara Çarşafı Gelin” ve “Bedrana”sı, Lütfi Akad’ın, “Gelin”, “Düğün”, “Diyet”i, Ertem Eğilmez’in bir ekol yaratan çok oyunculu, değişik güldürüleri, Yücel Çakmaklı’nın dini temalı “Birleşen Yollar”ı , Feyzi Tuna’nın “Kızgın Toprak”ı, Erksan’ın fantastik ve gerçeküstü film denemesi “Şeytan” da katılır. Yılmaz Güney’in getirdiği atılımdan yararlanan genç sinemacılar ise, filmlerinde çoğunlukla kırsal kesimin sorunlarını, geleneklerin yönlendirdiği insan ilişkilerini daha çok toplumsal ve siyasal açıdan irdeleme

<sup>51</sup> Ayşe Şasa’yla 18.02.1997 tarihinde yaptığım görüşmeden

gibi ortak bir eğilim taşırlar. Erden Kıral; “**Kanal (1978), Bereketli Topraklar Üzerine (1979), Hakkari’de Bir Mevsim (1982)**”, Ali Özgentürk; “**Hazal (1980), At (1982)**”, Yavuz Özkan; “**Maden (1978), Demiryol (1979)**”, Sinan Çetin; “**Bir Günün Hikayesi (1980), Çirkinler de Sever (1982), Çiçek Abbas (1982)**”, Korhan Yurtsever; “**Fırat’ın Cinleri (1978)**”, Zeki Ökten; “**Sürü (1978), Düşman (1979), Faize Hücum (1982)**”, Şerif Gören; “**Endişe (1974), Yol (1981)**”, Ömer Kavur; “**Yatık Emine (1974), Yusuf İle Kenan (1979)**”, Tunç Okan; “**Otobüs (1974)**” dönemin önemli yönetmenleri ve filmleridir.

İçerik ve biçim açısından baktığımızda bu filmler ne 1960’lardaki kadar sıcak bir duyuşa, akıcı ve kolay bir anlatıma, ne de 1980 ve sonrasındaki gibi sıradışı konulara, anlaşılmasın bir dile ve aşırı biçimci eğilimlere sahiptir. 1960’ların usta sinemacılarının bir zamanlar asistanları olan bu dönemin sinemacıları, ustalarından aldıkları öğretilerle, kendi dünya görüşlerini de birleştirerek, dönemin politik, ideolojik eğilimlerinin de etkisiyle çoğunlukla yaşanan gerçekleri gözlemleyen, dramatik yapıyı da buna göre kurgulayan bir sinema yapma çabasında olurlar. Bu yönetmenlerin pek çoğu, 12 Eylül sonrasında değişen dengeler ve ideolojik eğilimlerinde etkisiyle bireysel tarzların ön plana çıktığı bir sinema ortaya koyarlar. Erden Kıral “**Mavi Sürgün**”, Ali Özgentürk “**Suda Yanar**”, Yavuz Özkan “**İki Kadın**”, Sinan Çetin “**Bay E**”, Ömer Kavur “**Gizli Yüz**”ü yaparak daha önceki filmlerinden çok başka bir içerik ve biçim örneği verirler.

Genç sinemacıların başarılı filmlerinin dışında, büyük çoğunluğunu arabesk, seks ve güldürü filmlerinin oluşturduğu bir birikim daha vardır ve ilginç olan bu birikimin seyirci tarafından kabul görmesidir. 1975 yılının en çok iş yapan on filmi arasında üç tane seks filmi yer alırken Ertem Eğilmez’in kendine özgü bir mizah anlayışı getirdiği ve sonrasında devam ettirdiği serinin ilki “**Hababam Sınıfı**”, en fazla gişe geliri bırakan film olur. Buruk ve bol taşlamalı mizah anlayışına dayanan komedi sinemasının ilk temsilcisi olan Eğilmez, Arzu Film’le birlikte bu yıllara damgasını vuran bir sinemacıdır.

Büyüyen anarşik ortam, pahalılık, televizyon yayınlarının başlaması nedenleriyle evlerine kapanan sinemanın sadık seyircisi aileler, yerlerini sokaktaki “lumpen” kalabalığa ve öğrenci kitlesine bırakırlar. Dünyadaki gelişime paralel olarak bazı yapımcılar, cinsellikle sadizmi içiçe götüren bir formül geliştirir, daha sonra buna seks komedileri de katılır. Bir dönemin Küçük Hanımefendi, Cilalı İbo, Turist Ömer’lerinden oluşan Amerikan salon komedilerinin yerini seks ve karate filmleri alır. “**Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak, Beş Tavuk Bir Horoz, Ay**

**Aman Of, Ilık Ilık**” gibi en bayağı isimlerle anılan ve giderek pornoya kaçan bu filmler, 80 ihtilali sonrası yerlerini tümüyle arabesk filmlere bırakırlar. Kullanılan malzeme değişir ama seslenen kitlede çok büyük bir değişim olmaz; çünkü şehrin “lumpen” tabakasının bir kısmı artık büyük hayaller peşinde yabancı patronların işçileri olurlar, kalanlar da kadere boyun eğip, hayatlarını bir günde değiştirecek piyangolara umut bağlarlar. Popüler sinemanın akıllı işletmecileri, artan baskıya paralel hem giderek sönükleşen iç pazarı, daha da önemlisi yurtdışında çalışan kesimi beslemek için video uygulamasını geliştirirler.

70’lerde politik bir kimliğe sahip olmak, soğuk savaşın da etkisiyle, herkes için oldukça önemlidir. Özellikle ideolojik kutuplaşması keskinleşen okuyan gençlik ve göçle yerinden yurdundan kopan, kent kültürüne yabancı ama bu kültürün bir parçası olma iddiasındaki gençlik için politize olmak bir anlamda insan olarak varlığını gösterebilmenin tek yoludur. Ancak 1980’le birlikte, bu politik ve ideolojik kimlikleşmenin yerini kapitalizmin insanı körelten değerler yumağı ve istismar edilen din alır. Sinemacılar ise daha önce benimsedikleri anlatım yollarını terkederek, bu dönemin yükselişe geçen kavramları üzerine film projeleri geliştirirler.

Kentleşme, film sayısının artışı, sinemanın yeni bir soluğa gereksinim duyması, televizyonun yaygınlık kazanması 70’lerin Türk Sineması’nın karakteristik özellikleridir. Sinemamız, 1960’larda yakaladığı içerik ve biçim araştırmasını, yaratıcılık çabalarını, gözlem ve bilgiye dayanan anlayışını terkederek, üretim zincirinde zevksiz bir tekrara düşer.

#### **8.4. Televizyonun Girişi**

1968’de kısa süreli başlayıp 70’lerin ortalarıyla hızla yayılan ve popülerleşen televizyon, aynı yıllarda giderek seyircisini yitiren, içeriğini ve estetik bütünlüğünü kaybetmeye başlayan Türk Sineması’nın çöküşünü hızlandıran bir etken olur. Gerçi televizyonun çıkışıyla birlikte sinema seyircisinin azalması her ülkede, hatta, sinema endüstrisinin merkezi Hollywood’da bile yaşanan bir süreçtir. Televizyon öncesi sinemanın 3 milyar izleyicisi varken televizyon sonrası bu sayı %70 oranında azalarak 700 milyona düşer. İzlemedeki kolaylığı, bir kerelik yapılan toplu yatırımdan sonra masraf gerektirmemesi, insanın ilgi alanlarına göre pek çok seçeneği bir arada içermesi gibi sinemaya göre tercih edilen özellikleri, televizyonun geniş kitlelerce kısa zamanda kabul görmesinin en önemli nedenleridir.

Ülkemizde televizyonun sinema için tehlike olmaya başlaması 1970'lerin sonunu bulur. Türk sinemacılarının yanlış politikalarına eklenen hayat pahalılığı ve anarşi, televizyonu, seyircinin gözünde olumlu bir seçenek haline getirir; sinema seyircisi, televizyon izleyicisine dönüşür. Haberler, eğlence programları, renkli televizyonların gelişi, yeni kanallar ve ticari televizyonların yayına başlamasıyla toplumun gözü-kulağı olan televizyon, medyanın en güçlü patronlarından biri olarak, siyasi kararlar üzerinde bile etkili olmaya başlar.

Türk Sineması'yla televizyonu arasındaki ilişki ilginç bir özellik göstermektedir. Özel ya da devlet kanalı olsun, günümüz televizyonlarının programcılık anlayışı, popüler sinemadaki kalıpları aynen uygular. Bu anlamda yaşanan süreç bir açıdan televizyonların popülerleşmesidir. Televizyoncu için önemli olan seyircinin dikkatini ve/veya merakını sürekli ayakta tutmaktır. Sinemadaki gibi disipline olmamış TV seyircisini kontrol altında tutmaları da, her gün seyircinin karşısına yeni bir farklılıkla çıkabilmelerine bağlıdır. Bugünkü televizyonların yaratıcılıkları reyting raporlarından beslendiği için ortaya çıkanlar da ne yazık ki birbirinin tekrarı olan dizilerden, magazin programlarından başka bir şey değildir. Öyleki 'haber' gibi belgeleme ve bilgilendirme misyonuna sahip ciddi görsel bir olay bile bu sisteme doğru yönlendirilmiş durumdadır. Hiçbir haber niteliği taşımayan olayların gündemin önemli bir parçası gibi sunulmasıyla, halkın habere yüklediği ciddiyet azalmaktadır. Haberlerin seslendiği kitlenin özellikleri ve sayısı düşünüldüğünde, haberler de diğer programların yaptığı uyuşturmadan daha fazla oranda halkı uyuşturmaktadır.

*"İsmi gereksiz kanallardan bir tanesi beni çağırdı. Açıkca bana "18-26 yaş arası gençlere, batılı kültürü vermek için bir dizi yazar mısınız?" diye teklifte bulundular. "Siz çok yanlış bir adam seçmişsiniz dedim onlara"<sup>52</sup>*

Bir dönemin Ali Kaptanoğlu adıyla pek çok senaryosuna imza atan Attila İlhan, batılılaşma şablonu altında meydana gelen kültürel erozyonun, televizyonlardaki üretim anlayışıyla nasıl paralel gittiğini bu sözleriyle vurgulamaktadır. Oysa 1975 yılında yayınlanan ilk televizyon dizisi "Aşk-ı Memnu", sinema ve televizyon arasındaki olumlu etkileşimin ilk örneği olmasının yanında, 19.Yüzyıl sonunda yaşayan zengin ve aylak bir toplum katının batılı yaşam biçiminin etkisi altında çözülüşünü ortaya koyan bir içeriğe sahiptir.

<sup>52</sup>Attila İlhan'la 27.02.1997 tarihinde yaptığım söyleşiden.

Onlarca kez yayınlanan Hababam güldürülerini, Malkoçoğlu ve İnek Şaban dizilerini, popüler sinemanın tipik örneklerini yeniden yayınlamak konusunda, ticari televizyonlar arasındaki yarışın nedeni, başlangıçta yalnızca yayını doldurma endişesinden kaynaklanırken, gerçek sebep, bu filmlerin hala potansiyel Türk seyircisi (yani aileler ama özellikle de kadınlar) tarafından izleniyor olmasıdır. Bu durum *“halkın sinema açısından belleğinin ne kadar güçlü olduğunu, bizim kayboldu sandığımız o bağın kollektif bilinçaltında hala devam ettiğini”*<sup>53</sup> göstermektedir.

*“Halk ,kaybolmaya yüz tutan, reddedilen bir değerler manzumesini eski hurafelere olan inancı gibi korumaktadır.”*<sup>54</sup>

Anlaşılan o ki, Türk Sineması'nın 90'larla başlayan suskunluk döneminin nedeni, kimi sinemacıların ve otoritelerin söylediği gibi, yalnızca salonları dolduran Amerikan filmleri ve bu filmlerin seyircide yarattığı izleme alışkanlığı değildir. Ekonomik, kültürel, siyasal ve toplumsal nedenlerin yanısıra tabanıyla iletişim kuramayan, kurmak istemeyen, aykırılığı benimseyen sinemacıların da bu sonuca katkısı büyüktür. Bütün bunlara rağmen Türk seyircisi küçük ekrandan sinemasına olan desteğini sürdürür. Ticari televizyonlarda her gün yayınlanan Türk filmlerinin reyting raporlarını altüst eden izleme oranları göstermektedir ki Türk izleyicisi hala 1950-1970 arasında çevrilen filmleri izlemekten zevk almaktadır.

## 9. 1980'LERİN ÇAĞ ATLAYAN TÜRKİYESİ

Askeri bir darbeyle başlayan 80'li yıllar, karşı koyma dürtüsünü tamamiyle yok edecek bir değerler sistemine ve ideolojiye teslim edilir. 'Toplumun reddi, bireyin kendisi için özgürlük ve küreselleşme' üzerine kurulu bu yeni sistem, aslında Amerika'nın dünyayı tek tip sömürge haline getirmesinde uyguladığı stratejinin bir başka adıdır.

İkinci dünya savaşının ardından Sovyetler Birliği ve Amerika arasında başlayan kutuplaşma, 80'li yıllarda soğuk savaş adını alır ve bir anlamda sosyalizm ve kapitalizmin içten içe mücadelesine dönüşür. Bu güç savaşında Türkiye'nin rolü de son derece önem kazanır. Bir yanda Amerikan sempazitanlığı içinde atak yapmak isteyen bir hükümet, öte yanda Amerikan

<sup>53</sup> Dorsay Atilla, 26.11.1997 tarihli Milliyet Gazetesi'nin "Entellektüel Bakış" sayfası



modelinden çok farklı siyasal, ekonomik ve toplumsal koşullar içindeki sınır komşumuz Sovyetler Birliği vardır. Böylesine hassas dengeler arasında dikkatli bir dış politika yürütülmesi gerekirken dönemin başbakanı Turgut Özal, Amerika'nın her istediğini yapacak kadar taraflı bir bakış içinde olur. Bundandır ki Cumhuriyet tarihi boyunca hiçbir Türk lideri, Amerikan hükümeti tarafından Özal kadar sevilmemiştir.

*“Özal’ın açtığı köşedönmece kapıdan çıkan liberal birey kısa bir müddet sonra yeni dünya düzeninin yuppiesine dönüştü”<sup>55</sup>*

Ülkeye 1950’li yıllarda giren 70’li yıllarda pekişen Amerikan yaşam tarzı ise, Özal’ın liberal ekonomi, ortak pazar adına başlattığı “çağ atlama” mücadelesinde daha da yerleşik hale gelir. Bireyci ekonomi tüm unsurlarıyla ithal edilir, ön plana çıkartılan fırsatçılık ve girişimcilik özel sektörü harekete geçirir. Küçük esnafın yerini çok uluslu şirketler almaya başlar. Bankerler ortaya çıkar, borsa, faiz, döviz büroları açılır, rant gelirleri artarak, toprağa bağlı üretim azalır. Kırsal için umut hala büyükşehirdir; göçler devam eder. Arazi, gecekondular, uyuşturucu ve kadın mafyaları bu sayede güçlenir. Serbest piyasa ekonomisinin yarattığı rekabet halka hiç yansımaz, enflasyonla birlikte stokçuluk gündeme gelir ve bir günde milyoner olanlar çoğalır. Avrupa’dan yabancı markalar, fast-foodlarla birlikte kültür ithali de yapılır. Amerikan yaşam biçimini simgeleyen Hollywood filmlerinin yanısıra Coca-cola ve jean pantolonlar da vitrinleri süsler. Televizyonda yayınlanan Dallas ve Hanedan dizileri, sabah kuşağındaki Latin Amerika kökenli pembe diziler sayesinde hiç tanımadığımız dünyalar evlere konuk olmaya başlar. Amerikan kültürünün bu hegemonyası Amerika’nın bir süper güç haline gelmesinde, ekonomisinin güçlü olması kadar etkindir. Çünkü bu kültür popüler kitle kültürüdür. Amerikan filmlerinin Fransa gibi sağlam kültürel temelleri olan bir ülkede dahi tutması, seçkin ve popüler kitle kültürü karşısında popülizmin zaferi olarak kabul edilir.

*“Popüler kültür ürünlerinde dile getirilen fantazyalar, egemen sınıfların karşısında yer alan sınıfların içinde üretilmiş olsalar bile, günümüzün teknolojikleşen toplumlarında aldanımcı/aldatıcı bir karakter taşıdıkları ve dile getirdikleri toplumsal/bireysel beklentiler halk kesimlerinin gündelik pratikleri içinde ve büyük ölçüde iktidar bloğunun hegemonik*

<sup>54</sup> Algan Necla, 25. Kare Dergisi, Temmuz 1996, Sayı: 16, s:6

<sup>55</sup> Algan Necla, a.g.e

*kültürü bağlamında ve onun tarafından biçimlendirilerek üretildiği için, son kertede, gerçekliğin görülmesini engeller.”<sup>56</sup>*

1968 öğrenci hareketinin kutuplaştırdığı Türk gençliğinin sağ-sol çatışması içinde iyice sivrilen ideolojik kimlikleri, 1980’li yıllarda kabuk değiştirir. Din ve millet duygularıyla Sovyet tehlikesine karşı ayaklandırılan gençlik içinde aşırı dinciler ve aşırı milliyetçilerin gruplaşma süreci başlar. Bugünkü irtica tehlikesinin kaynağı olarak ifade edilen bu yaklaşım, 12 Eylül’ü yaratan gerçek nedendir. Bütün partilerin kapatılarak din ekseninde toplumu birleştirilmesi ve devamında Özal’ın Türk toplumuna sunduğu başka bir uyuşturucu olan bireyci ekonomi ve tüketim ideolojisi, Türk toplumunun üzerinde uzlaştığı değerler dokusunu başkalaştıran en önemli unsurlardır. Toplumun bir kesimi için yoksullaşma süreci, daha küçük bir kesimi için de aşırı zenginleşme söz konusu olur. Bu zenginleşmenin sonucu olarak da o yoksul kesimlere ahlak dışı gelen yaşam biçimleri ortaya çıkar.

Sinema da adeta siyasal otoritenin tasarladığı politikanın kültürel uzantısı gibi sunulan uyuşturunun bir parçası haline gelme sürecine girer. Kadın, birey ve din temalarında birleşerek yapılmak istenene paralel bir üretim anlayışı içinde olur. Sinemacılar, kendilerini yıllarca potansiyel bir güç olarak maddi, manevi besleyen kaynaklara ihanet ederek, alışlagelmiş üretim kalıplarının dışına çıkarlar. Yeni kaynaklar tabandan değil, tavandan geldiği için küçük azınlığın entellektüel saplantılarına yakın düşen bir eğilimi benimserler.

## **9.1. Keşfedilen Kadın**

Türkiye’de 1970’lerle başlayan kadınların ekonomik göstergelerde toplumsal yaşama daha yüksek oranda katılma çabaları, 1980’lerde daha da belirginleşir. Dünyada yüzyılın başında Rosa Luxemburg’la başlayan ilk kadın hareketinin ardından, kadınların üretimin her alanında yer alabileceği fikrinin Türkiye’de kabul görmesi, siyasetçilerin ve ekonomistlerin kadınların ne kadar büyük bir potansiyel güç olduklarını farketmelerinden değildir aslında. Kadın imge olarak kullanılacak bir malzeme niteliğiyle önemsenir bu yıllarda. Çünkü soğuk savaş hala gündemdedir, askeri darbeden çıkmış baskı içinde, hala iki kutupluluğunu sürdüren dağınık ve devlete küsmüş bir toplum, atılım yapma çabasında bozuk bir ekonomi, devlet imajını yenilemek isteyen, serbest piyasa ekonomisine inanan, özel teşebbüsü savunan yeni bir hükümet vardır. Bu durumda toplumdaki ayrımcılığı körükleyecek, onu devlete, askere ya da

<sup>56</sup> Oktay Ahmet, Türkiye’de Popüler Kültür Yapı Kredi Yayınları s:20

sisteme karşı kışkırtarak yapılmak istenenlerin önünü tıkayacak bir duruma fırsat tanımadan, gündemi arabesk, kadın ve birey ideolojisinin getirdiği her türlü açılımla doldurmak izlenecek tek yol olur. Kadın imgesi ,daha çok tek taraflı bir bakış açısıyla, kadının yalnızca cinsel özgürlüğünü arayan, sorgulayan ve yansıtan yönleriyle kullanılır. Ataerkil bir gelenekten gelen toplumun, bugün bile en önemli tabularından birisi olan kadının, toplumdaki rolü nedir sorusuna yalnızca cinsel özgürlüğü açısından bakan bir düşünce ancak kendini toplumundan sıyrırmış, büyük ölçüde yabancılaşmış zümrenin bakış açısı olabilir. Feminist söylem de bunun devamı niteliğindedir.

Filmlerdeki kadın kahramanların, artık, cinsel özgürlüğünü keşfedip bunu yaşama pahasına toplumu karşısına alan güçlü, dinamik, özgür ve cesur kişilikleri vardır. Bu, geleneksel aile yapısında, kadına biçilen pasif rolün artık değişmeye başladığının sinyallerini veren bir adımdır. Müjde Ar, bu imajı fazlasıyla üstlenen bir star olarak dönemin diğer starlarına da öncülük eder. Gelişen kent dokusu içinde görece özerkleşen ve bağımsızlaşan kadının, kültürel tüketimlerinde de değişimler olur. Köydeki, gecekondudaki, fabrikadaki kadın yerini reklam panolarına, moda sektörüne, iş dünyasına taşır. Feodal yapı içindeki katı ve gelenekçi kadın imajının yumuşatılmasında sinema da etkili olur. Bu gelişimin paralelinde Ahu Tuğba, Banu Alkan gibi oyuncuların biçimlendirdiği, dişiliğini ve cinselliğini kullanan başka bir kadın tipi daha ortaya çıkar. Popüler sinemanın kahramanları bunlar ve sahneden sinemaya atlayan şarkıcılardır.

Eski kuşağın piyasa istekleriyle değişim isteğini bir noktada kesiştiren nadir yönetmenlerden biri, yarı fantastik-düşsel çalışmaları ile kadın ağırlıklı filmler yöneten Atıf Yılmaz'dır. (**Selvi Boylum Al Yazmalım, Mine, Metres, Dağınık Yatak, Bir Yudum Sevgi, Asiye Nasıl Kurtulur, Aah Belinda**) Onun filmlerinin yanısıra **Fahriye Abla, Gizli Duygular, Firar, Afife Jale, Teyzem, Göl** gibi filmlerde kadının mücadelesi, toplumsal ilişkiler içinde yalnızca cinsel özgürlüğünü arayan bir noktada kalır ve özgür kadın marjinal kadına indirgenir.

## 9.2. Bireyci Sinema

Bireyci-biçimciliğin sinemadaki yansıması 1980'ler ve sonraki dönem 1990'larda Türk filmlerinde çok belirgin olarak ortaya çıkar.

. *“Yeşilçam'ı lümpen diye bayağı ilan edenler biraz Yeni Dalga'dan, biraz anti-Hollywood yönetmenlerinden, en çok da marjinal harika çocuklardan etkilenerek batılı bir entel sinemasına hevesleniyorlar.”*<sup>57</sup>

Bu yıllarda “Özgürlük, birey olmak” söylemleriyle ortaya çıkan kimi aydınlar ve sinemacılar, kurumsal denetim altındaki kültürel ve moral değerlerin en rahat açılımını marjinaliteye kayarak anlatabileceklerine inanırlar ve dünyadaki gelişmelere paralel olarak toplumu reddedip, bireyi reklam filmlerinde ya da çok satan popüler dergilerdeki gibi tasarlama yoluna giderler. Felsefi ve kültürel dayanaklarını topluma hakim kılınan yeni tür birey ideolojisinden alan bu anlayış, kadın filmleriyle keşfettiği cinselliğin yanısıra onunla çok iyi örtüşen zevk ve özgürlüğü de beraberinde getirir. Özgürlük aynı zamanda farklı cinsel tercihlerin yapılabirliğini ifade etmektedir. Böylece tarihe karışan Yeşilçam ideolojisinin yerini “kafalarına göre takılan” yönetmenlerin aykırı filmleri alır. Oysa bu filmlerde sunulan dünyaların, anlatılan duyguların, tartışılan sorunların ve konuşulan dilin, Türk insanına yıllardır sunulan, belli bir alışkanlık ve sempati yaratan sinemayla hiçbir benzerliği yoktur. Çizilen portreler, anlatılan hikayeler gerçekte toplumdan farklı bir yabancılaşmanın içinde yaşayan kesimi yansıtır ve yalnız onlar tarafından alkışlanır. Bu destek sinemayı değil sürdürecekt ayakta tutacak denli güçlü bile değildir. Çünkü, sinema ise hep söylenildiği gibi bir kitle sanatıdır. Sinemanın ekonomik, kültürel ve toplumsal anlamda nefes alabilmesi için mutlaka oksijen yüklü bir kitleye ihtiyacı vardır.

Gerçekte batıya özgü birey düşüncesinin bizim toplumumuzda geçerlilik kazanması oldukça zaman alacaktır. Osmanlı ve öncesinde bu topraklarda kurulan medeniyetlerin bize bıraktığı miras, kolektif bilinç üzerine kurulu bir düzendir. Özellikle müslümanlığın getirdiği cemaat ve ümmet fikri bunu daha da pekiştirir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla kayboldu sanılan bu özelliklerin yerine devletçilik ve halkçılık ilkeleri yerleşmiştir. Devletçilik, devletin ferde olduğu kadar ferdin devlete karşı olması gereken bağlılığının da altını çizer. Geleneksel kültüre, tarihi birikimlere ve yönetim anlayışına bu kadar aykırı düşen bireyciliğin, bireyin

hakları anlamında hukuki düzlemlerde geçerlilik kazanması, ekonomik ve toplumsal dinamiklerde söz sahibi olmasından kuşkusuz daha önemli bir adım olacaktır.

Öte yandan geçmişin ve kişiliklerin sorgulanışına ağırlık vererek sinemada idealist bir açılım yaratma çabası pek çok sinemacının ortak bir düşüdür. Bunu gerçekleştirmek isteyen yaratıcı veya yapımcının beklentisi, sermayesini kurtarmak ve kar elde etmenin yanısıra toplumun kültür seviyesini yükselterek bu anlamda ruhsal bir doygunluk yaşamaktır. Çünkü sinemacı bilir ki yaptığı film belli bir biliş ve algı seviyesinin üstünde olacaktır. Türk Sineması'nda bu tarz filmlerin gündeme gelişinde, dönemin siyasal, ekonomik, kültürel şartlarının da etkisiyle, geleneksel yapıdaki yapımcının yok olması da rol oynar. Halkın nabzını tutan, seyircinin tepkisine göre konuları ve oyuncularını belirleyen yapımcı, seyircinin salonları terk etmeye başlamasının ardından bu misyonunu kaybeder. Yaratıcı bu noktadan sonra kendi özgür seçimleri ve idealleri doğrultusunda film yapma telaşına düşer. İsteklerini sınırsızca uygulama olanağı ve serbestisi içindeki sinemacının sonuçta ortaya çıkardığı filmler, popüler kültürden o kadar uzaktır ki perdeye dahi çıkmadan sezonu kapatanlar olur.

Bu anlamda **“Biri ve Diğerleri, Üçüncü Göz, Gece Yolculuğu, Ay Vakti, Med Cezir Manzaraları, Hakkari’de Bir Mevsim, Anayurt Oteli, Çıplak, Aa Ay”** entelektüel kaygılarla çekilen, bir ölçüde değer yitiminin ulaştığı noktayı gösteren filmlerdir. **“Dönersen Işık Çal, Gece, Melek ve Bizim Çocuklar, Asiyeye Nasıl Kurtulur, İki Kadın , Düş Gezginleri”** ise cinsel tercihlerin özgürce ifade bulduğu filmler olurlar.

Bireyin keşfedilmesi iç dünyanın, benliğin gizli kalmış yönleri, baskı altındaki duygular sinemanın konusu olduktan sonra, kahramanlar, karşı-kahramanlar, tipler, karakterler, cinsiyetler birbirine girer. Günümüze kadar gelen bu süreçte zaman zaman lezbiyenler, travestiler, hayat kadınları, öte yanda depresyonda, kimlik bunalımında, yabancılaşmış tipler sinemamızın değişen kahramanları olur.

Kadın ve bireyin dışında bu yıllarda Türk Sineması'nın teması olan bir başka kavram dindir. “Din” diğer ikisi gibi yepyeni bir kavram olarak perdeye yansımaz. Dinsel öğelerin simgesel anlamda kullanılması ilişkin ilk örnekleri Muharrem Gürses vermiştir. Dinin mistik yönüyle sinemanın konusu olması 1970’lerdeki Milli Sinema akımı içinde başlar. Tarkovski’yi kendilerine örnek alan bu gruptakiler, sinema tabanı üzerinde dinin algılanışı ve

<sup>57</sup> Attila İlhan, 28.02.1997 tarihinde yaptığım söyleşiden



anlamlandırılışını, onun ideolojik boyutunu yadsıyarak vermek isterler. 90'larda "Rüya Sineması" veya "Beyaz Sinema" diye adlandırılan akım dinin, ideolojik ağırlığını hissettiren bir içeriğe sahiptir.

Soğuk savaş yıllarında komünizme karşı dinin bir uyuşturucu gibi kullanılması, köktendinci grupların giderek güçlenmesine, dini odaklı siyasi partilerin tabanını genişletmesine ve sonuçta toplumdaki hoşgörünün azalarak, kutuplaşmanın artmasına neden olur. Sinemacı bu açıdan gerçekleri görmezden gelerek sadece görüntüdekileri yansıtır. "**Minyeli Apdullah, Yalnız Değilsiniz, Kelebekler Yalnız Uçar, Sürgün**" bu anlamda bir takım mesajlar taşıyan filmler olarak sinema tarihimize geçerler.

### 9.3. Değerlendirme

Türk Sineması modernleşen bir toplumun sinemasıdır. Modernleşmenin sacayakları ekonomik olarak kapitalistleşme-sanayileşme, sosyolojik olarak kentleşme-gecekondulaşma ve siyasi olarak demokratikleşmedir. Modernleşmenin bu üç temele göre farklılaşan görüntüsünün bireydeki ve toplumdaki yansımaları da farklı olur. Kapitalistleşme adına ulusal çeşitliliği tek düzeliğe dönüştüren anlayış, kentleşme adına ortaya çıkarılan yağma kültürü ve demokratikleşme adına devleti çetelere ve tarikatlara götüren mantık, 1980'lerin geçerli kavramlarıdır. Hiçbir kent tecrübesi olmayan köylü Mehmet'in, Almanya'ya çalışmaya gitmesi, köy imamının Dallas ve Şahin Tepesi gibi filmleri izlemesi, arabeskin artık minibüslerde değil en lüks gazinolarda çalınıyor olması, balık yerine lahmacun kokan İstanbul Boğazı artık hayret uyandırmamaktadır.

Türk Sineması'nda bunlara paralel olarak yaşanan değişimin ilki tecimsel yanı ağır basan popüler sinemada olur. "*Popüler kültürün egemen olduğu diğer alanlarda olduğu gibi sinemada da şiddetin, sadece seksüaliteye indirgenmiş bir insan cinselliğinin, sözsel edebiyattaki etiği olurlayan bir komedy ve tragedya geleneğinin buna bağlı olarak bir masalsi anlatımın ağır bastığını görüyoruz. Popüler sinema, içeriği gereği anti-entelektüalist tavrı ile hayatı olduğu gibi kabul eden, kabul etmediği, işine gelmediği noktada reaktif düzeyde yanıt veren, alabildiğine bireysel kurtuluşçu, ne geleneksel ahlakın ne de ona*

*alternatif getireceği ahlakın tanımını yapabilen bir sinemadır.*"<sup>58</sup> Toplumsal alanda varolan hazır kalıpları ona kolaylıkla eklenen magazin ve popüler söylemleri kullanır.

Değişimin ikinci boyutunu bahsettiğimiz süreci toplum yararına bozamayan, radikal bir dönüştürmeyi gerçekleştiremeyen genç sinemacıların, yalnızca entellektüel kitleye hitap eden filmleri oluşturur. Öyle ki bu filmlerin anlatmak istedikleri ile ilgili bir tanıtım broşürüne ihtiyaç vardır. Bu genç sinemacılarıdaki Avrupa Sineması'na benzer tarzda film çekme özlemi, hem konu hem biçimsel anlamda Türk seyircisinin genel yapısına aykırıdır.

*"Şimdi Yeşilçam yerine gelen sinema diyor ki; "O Yeşilçam Sinemastıydı. biz Türk Sinemastıyız" Hiç alakası yok. Onların anlattıkları insanların meseleleriyle Türk halkının meseleleri arasında uzaktan yakından alaka yok. Bir kısmı aynen şairlerimiz gibi kendi masturbasyonlarını yapıyorlar."*<sup>59</sup>

*"Şimdi bir de yeni sinema kuracağız diye ortaya çıkanlar var. Olmaz. Yeni sinema kuramazsın. Topyekün eskiyi sen bırakacaksın, inkar edeceksin ve sinema kurmaya kalkacaksın... Bu olmaz ve olmadı nitekim."*<sup>60</sup>

Bu yıllarda, iki yönlü değişimin arasında kalan ve nitelikli çalışmalar yapan sinemacılar da vardır. Ertem Eğilmez; "Arabesk", Atif Yılmaz "Adak, Talihli Amele", Sinan Çetin "Çiçek Abbas", Nesli Çölgeçen "Züğürt Ağa, Selamsız Bandosu", Şerif Gören "Derman, Yol" Zeki Ökten "Faize Hücum", başarılı çıkışlar yaparlar. Bu dönemde çağdaş üretim ilişkileri ve yaşam biçimleriyle temasa gelen seyirciye, sinemanın Kemal Sunal, İlyas Salman, Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay ve diğerlerinin canlandırdığı tek boyutlu kahramanları, ilkel ve gülünç gelmeye başlar. Bunda değişen seyirci tipolojisinin de büyük rolü vardır. Geleneksel anlatıların (masal, destan, efsane) tümünde karşımıza çıkan ve hiçbir esnekliği olmayan iyiler ve kötüler, korkaklar ve cesurlar, masumlar ve suçlular yerlerini, sosyolojik ifade de bireye, estetik ifade de karaktere bırakırlar. Artık film kahramanları farklılık ve kişiselliklerini de oynadıkları role yansıtmaya ve seyircide de farklı bir eylem yaratmaya başlarlar. Önceki dönemin seyircisi popüler sinemadaki "iyi" olan kahramanla kendisini özdeşleştirirken, bu filmlerde yaşadığı süreç, kahramanın gözünde, kendisiyle yaşadığı bir ödeşmeye dönüşür. Ancak sinemacı, bunu yaparken, kahramanlarını toplumun yapısından, geçirdiği

<sup>58</sup> Oskay Ünsal, Argos Kültür ve Sanat Dergisi, Ağustos 1990, Sayı:24 s:45

<sup>59</sup> Attila İlhan'la 27.02.1997 tarihinde yaptığım söyleşiden

dönüşümlerden soyutlayarak yalnız geleneksele, feodale aykırı yönleriyle vurgulama hatasına düşer. “Mine”deki yazar, “Kırık Bir Aşk Hikayesi”ndeki öğretmen, “Camdan Kalp”deki senarist Kirpi gibi.

Bu dönem için söylenen apolitizasyonun sinemaya fazlasıyla yansıdığı iddiaları da doğru değildir. Şerif Gören’in, “Yol” (1981) gibi üstelik de, Yılmaz Güney imzalı bir filmi, Urfa, Antep, Diyarbakır gibi hassas bölgelerde çekebilmesi, sinemacıların siyasi anlamda doğrudan bir baskı altında olmadığına kanıtıdır. Sinan Çetin’in “Prenses”, Erden Kıral’ın “Av Zamanı”, Zülfü Livaneli’nin “Sis”, Oğuzhan Yalçın’ın “Bir Irmağa Yolculuk”, Şerif Gören’in “Sen Türkülerini Söyle”, Zeki Ökten’in “Ses”, Ali Özgentürk’ün “Su da Yanar”, Tunç Başaran’ın “Uçurtmayı Vurmasınlar”, Orhan Oğuz’un “Herşeye Rağmen”, Oğuzhan Tercan’ın “Uzlaşma” filmleri taşıdıkları devrimci/karşı devrimci karakter, işkence, cezaevi, direniş, uyumlanamama gibi 12 Eylül darbesine ve darbe sonrasına ilişkin olguları, darbeci ortamın izin verdiği ölçüler içinde doğrudan sinemaya taşıyan filmler olarak kabul edilirler. Ancak bu filmlerin hiçbirinde 12 Eylül tek başına bir olgu gibi değerlendirilmez.

24 Ocak kararlarından sonra birdenbire artan yapım maliyetlerine 12 Eylül darbesinin getirdiği demoralize süreç, hızla yayılan video ve korsan kasetçilikle yerli filmlerin yağmalanması eklenince, yerli sinema bir süre durgun bir seyir izler. 1970’de 2424 sinema salonu ve 246 milyon yıllık sinema seyircisi varken 1979’da salon sayısı 1202’ye, seyirci de 78 milyona düşer.

1980’ler ilerde daha belirgin bir hal alacak kimlik bunalımı ve yabancılaşma problemlerinin kronikleşmeye doğru gittiğine işaret eden yıllardır.

## 10. 90'LI YILLARIN GENEL KARAKTERİ VE SİNEMAMIZ

1990'lar tüm dünyada özellikle sosyalist bloğun çöküşünün ardından dengelerin altüst olduğu, ekonomik, kültürel, toplumsal girdapların yaşandığı yıllardır. Soğuk savaş yıllarında kontrollü hareket etmek zorunda kalan Amerika'nın, Sovyetler Birliği'ndeki yeniden yapılanmanın ardından ortaya çıkan otorite ve değerler boşluğunu hızla ve etkili bir şekilde doldurmasıyla dünyanın kaderi de bir ölçüde belirlenmiştir. Dıştan son derece istikrarlı gibi aldatıcı bir görünüme sahip olan bu değişimlerin içten içe dünya ulusları üzerindeki yansıması, giderek kendi tarihinden, kültüründen, dilinden kopan, küreselleşme adı altında yabancılaştıran, ruhsuz, renksiz ama tıkırında işleyen bir düzenin bekçileri haline gelen insanlıktır. Teknolojinin akıl almaz hızı ve hayatı kolaylaştıran cazip görüntüsü de buna eklendiğinde yeni dünya düzeninde önemli olan güç, para, imaj, hırs, güzellik, zevk gibi tek başına tehlikeli ve insanlığa ilişkin her türlü birikimi tehdit eden kavramlar olur. Bundandır ki sosyologlar 2000'li yılları "Cilalı İmaj Devri olarak" tanımlarlar.

*"Görsel medya, özelde de sinemanın oluşturduğu ve yavaş yavaş hayatımızı kuşatmaya başladığı yepyeni bir biçim-biçem-içerik aralıksız yapay bir gündem yaratmaya devam etmektedir. İçeriksiz ya da içeriği belirsiz filmler, müzik-eğlence-yarışma türü programlar, bitmek bilmeyen diziler, reklamlar, haber vermeyen haber programları, soytarıların geçici olarak da olsa kral tahtında oturmalarını sonuçlayan güldürü(!) programları ve nihayet saçmalığın en uç örneği video-klipler...Bütün bunlar formel mantığın garantörlüğünde içerikten -bu kelime hayatın işleyişi, hayatın kendisi gibi okunmalıdır- uzak, biçimsiz bir biçim ve biçemsiz bir biçimin (tam da Amerikan filmlerindeki gibi) kesik kesik ve süratli kurgulanmasıyla seri olarak üretilen -ki saçmalamak için düşünmeye ihtiyaç yoktur- sonuçta insanı düşünmekten, hayattan ve kendisinden koparan, belki gerçeğin hayale (sinemacılar buna fantazm, kurmaca, imgeleme(!) vs. diyorlar) kurban edilmesi olarak adlandırabileceğimiz bir süreçtir şiddeti arttırılarak dayatılan. Kendi hayatını ya da hayatın kendisini değil de kurmaca bir hayatı yaşıyorsa artık insan, körleştirme işlevi gören görsel medyanın etkisinin boyutları ve sonuçları hiç de masum değildir. Sinema insanın bizzat kendisini, insani değerleri (sevgi, dostluk, öz, özveri, özlem, erdem, söz, bilgi, bilinç, aşk,*

*inanç vd..) ayaklar altına almaktadır. İnsanı, insan doğasına hiç de uygun olmayan yapay değerlerle donatmaktadır, bir başka deyişle kundaklamaktadır.”<sup>61</sup>*

Genel olarak ekonomik nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal yabancılaşmanın bizim toplumumuz üzerinde iki türlü yansıması vardır. Gençlerin büyük çoğunluğunda, sosyete, sanatçılar arasında, basında, medyada çok açık bir şekilde görülen Amerikan tipi yabancılaşma; ki en popüler olanıdır. Marka düşkünü, gösterişe, reklama kolay aldanan ve özellikle ticari televizyonlar ve boyalı basın için kaçırılmaz bir potansiyel olan bu kitle, kolay yönlendirilir.

İkinci tür yabancılaşma sıradan vatandaşlar arasında görülendir. Toplumun küçük bir kesimini kapsasada İran’daki mollaya, Arabistan’daki şeriata duyulan özlem, insanımızın din yoluyla milli kültür sentezinden koparılarak, genele ve yüzlerce yıllık birikime yabancı hale getirilişine bir örnek oluşturur.

Sinema da toplumun bir aynası olduğu gerçeğinden yola çıkarak, sinemacının yaşanan gerçekliği de içine alan bir üretim içinde olması gerekirken, daha öznel ve bireyci bir bakışla toplumdaki cimbrizle çektiği kimlikler üzerinde yoğunlaşır. ‘Auteur’ kavramıyla tanımlanan bu yeni sinema anlayışı, bir anlamda yönetmenin sanatsal kaygılarını dile getirdiği, kendince biçim denemelerinde bulunduğu bir sinemadır.

Yönetmen sinemasına prim kazandıran bir olgu da, Sovyet bloğunun çökmesinden sonra geçerliliğini yitiren devrimci sinemadır. Bir zamanlar sıkı sıkıya bağlı olduğu ideolojinin çökmesiyle düştüğü felsefi ve ideolojik boşluğu, anında kapitalizmin getirdiği bireyci bakışla dolduran sinemacı, kendince tutturduğu sinema anlatımı içinde kısır bir döngüye girer. Bir zamanların yalnız seyircisinin desteğiyle ayakta duran Türk Sineması, sınırlı çevreden aldığı seyirci ve belli kaynaklardan gelen ekonomik destekle ayakta durmaya çalışır. Bu filmlerin toplum tarafından anlaşılmadığının, sevilmediğinin en doğru yansımasını televizyonların reyting raporları verir. Gösterime giren birey söylemlili filmlerin hiçbiri, birçok kez yayınlanan Hababam ve İnek Şaban serilerinin yakaladığı yüksek reyting rakamlarına ulaşamaz. Örneğin son derece başarılı, vurgulayıcı, sürekli bir tanıtım kampanyasıyla reklamı yapılan ve bireyci filmlere göre daha anlaşılır bir hikayesi ve dili olan “Eşkuya” İstanbul’da %22.60’lık, Türkiye genelinde %46.30’luk bir izlenme oranına sahip olur.(Ek2) “Eşkuya”nın sinemalardaki

<sup>61</sup> Battal, Sadık İzlenim Kültür-Sanat Dergisi Kasım 1993 s:96



gösterimi sonunda ulaşılan seyirci sayısı bir milyonu geçer. Bu rakam son yirmi yılın Türk Sineması için bir rekordur. Bu sonuçlar şu gerçeğin altını çizmektedir: Bir zamanların kendi yağıyla kavru lan Türk Sineması, iddia edildiği gibi seyircisini bütünüyle kaybetmemiştir. Sadık seyirci, izleyiciye dönüşerek küçük ekrandan da olsa sinemasına desteğini yine verir. Üstelik bu seyirci, görmek istediği tarzda bir film yapıldığında, tüm ekonomik ve sosyal (bilet fiyatlarının yüksekliği, ulaşım) zorluklara rağmen o filmi izleme çabasını göstererek aslında sinemasına duyduğu özlemi dile getirir.

1990'lı yıllara damgasını vuran diğer bir olgu da Amerika'nın her alandaki sınır tanımayan gücü ve etkisiyle, sömürgeci eğilimleridir. Sinema salonlarının Amerikan filmleriyle dolması, bu filmlerdeki yaşantıların, yaşananların, konuşulanların, sinema dili ve estetiğinin görece popülerite kazanması, Avrupa'daki her ulusal sinemada yaşanan bir süreçtir. Ancak bizdeki durum onlardan biraz daha farklıdır. Ulusal sinemalarını korumak ve geliştirmek adına her ülke bir dizi politik ve ekonomik kararlar alırken, Özal'ın başbakanlığı döneminde Amerikan filmlerinin dağıtımçılarına, Türkiye'deki film pazarına aracısız girme fırsatı tanınır.<sup>62</sup> Türkiye'nin bu anlamda iyi bir pazar olduğu, video satışlarındaki sonuçlarla zaten ispatlanmıştır. Bu yıllarda Amerika'yla başlatılan diyalogların, "Amerika Türkiye'nin en büyük müttefiki" düzmesi içinde sunulmasıyla, yapay da olsa Amerika lehine bir kamuoyu oluşturulmuştur. Amerikan tröstlerinin yavaş ama emin adımlarla izlediği politikalar sonunda sinema salonlarının büyük kısmını ele geçirmesi, az sayıdaki Türk filminin de seyirciyle buluşma şansını yok eder. Gösterim olanağına kavuşan şanslı filmler ise durağan yapıları, anlaşılamayan konularıyla, tempolu, yüksek teknoloji ürünü, popüler oyunculu, ödüllü ve milyonlarca dolarlık reklamı yapılan Amerikan filmleriyle yarışamaz ve kısa zamanda gösterimden kalkar.

Ülke sinemasını, dolayısıyla toplumsal ve kültürel hayatı etkileyebilecek böylesine önemli bir politik kararın alınması, Amerika'nın tüm dünyayı "tekipleştirme" yani Amerikan kültürünü dünyaya egemen kılma amacına hizmet eder. Aslında bu bir bakıma dayatmadır. Çünkü yabancı film şirketlerine büro açma yetkisinin tanınması konusunda, Özal'ın gönülsüz tavrını

<sup>62</sup> Adnan Kahveci'nin Off-Shore Media projesi kapsamında, Amerikan Sineması'nın dev şirketlerine ülkemizde şirket kurma, dağıtım ve gösterim hakkı tanındı. Projenin özünde Türkiye'nin doğal ve tarihi imkanlarını Amerikan film şirketlerine açarak onları Türkiye'de yatırım yapmaya, alt yapı kurmaya, film çekmeye teşvik etmek böylece hazır kurulacak endüstri üzerine Türk Sineması'nı geliştirmek yatıyordu. Ancak gerçekleşen bu olmadı.

Amerikan Başbakanı George Bush, “Türkiye’den gelen tekstile kota uygularız” yaptırımıyla kırar.<sup>63</sup> Aslında bu tehdit yalnız topluma kültüre, dile yönelik değil, gerçek anlamda Türk Sineması’na ve sinemacısına yöneliktir. Çünkü Amerikan filmleri 1923’lerden beri kesintilerle ama hiç yok olmadan sinemalarda oynatılmaktadır. Ancak 90’ların farklılığı Amerikan filmlerinin karşısında 1950’lerdeki gibi onları bütünüyle piyasadan silip süpürecek güçlü bir yerli sinemanın olmayışıdır. Dolayısıyla salon sahipleri de iş yapamayan “riskli” Türk filmleri yerine, “garantili” Amerikan filmlerine perdelerini kiraya vermeye başlarlar.

Türk Sineması adına önemli bir gelişme Kültür Bakanlığı’nın bünyesinde kurulan Sinema ve Müzik Eserleri Destekleme Komitesidir. Türk Sineması’nı geliştirme adına yapılan ilk ciddi yardım Namık Kemal Zeybek Dönemi’ndedir (1990). Bu dönem içinde düzenlenen Türk Sineması Kurultayı’nda sinema okullarının sorunları tartışılmış, bir stüdyonun kurulması fikri benimsenmiştir. Hatta bu stüdyoda çekilecek Türk filmlerinin teknik açıdan görüntü kalitesinin yükseltilmesi konusunda çalışmalar yapılmasına karar verilir. 1992 yılında sinemacıları maddi anlamda destekleme uygulaması başlatılır. Ancak artan maliyetler karşısında yapılan bu yardımlar da Türk Sineması’ndaki finansman sorununu çözümlenebilecek kadar kapsamlı olamaz. Üstelik yardım oranları ekonomik şartlar düşünüldüğünde düşüktür, işlemler ağır yürümektedir ve yardım alabilmek için öne sürülen şartlar sinemacılara ağır gelmektedir.

Türk sinemacılarını bu yıllarda destekleyen bir başka kaynak, Uluslararası Sinema Fonu (EURIMAGES)dur. EURIMAGES, 1990’larda giderek artan Amerikan kültür emperyalizminin en güçlü silahı Amerikan Sineması’na karşı, ulusal sinemaları korumak için kurulan bir sinema organizasyondur. Özellikle sosyalist bloğun çökmesinden sonra ulusal sinemaların Amerikan Sineması’nın emperyalist tarzına karşılık daha fazla oranda desteğe ihtiyacı olmuştur. Avrupa, Avrupa Parası (ECU) ve Avrupa Birliği (AT) örneklerinde olduğu gibi Amerika’yı dışarda bırakan bu tarz uygulamalarıyla Avrupa ekonomisini, parasını ve kültürünü, öldürücü Amerikan tekellerine karşı güvence altına almak ister. Ancak Amerikan kültürü ve ekonomisi öylesine güçlü ve etkindir ki, bu karşı konuşlar cılız bir ataktan öteye

<sup>63</sup> Amerika benzer bir zorlamayı 1946’da Fransa’ya yardım çerçevesindeki mali ve ekonomik anlaşmalara, Amerikan filmlerinin sınırsız ithalini içeren bir madde koyarak başlatmıştır zaten. Fransız hükümeti’nin buna karşı geliştirdiği çözüm, sineması adına yapıcıdır. Hükümet, 1948’de Amerikan hegemonyasına karşılık yerli filmleri korumak için yabancı filmlerin gösteriminde bilet fiyatlarına katma değer vergisi koymuş ve bu gelir yapımcılara aktarılmıştır.

geçemez. Amerika kendi yaşam biçimini ve buna bağlı değerler dünyasını da en yoğun ve kapsamlı sinema sektöründe yansıtarak, bütün bunları dünyaya hakim kılar.

Eurimages'dan kaynak sağlayabilmek için en az üç değişik ülkeden sponsor bulmak gerekmektedir. Bu durumda filmin, ortak olan ülkenin ortalama seyirci kitlesine de hitap edecek şekilde bir içeriğe, biçime ve teknik düzeye sahip olması gerekir. Dolayısıyla filmler daha proje aşamasında çok uluslu bir karaktere bürünmekte, sonuçta ortaya çıkanda hiçbir zaman tam anlamıyla yerli bir film olmamaktadır. Bunun yanısıra Avrupa, yardımına karşılık Türkiye ve Türklerle ilgili önyargılarını destekleyecek film projelerini tercih eden bir eğilim içinde de olacaktır.

*“Çağdaş sinemada süratli tempo ve büyük gerilim, çağdaş yaşantının (üretim teknolojisinin) sinemaya yansımalarıdır.”<sup>64</sup>*

Amerikan Sineması'nın ortaya çıkışı, varlığını pekiştirerek sürdürmesi ve tüm dünyada bir ekol yaratacak denli süper bir sinema haline gelmesinin altında yatan gerçek budur. Bu süper gücün karşısında durmaya çalışan yönetmenler, kendi bireysel ve özgün sinemalarını geliştirirken hareket noktaları, içinde yaşadıkları toplumun gerçekliği olur. Amerikalı Cohen Kardeşler **“ Fargo ”** ile kendi toplumlarının iddialı bir eleştirisini yaparken, İngiliz Quintin Tarantino **“ Pulp Fiction ”** la 20.yüzyılın şiddetle yoğrulmuş dünyasının aykırılıklarını uçuk bir anlatımla verir. **“ Ulis'in Bakışı ”** nda Angelopoulos geçmiş ve yaşanan arasında sıkışmıştır. Kusturica'nın **“ Underground ”** u büyük bir kaos, çözülmez bir yumak iken, Manchevski'nin **“ Before the Rain ”** i büyük bir acıdır ama ikisi de değişen dünyanın filmleridir. Hollywood'a alternatif sinema da bunlarla klasik şemanın dışında bir üretimde ama kendi içinde tutarlı, dürüst ve sanatsal bir çabayı ortaya koyarken, bunlardan çok daha zengin bir kültürel birikime, çeşitliliğe ve gündeme sahip Türk sinemacıları **“ Bay E ”**, **“ Berlin in Berlin ”**, **“ Bir Kadının Anatomisi ”**, **“ Bir Erkeğin Anatomisi ”** gibi Hollywood'un anlatım ve içeriğine öykünen temposu yüksek, klip anlayışına yakın filmler çeker. Sonuçta ortaya çıkan da içtenliğini, sıcaklığını yitirmiş, öykünen bir sinemadır. Filmlerdeki düşünsel anlamdaki bu kısırlık o kadar etkisizdir ki ona karşı tepki bile oluşmaz. Seyirci, bu sinemaya tepkisini gişe de tercihlerini Amerikan filmlerinden yana koyarak verir.

<sup>64</sup> Attila İlhan, a.g.e

Aynı dönemde eski kuşaktan gelen sinemacılar da kendini yineleme hatasına düşer. Örneğin Atıf Yılmaz “**Düş Gezginleri**” ile tekrar “**Mine**”nin kasabasına dönerken getirdiği tek yenilik, farklı cinsel tercihleri olan kadın imajıdır. Yavuz Özkan, tipik Hollywood karakterinde olan “**İki Kadın**” ve “**Yengeç Sepeti**” filmlerinde, sorunları basit güncel magazin söylemleriyle ele alır ve reklam filmlerinde rastlanılan görüntü estetiğini kullanarak, tipten öteye geçemeyen karakterleri yaşanır kılar. Bunun karşısında iri laflar etmek yerine keyifli sinema peşindeki Yavuz Turgul, toplumun çoğunluğunu oluşturan kaybetmiş küçük insanların hikayelerini, daha estetik kaygılarla dile getirdiği “**Muhsin Bey**”, senaryosunu yazdığı “**Züğürt Ağa**”, ve en son çektiği “**Eşkya**” gibi filmlerle sinemacılarımıza artık seyirciyi salonlara çağırma zamanının geldiği mesajını iletmektedir.

Bu anlamda popüler kalıplar içinde olan, 90’ların ikinci yarısında vizyona giren “**İstanbul Kanatlarının Altında**” ve “**Eşkya**” başarılı olurlar. Filmler, sinema adına söylenecek ciddi yanlışlar ve eksikler taşımalarına rağmen ortak dilden, ortak tarihten hareket eden ve seyircinin ortak beklentilerine az çok karşılık veren anlatımlarıyla dönemin “auter” sinemacılarının filmlerinden ayrılırlar.

Birey sinemasına alternatif olarak gelişen bir başka tarz yine 90’lı yıllarda gündeme gelir; erotik ve bunalım sinema. 1980’lerde başlayan cinsel özgürlüğünü arayan kadın motifi ve kadının değişen kimliğini ve görüntüsünü sorgulayan filmler yerlerini cinsel boyutu farklılaşmış hatta fazla modernleşmiş, erotik öğeleri bolca kullanan bir çizgiye doğru geriler.(**Sarı Tebessüm, Düş Gezginleri, İki Kadın, Kız Kulesi Aşıkları, Yumuşak Ten, Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri**)

2000’li yıllara doğru ilerlediğimiz şu günlerde ülkemizde yaşananlar, siyasi anlamda istikrara, ekonomik anlamda dengeye, toplumsal anlamda huzura ve uzlaşmaya, kültürel ve sanatsal anlamda senteze ulaşmada daha çok çaba harcanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Yaşanan bunca şeye karşın sinemamızdaki üretim kalıplarında hala bireysel tavrın ağırlığı hissedilmektedir. Halkın yaşadıkları, konuştukları, tükettikleri ikinci planda kalırken, geçmişle hesaplaşmalar, masalsı konular, sıradışı olaylar sinemanın malzemesi olmaktadır. Aslında problem malzemenin niteliğinden çok niceliğine yönelik yozlaşmadan ve yabancılaşmadan kaynaklanmaktadır.

Jean Baudrillard “Kötülüğün Şeffaflığı” adlı kitabında “*kendini aşmayan bir şey ancak yok olmadan yaşamaya devam eder*”<sup>65</sup> diyor. 60 yılların ortalarından beri sinemamızda yaşanan gelişmelere baktığımızda bu sözün haklılığı ortaya çıkmaktadır. 1960-1975 arası altın çağını yaşayan Türk Sineması, bir daha o çizgiyi tutturamadan ama yokolmadan 2000’li yıllara gelir. Son yirmi yıldır yerleşik popüler sinemanın dışında, ondan farklı bir sinema yapma, Türk Sineması’na yeni bir kimlik, yeni bir yüz kazandırma yolundaki çalışmalar olumlu ama yetersizdir.



---

<sup>65</sup> Baudrillard Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Ayrıntı Yayınları İstanbul 1995 s:17



## SONUÇ

Sinema ile toplum arasında güçlü bir organik bağ vardır. Bu dolaysız ilişkiyi sürdüren en önemli etken ise sinemanın bir kitle sanatı misyonuna sahip olmasıdır. Çünkü endüstri haline gelen sinema sektörü için seyirci, diğer sanatlardan farklı olarak, kendi varlığını sürdürebilmesi için en temel unsurdur.

Sinema denildiğinde çoğunlukla karanlık bir salon ve perdede hareket eden bir takım şekiller algılanır. Bu, başlı başına bir yabancılaşmadır. O an yaşanmayan bir hayali sanki yaşanmış gibi sunan bir ilizyondur sinema. İnsanlar böylesi bir yabancılaşmaya isteyerek kapılırlar. Çünkü büyüleyici, etkileyici, eğlendiricidir. Pek çok insan için günlük yaşamın karmaşasından, iş ortamındaki gerginlikten ve evdeki tek düzelikten kurtulmanın en etkili yolu sinemadır. Öte yandan televizyon kadar olmasa bile sinemanın da insanların farkındalıklarını körelten, bilinçlerini uyuşturan bir tarafı vardır. Seyirci, çoğu zaman kendini başrol oyuncusunun yerine koyarak aksiyonun içinde olma eğilimindedir. Özellikle son yıllarda İngiltere ve Amerika gibi gelişmiş ülkelerde gündeme gelen, filmlerdeki güçlü ve rakipsiz karakterlere özenen çocukların neden olduğu üzücü olaylar, bu tür yabancılaşmanın ulaştığı tehlikeli boyutu gösterir.

Sinema, kendi anlatım tekniklerini ve biçim özelliklerini, içinde doğup geliştiği sisteme göre oluşturur. Batı kapitalizminden çok farklı bir sosyo-ekonomik düzenin, kültürel yapılanmanın, dil ve din anlayışının içinde olan Türkiye'nin, sinemasına ait içerik ve yapı özelliklerinde, zaman zaman belirginleşen yabancı etkiler, kavramsal olarak sinemanın özünde tanımlamaya çalıştığımız yabancılaşmadan çok farklı bir yabancılaşma getirir. Yabancı etki ve şemaların dengesiz ve düzensiz karışımı sonucu, Türk Sineması'nda yerli anlatım kalıpları arasında organik bir bütünleşme sağlanamaz. Yerel duyarlılığın bir parçası olmayan sinemasal içerikle, zaten var olan teknik ve biçimsel anlamdaki dışa bağımlı olma durumu, yabancılaşma sürecini hızlandırır.

Türk Sineması'nda boyutları kendisini yok edecek aşamaya gelen yabancılaşma ise kültürel erozyonun, siyasal kirliliğin, ekonomik gelişmelerin yarattığı toplumsal yozlaşmayla son yıllarda belirginlik kazanır. Yaşadığı gerçekliği buz dağının görünen kısmı gibi algılayıp, yansıtan, bazen de bütünüyle görmezden gelen sinemacı ise kendi yabancılaşması içinde sıkışıp kalır. Özellikle 1980 sonrasındaki filmlerin büyük bir kısmında, sinemacı toplum

içindeki yalnızlığını, filmlerinde işlediği yalnız ve aykırı karakterlerle özdeşleştirerek, geniş ölçüde Yeni Dalga'dan sonra yayılan bireyci sinemayı çağrıştırır. Sorun içerikten değil, olayın sosyo-psikolojik tanımını yapmadan belirtilerini gösterme çabasından kaynaklanmaktadır. Perde de yüzleri olmayan bu insanların hikayeleri seyircinin ilgisini çekmez. Birey psikolojisinin henüz gelişmediği kapalı bir toplumda iç yolculuklar, zamansızlık, yalnızlık, hiçlik gibi belli bir algı seviyesine yönelik filmlerin ilgi görmemesi de doğaldır. Sonuçta sinemamız dışardan ekonomik gözüken aslında çoğunlukla sinemacının ve bu alanda uğraş veren fikir ve eylem adamlarının yaklaşım sorunundan kaynaklanan bir dar boğaz içine girer.

Türk Sineması 1950'lilerle başlayan süreçte, kendine özgü artistik bir yapıya, estetik bütünlüğe sahip, ulusal ve yerel gerçeklik içinde kendi bakışını bulan bir karaktere sahip iken, daha sonra kurulu düzeninin bir parçası haline gelerek aşırı metalaşır. 70'lerden itibaren yaşanan bir dizi ekonomik, sosyal ve politik sorun, seyirciyle sinema arasındaki bağı zayıflatır. İlk seyirci profili değişir, daha sonra televizyonun ve anarşik ortamın etkisiyle salonlardan kopan seyirci evlere kapanır. 12 Eylül sonrası politik kimliği zedelenen toplum üyelerinin yeni yaşam modeli, tepkisiz ve ben merkezci olmayı esas alır. Yerel ve geleneksel olan tamamen dışlanır, hızlı ve kolay olan sorgusuz kabul edilir. Toplumsal değerler, genel eğilimler değişerek, ulusal amaçlar yerlerini daha bireysel ve maddesel amaçlara bırakır. Kapitalist mantığın tüm dünyaya egemen kılmak istediği tüketim alışkanlığı, kültürü tekeline alır ve kendi estetik kalıplarını 'evrensel kültür' adı altında sunarak kitlesel bir yabancılaşmaya neden olur. Bu mantığa göre kültür, serbest ticaretin tüm kolaylıklarından yararlanan ve salt pazar yasalarına dayanan bir sanayidir. Sonuçta değişen değerler içinde hızla yaşanan yabancılaşmanın gelişme ardına gizlenen görüntüsü de korkutucu boyutlara ulaşır. Kitle sanatı misyonunu yüklenen sinema da öznesiyle, nesnesiyle aynı yabancılaşmanın içinde yer alır.



Muhsin Ertuğrul'un yabancı eserlerin yanında yerli kaynaklara yönelmesi, stüdyo kurulması ve sesli film çekimlerini başlatması, tiyatroya olduğu kadar sinemaya da getirdiği ciddiyet ve disiplin dışında, sinema dili ve anlatımı üzerine ulusal sinemamıza katkısı olmadı, hatta etkisi uzun yıllar süren zararlı bir geleneğin yerleşmesine neden oldu; tiyatroya sinema....

II. Dünya Savaşı'nın ve Çok Partili Siyasal yaşantıya geçiş denemelerinin yaşandığı sancılı günlerde, sinemamız da bu gelişmelerin sosyal ve siyasi hayata yansıyan olumsuz etkilerinden nasibini aldı. Katı sansür kuralları uygulanmaya devam edildi, kapanan Avrupa pazarının yerini Amerikan ve Mısır filmleri aldı. 1948'deki Türk filmleri lehine yapılan vergi indirimi ve Ertuğrul Muhsin'e alternatif oluşturan yönetmenlerin çıkışı, sinema adına olumlu gelişmelerdi. Sonraki dönemin sinemacılarına zemin hazırlayan bu yönetmenler, yapım maliyetlerini kırmak için sesli çekimden sessiz çekime yöneldiler ve bu sayede Türk filmlerinin yeniden sözlendirilmesi ve yabancı filmlerin yerlileştirilmesi söz konusu olmaya başladı.

Melodram sinemasının tipik birer örnekleri olan Amerikan ve Mısır filmlerinin, Türk Sineması ve sinemacıları üzerindeki en büyük etkisi, uzun yıllar varlığı farklı şekillerde sürdürecektir olan melodram anlayışını başlatmış olmalarıydı.

Türk Sinema Tarihi'nde "en unutulmaz dönem" olarak kabul edilen 1950 sonrası, gerek sanatsal açıdan sinemamızın ulaştığı nokta, gerekse seyirci sayısı ve üretim açısından ilginç gelişmelerin yaşandığı bir dönemdi. Bu yıllarda senede üçyüz film çıkaran, ülke çapında üçbin sinema salonuna sahip olan Türk Sineması, hiçbir dönemde olmadığı kadar yerli özellikler taşıyan ya da yabancı etkileri bütünüyle sindirmiş filmlere öncülük etti. Ulusal Sinema Tezi içinde yer alan Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, gibi yönetmenlerin filmlerindeki gerçekçi tutum ve özgün hava, toplumun gündeminden uzak olmayan siyasal, sosyal ve tarihi konulara yönelik, biçimsel anlamda çok yönlü başkalaşım (doğal mekan, yapmacıksız bir dil ve anlatım, yeni oyuncular) sonraki yıllarda yerini popüler yani baskın ticari sinemaya bıraktı.

70'li yıllarda Komünizm korkusu, giderek şiddetlenecek olan sağ-sol davaları içinde, sinemada, aydınlarca yaratılan Yılmaz Güney mitosunu, bir de Kapitalistleşme sürecini giren Türkiye'de göçlerle birlikte başlayan bir başka olgu, arabesk vardı. Televizyon, anarşi, sansür nedenleriyle seyircisini kaybetmeye başlayan sinemacı, ilkin yabancı filmlerin adaptasyon ve

bire bir kopyalarını yapmaya, ardından da arabesk ve seks filmlerine kaydı. Bir dönemin toplumuyla, insanıyla birebir örtüşen sineması da yerini, ancak belli bir kesimin seyircisi olan boyutsuz, derinliksiz bir sinemaya bıraktı.

12 Eylül, 10 yılda bir gelen darbelerin belki de en keskini oldu. Uzun süredir istikrardan, uzlaşmadan, huzurdan uzak kalan Türkiye, anti-demokratik ama o an için geçerli bir yol olan MGK'nın askeri darbesiyle fırtınayı dindirdi. Özal, bu fırtınadan zaferle çıkan tayfanın kaptanıydı ve özellikle ekonomik yönden aldığı riskli kararlar, dış politika atakları ve medyatik yapısı sayesinde 80'lerin en önemli karakteri oldu. Toplum bir yanda yüksek enflasyonla savaşıırken, bir süre sonra da son bulan anarşi yerine terör belasıyla tanıştı. Bu durumda en güvenli mekan ev, en kolay ve ucuz eğlence televizyon oldu. Sinema seyircisi motivasyonunu yitirmişti ve ortadaki üretim de onu yeniden motive edecek denli etkili değildi. Aradaki kimi iyi niyetli çabalara rağmen bireyci özgürlük çerçevesinde sinemanın seçtiği yol benliğini ve belleğini yitirmesine neden olacak bir karakter gösteriyordu. Bazı entelektüel çevrelerin desteğini alan bu sinema, muhtaç olduğu gerçek sinema izleyicisinin desteğini alamadı.

Sinemamız bu koşullarda 90'lı yıllara girdi. Amerikan emperyalizmin en etkili iki silahından biri olan sinema (diğeri televizyon), politik kararlarla bütünleşen hedefler doğrultusunda piyasaya hakim oldu. Bu dünyanın pek çok ulusal sinemasını tehdit eden bir unsur olduğu için şaşırtıcı değil. İlginç olan her gün televizyonlarda yayınlanan Türk filmlerinin, en fazla hasılat yapan Amerikan filminden çok daha fazla seyirciye ulaşmasıdır. Hollywood, 1950-60'larda kendisini piyasadan silip süpüren Türk Sineması'ndan intikamını en ağır biçimde alıyor gibi gözüksede, aslında Türk seyircisi küçük ekrandan da olsa sinemasına olan bağlılığını sürdürmektedir. Gerçek tehdit Amerikan filmlerinin dışındaki sinemaya yabancılaşan ve Amerikan filmlerinde sunulan sahte dünyalara inanan sinema seyircisidir.



## SUMMARY

The memory of the twentieth century, being cinema, is an industry that needs history, economic and political structure, culture and language of the society where it exists and most of all, man standing at the very focus of this fan.

Following the first cinema films shown in Pera which is a privileged area in the middle of İstanbul, the miracle of cinema has began within the Ottoman territory through productions started by the government and the films of the semi-official institutes, having a special theme, and it had a very fascinating course. While Pera has become the heart of cinema, the non-Moslem public had played a role in becoming a bridge between the innovations of the West and the Moslem public.

These were the years when the semi-feudal, religious and communitarian life-styles of the Ottomans namely the Anatolian public, which were established on the concepts of “community”, “group safety”, “modesty”, “order” and “harmony” and which has lasted uncorrupted for centuries have been eroded as a result of the contacts with the West.

The effects of the Christian West having private property, individualistic and adventurous characteristics, furthermore the changes having a negative effect on the Ottoman internal policy and failures of the army, led to a cultural degeneration proceeding parallel to the economic depression. The western works of art in the fields of the poetry, literature, cinema, and especially in the theater, have been taken as a guide and have even been copied. Divergence from the concepts characterized as local and traditional has began in the social life especially among the intellectuals and burcaucrats. The themes of the films, the production of which in those days advanced so slowly were far away from reflecting the status quo of the country, public or the intellectuals, therefore such themes are strong evidences of this divergence.

Although the principles of Mustafa Kemal Atatürk, “civilization, industrialization, urbanization” within his policy “westernization despite of the West” were succesful in creating, through effective and very radical policies, a tendency to use the national sources and a populist discourse, it could last only for a short period of time. Furthermore, both in the

period of İnönü and of the Democratic Party, great concessions have been granted in respect of these policies.

If Atatürk's private and considerable interest in cinema in the period of the Republic had reached and effected the political environment of the government, the relation between the government and the cinema would not have been limited to censorship or taxes and Muhsin Ertuğrul could not establish a monopoly over the Turkish cinema for seventeen years and moreover the Turkish cinema could be considered as an industry.

It is true that Muhsin Ertuğrul inclined towards national sources as well as the foreign works, established film studios, started sound films and brought a serious point of view and discipline to both theater and cinema. However, he did not contribute to our national cinema in respect of language and expression of cinema, on the contrary, he was the cause of a detrimental tradition which would be effective for years in our cinema: "theatrical cinema".

At the arduous times of World War II and the transition period to Multi Party Politics, the negative effects of these changes experienced within the social and political life have influenced the Turkish cinema as well. The strict principles of censorship have been kept imposed, American and Egyptian films have replaced the European market that was closed due to the War. The tax reductions implemented in favor of Turkish movies in 1948 and the alternative movements of the new directors who were against Muhsin Ertuğrul were the positive developments on behalf of the cinema. These directors, having introduced a new basis for the future directors began to film in silent form instead of sound filming and thus dubbing of Turkish movies and adaptation of foreign movies have commenced.

American and Egyptian movies being typical examples of melodrama have considerably influenced the Turkish cinema and all persons related in the film industry by introducing the concept of melodrama which would exist for years in different forms.

The post 1950 period has been accepted as "the most unforgettable period" since fascinating developments have been experienced regarding both the level where the artistic Turkish cinema reached as well as the number of audience and production. In those years, 300 films were produced yearly, the number of movie theatres increased to 3000 and to this effect the Turkish cinema has pioneered the films which completely assimilated foreign effects or films

having more local characteristics in comparison to those produced in the former and future years. The directors from the National Cinema school such as Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Halit Refiğ have exhibited a realistic approach and multi-level metaphormistic style (i.e. natural environment, simple and natural language and expression and use of new artists) in their films as well as having created an original atmosphere and having focused on social and historical subjects which reflect the agenda of the society into their films. This kind of cinema has been substituted by the commercial cinema having popular characteristics.

In 1970s, fear of communism, the myth of Yılmaz Güney created in cinema within the conflict between the rightists which would be aggravated and another phenomenon called “arabesque” grew parallel to the internal migrations within Turkey which was experiencing the capitalism process. As the number of audience decreased due to television, anarchy and censorship, the people in the cinema industry preferred to adapt the foreign films into national cinema and they produced the copied of such and then they began to produce arabesque and sex films. Thus, the cinema overlapping the society and conditions of those times has been replaced by a kind of unqualified cinema viewed by a certain type of audience.

September 12 can be considered as the severest coup-d’etat of all the ones following the decades to come. The military coup-d’etat of the Commission of National Safety having been an anti-democratic means, but also having been an effective and valid means according to the situation of those days, put an end to the unstable, discordant, unpeaceful condition in Turkey. Turgut Özal being the leader of this team having gained victory and benefiting from this situation became the most important person of the 1980’s thanks to his risky decision in respect of the economy of the country, his audacious attempts in foreign policy and his mediatic style. While the society was struggling with high inflation, people now faced terror at this time instead of anarchy. Under these situations, the safest place became the home and the cheapest and most simple method of entertainment became television. The audience of cinema lost its motivation and furthermore the production in the field of cinema was not as strong and effective as to motivate them. Although a very few works have been achieved with good intention, the cinema gave such examples that made it lose its identity and memory in respect of individualistic freedom. This cinema was supported by some intellectual environment, however it has not been supported by the real cinema audience.

The Turkish cinema has started to live its 1990's under these circumstances. The cinema which was one of the two most powerful guns (the other being television) of the American imperialism became dominant over the market within the direction of the targets and with the political decisions. It is nevertheless, not surprising since this threatens a lot of national cinemas throughout the world. What really is surprising is that the Turkish films played on television everyday has a larger audience compared to American films with the highest profits. Although it seems that the cinema of Hollywood takes its revenge from the Turkish cinema which had eliminated it from its national, own market within the 1950-1960's, the Turkish audience still keeps its fidelity to its own cinema through at least the small screen. The real threat is the type of audience which establishes an alienation from every kind of cinema except for the American cinema and which believes the artificial worlds presented by American movies.



**EKİLER****EK 1****MUHSİN ERTUĞRUL'UN TEMAŞA DERGİSİNDEKİ SİNEMA  
YAZILARINDAN ÖRNEKLER****Akt: Efdal Sevinçli, Etuğrul Muhsin Meşrutiyetten Cumhuriyete, Sinemadan Tiyatroya****Temaşa Dergisi Sayı:6 15 Ağustos 1918**

Geçen sene yazında Müdaaf-i Milliye Cemiyeti'nin sinema şeritleri tertip ve imal etmekte olduğunu meydana çıkardığı filmlerle öğrenmiştik. O zaman o filmleri seyredenler; evvela İtalya'nın, Fransa'nın, Almanya'nın pek sanatkarane yapılmış şeritlerini gördükleri için, kapıdan çıkarken yanlarındakine birşey söylemeye cesaret etmeksizin, utançlarından yüzlerini kapayarak çıkmışlardı. "Pençe" namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden muhehassıl (oluşmuş) şerit memleketimizde yalnız sanayi-i nefise (güzel sanatlar) müntesiblerini (ilgililerini) değil her Türk'ü utandırmıştı. Herkes pek bigane (yabancı) olduğumuz bu sanata karşı biraz daha bala-pervaz olmamamızı haysiyet-i milliye namına (milli onur adına) temenni ediyordu. Nitekim ilk milli şerit ve mevzu olmasına ve mümessiller payitahtın en iyilerinden intihap (seçilmiş) olmasına rağmen eserdeki teknik hatalar bu filmi iğrenç bir dereceye indiriyordu. Bundan sonra arada güzerean (geçen) zaman zarfında ortaya ciddi bir şey atılmadı. Biz bunu Müdafaa-I Milliye Cemiyeti'nin bu işle meşgul memurinin (memurlarının) devam için bir mütehassısa ihtiyacın gayr-ı kabil inkar (yadsınması olanaksız) olduğunu nihayet anladığına hamletmiştik (yormuştuk). Maalesef öğrendik ki yine, hem de tarihimizin pek şanlı sahifelerinden birini ihtiva eden Alemdar Vak'ası da sinema objektivi önünde çevrilmeye başlanmış. Nasıl ve ne şeriat (koşullar) altında böyle oldukça ağır bir yükün altına girildiğini bilmiyoruz, fakat elimizdeki vesait (araçlar) ile yine sahnelerimizde olduğu gibi yapılacaksa, hürmetten başka bizden hiçbirşey beklemeyen medar-ı iftiharımız olan büyüklerimizin ruhunu bu suretle incitmemiş olsak daha iyi olur. Onların kalblerimizde kuvve-i muhayyilemizin (hayal gücümüzün) vüs'ati (genişliği) nisbetinde büyüyebilecek olan maceralarının bir atakım, sanata ve tarihe bi-vukuf (yabancı, uzak olanlar) elinde bazıce (oyuncak) olmalarını çekemeyiz. Eğer; tekrar ederek, iyi bir sinema rejisörü, iyi bir fotoğraf, iyi bir dekor kalfası ve aslına mutabık (uygun) elbiseler, o şan-aver (şanlı) zümre-i asker (askerler topluluğu) temin edilerek yapılmadıysa deriz ki Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti'nin muhterem riyasetinin bir ümit ile vermekte olduğu paralar mahalline masruf olmayarak (harcanmayarak) ziyan edilmiştir. Bundan mutevellid (doğan) zarar yalnız maddi değildir. Arkasında üç kişiyle geldiği temsil edilen Alemdar'ı gören her Türk geçen sene olduğu gibi bu sene de fena yapılması yüzünden haysiyet-i milliyelerini (milli onurlarını) inciten sinema perdesi önünden sukutla kalkmayacaklardır. Bu sefer gösterecekleri sima-yı infisalin (ayrılışlarındaki yüzlerin) geçen senekine nisbetle daha çok işmizaz-ı alud-ı gazap (acıdan canlarının sıkılmış) olacağına emin olmalıyız, çünkü meseleye bir de maziye aid eazım (büyükler) karıştırılıyor. Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti muhterem riyasetinin (başkanlığının) bu hususa bir parça daha nigh-ban (gözetici) olmasını, memlekettten müfid (yararlı) olmasını istediğimiz sanat için, herhalde elzem addederiz.



**Temaşa Dergisi Sayı:9 26 Eylül 1918**

**MÜDAFAA-İ MİLLİYE CEMİYETİ RİYASET-İ MUHTEREMESİNE**

Cemiyet-i muhteremizin (saygın derneğinizin) cenab-ı himayesinde (korumasında) sinema şeritleri yapıldığını, fakat bunların pek fena olarak yapıldığını, bir mütehassıs buluncaya kadar şimdiye kadar olduğu gibi beyhude para israf edileceğine bu vahi (boş) ve güç işten sarf-ı hazar edilmesini (vazgeçilmesini) ve buna, bu meseleye zat-ı alilerinin (varlığınızın) bir parça daha fazla ciddiyet ve dikkatle nigahban (gözcü, ilgili) olmanız lazım geldiğini altıncı nüshamızda söylemiştik. Yazılarımız nazar-ı itibara alınmadığı için bu samimi ve halisane (en temiz) temenniye burada tekrarlamak mecburiyetinde kaldık; çünkü 'Temaşa' zat-i alinizin hüsn-I niyetinden (iyinietinden) her zaman pek emindir, yalnız bakınız, benim söylemek istediğim nedir:

*İstanbul'da bugünkü şeriat altında sinema şeiidi yapkam kabil değildir. Sinema şeritleri yapmak isteyen müessese evvela iyi bir sinema operatörü -ki İstanbul'da yoktur, geçen sene buna tetkik için bir aralık Mösyö Weinberg Berlin'e gelmişti, orada öğrendiği için o zatın yaptıkları diğer müddeilere (temelsiz iş yapanlara) nisbetle en iyisidir, fakat o da kaftı değildir- iyi atölye (Dar-üs Sinaa) -ki bugün İstanbul'da mebzülen (bolca) para sarfedilse bile bir sene sürer- iyi bir rejisör -Türkler arasında sinema sanatını Avrupa'da yakından tetkiki etmiş o suretle para kazanmış yalnız Muhsin vardır. Fakat hiç şüphesiz ki büyük teşebbüsler için o da kaftı değildir.- Ve sonra dekor, elbise ve sanatkar.*

Beyefendi hazretleri; müsaadenizle söyliyelim ki, yukarıda saydığımız şeylerin kaffesi (bütünü) bizde yoktur. Binaenaleyh bu maksatta devam -eğer iş vukuflu (bilgili) birinin eline verilmeyecekse- sizin yüksek maksatla topladığınız paraların heder olmasından başka bir netice vermez ve meydana çıkan, çıkarılan asar (eserler) yalnız parayı değil, Türk haysiyet-i milliyesini de öldürür. Yunanistan ve Bulgaristan mütehassıslar sayesinde güzel şeritler yaparken bizim için bilmediğimiz, anlamadığımız bu sanatı yapayalnız yaşatacağımızı iddia etmek per vahidir (boştur). Emir buyurunuz, sinema şubesinin şimdiye kadar Cemiyet'e iras ettiği (yüklediği, getirdiği) zarar kaftı addolunsun (yeterli bulunsun) ve bu boş sevdedan vazgeçilsin, çünkü zararın her neresinden olursa dönmek kardır derler.

**Temaşa Dergisi Sayı:13 16 Ocak 1919**

... Uzun bir müddetten beri musikiye mukabil gramafon tiyatroya mukabil olarak da sinemacılık alem-i medeniyeti işgal ediyor. Fakat hiç şüphesiz ki resimle mukayese edersek fotoğraf ne derece eser-i sanat addolunuyorsa sinemada ondan öteye hiçbir suretle geçemeyecektir, eğer kainatta bir gün herkes sağır olmazsa!... Resim nasıl göz, musiki nasıl kulak, edebiyat nasıl dimağ vasıtasıyla hislerimiz içinse, tiyatro da bütün bunların imtizacından (kaynaşmasından) hasıl olduğu için, kör sağır ve deli olmayan herkes içindir.

Buna mukabil, itiraf etmeli mi ki, bazan tiyatrodaki edebiyatın ifade edemeyeceği vekayı (olaylar) vardır ki sinemada pek sanat ve maharetle gösterilebilir. Nitekim işmizaz (mimik) ve hareketle gösterilemeyecek ne kadar rakik (ince) hisler, düşünceler vardır ki tiyatro sahnesinde edebiyat vasıtasıyla ifade olunur. Elhasıl ben tiyatronun lüzum ve ehemmiyetini inkar edenleri kafir addettiğim kadar sinemacılığın muhsinat (iyilikler) ve hidematını (hizmetlerini) istihfaf edenleri (küçümseyenleri) de mücrim telakki ediyorum (sayıyorum). Hatta bazen bunları birbirinden o kadar ayrı birer şübe-i sanat zannedenlere bile tamamiyle hak veriyorum. Mamafih rakibi olan sinema her iklimde her lisamı mütekellim (konuşur) olması dolayısıyla tiyatronun önüne geçmeye var kuvvetiyle hahiş-kerdir (isteklidir). Çünkü bu şübe-i sanat yalnız meşahir (ünlüler) tarafından muharrer eserler için değil kainatın aksam-i muhtelefesindeki (çeşitli bölgelerindeki) ırk, adet(gelenek) ve ekalim (ülkeler) ile menazırı (görüşleri) da nakle hemen yegane nim zi-hayat (yarı canlı) bir vasıtaadır.

Avrupa ve Amerika, bu faydalı vasıttan hemen her suretle istifade çarelerini bulmuşlar. Hatta son zamanlarda sinema şeritleri gazeteler kadar mensup oldukları milletlerin naşir-i efkârı (düşünceler yayarı) olmuşlar ve tıpkı gazete ve resail (dergiler) gibi sansüre tabi kalmışlardı. Sinemacılığın bu tarzda telakki olunmağa başladığından sonra tabii değil midir ki biz de bu vasıttan istifade yoluna koyulacaktık. Bilhassa biz buna en ziyade muhtaç idik ve eksikliğini hissediyorduk.. Çünkü bizim hatta en yakın Avrupa biladında (kentlerinde) bile meçhul olan, umumiyetle bilinmeyen bir şeyimiz vardır ki o da hayat tarzımızın yavaş yavaş vuku bulan (oluşan) tahavvül (değişme) ve tebdili (değiştirme) idi. Memleketimize gelen seyyahlar, ecnebiler bile giremedikleri, nüfuz edemedikleri safahat-ı hayatımız (yaşamımızın evreleri) hakkında dilâğlarında eski tabüümüzün (yapımızın) hatırasına müracaatla olmadık fikirler ediyorlardı. Ben bizzat Berlin'deki Almanların ekseriyet-i kamilesi (yetişkinler çoğunluğu) Türkleri yani beni ve sizi hala "İstanbul Gülü" nam operette gördüğü şekilde giyinir, onlarda muhayyel olan haremiyle, keyfiyle ve çubuğuyla yaşar şalvarlı ve küfyeli (geçinecek kadar yiyeceği olan) mahluklar zannederler. Onlara öyle gelir ki Avrupa'ya giderken Türk fes yerine şapka giydiği gibi şalvarlı elbise yerine modadan kostüm geçirir. Bunun aksinde pek ısrar ettiğim için vaktiyle İstanbul'a gelen bir Alman beni tekzip etmek üzere köprü üzerinde alınmış bir kartpostalı göstermişti. Filhakıka o kadar muhtelif tarz-ı telebbüs (giyinme biçimi) vardır ki muhattabım şalvarlıları Türk ve fesli pantolon ceketli kimseleri de milel-i saireden (diğer uluslardan) diye addetmekte hak kazanıyordu.

İşte bütün bunları, eğer Avrupa'da olduğu gibi bizde de bir sinema şeridi dar-üs sınaası (stüdyosu, atölyesi) olsaydı bizi tanımayan memleketlerin Türk'ü tanımayan sakinlerine gösterir ve memleketimize iyi bir hizmet etmekle kalmayarak para da kazandırırđık

Bütün bunlara istinaden Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema teşebbüsünü ilk duyduğum zaman fevkalade sevinmiştim. Kendi kendime, "İşte" diyordum "bir müessesesi ki bu işte hatta paradan ziyade memleketi düşünecek, maddi olmaktan fazla manevi hizmet edecek." Filhakıka "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" bu, hatta ayağında donu ve sırtında gömleği olmayan milletten, değil sakinleri taşlarıyla topraklarına varıncaya kadar sefalet diye haykıran memleketin sefil ve aç fukara-yı ahalisinden bugün yangın, yarın harp, ertesi gün gazeteye muavenet (destek) diyerek topladığı paraları bu teşebbüse hasretti (yatırdı). Bir sinema müessesesi teşkiline koyuldu. Buraya kadar Cemiyeti sinema teşebbüsünde tahtie edecek (yalancı çıkaracak) hiç bir fert yoktur....

## EK 2

“Eşkiya” filminin 20 Nisan 1998’de televizyonda ilk gösterimi sonrasında, AGB’nin 20 Nisan 1998 tarihli reyting sonuçları

| 20 Nisan 1998 - 20 Nisan 1998 (Sıralanan Kategori : Total Individuals) |                               |                  |      |       |       |       |          |          |  |
|--|-------------------------------|------------------|------|-------|-------|-------|----------|----------|--|
| S.No   | Program Adı                   | Tipoloji         | Kan. | Tarih | Saat  | Bolum | Rt-Total | Sh-Total |  |
| 1  | İBŞKIYA (T.S) [NET]           | Film Turkish     | STAR | 20/04 | 20:34 | 1     | 22.60    | 46.30    |  |
| 2  | HAMBERİM [NET]                | Serials Turkish  | SHOW | 20/04 | 21:13 | 1     | 11.90    | 23.30    |  |
| 3  | SHOW TV ANA HABER BULTENİ     | Newscaat         | SHOW | 20/04 | 19:56 | 1     | 10.50    | 24.20    |  |
| 4  | CANKIZILK [NET]               | TV Games         | KAND | 20/04 | 20:11 | 1     | 9.10     | 20.10    |  |
| 5  | TELEVÖLE [NET]                | Sporting Magazin | SHOW | 20/04 | 22:19 | 1     | 8.40     | 19.40    |  |
| 6  | ATV ANA HABER BULTENİ         | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 19:59 | 1     | 7.40     | 18.00    |  |
| 7  | SICAK SAATLER [NET]           | Serials Turkish  | ATV  | 20/04 | 21:03 | 1     | 7.30     | 14.20    |  |
| 8  | GÜNÜM YORUMU                  | Commentary in Ne | KAND | 20/04 | 19:52 | 1     | 6.90     | 19.90    |  |
| 9  | SIR DOYASI [NET]              | Serials Turkish  | STAR | 20/04 | 23:10 | 1     | 6.80     | 23.70    |  |
| 10   | INTERSTAR ANA HABER BULTENİ   | Newscaat         | STAR | 20/04 | 19:29 | 1     | 6.50     | 19.10    |  |
| 11   | KANAL D ANA HABER BULTENİ     | Newscaat         | KAND | 20/04 | 18:59 | 1     | 6.40     | 22.10    |  |
| 12   | TELEVÖLE [NET]                | Sporting Magazin | KAND | 20/04 | 21:03 | 1     | 6.40     | 12.60    |  |
| 13   | GURBETÇİLER [NET]             | Serials Turkish  | ATV  | 20/04 | 22:14 | 1     | 6.00     | 13.60    |  |
| 14   | STAR SPOR                     | Sport News       | STAR | 20/04 | 20:15 | 1     | 5.50     | 13.10    |  |
| 15   | SUPER BABA [NET]              | Serials Turkish  | ATV  | 20/04 | 18:44 | 1     | 5.10     | 18.40    |  |
| 16   | FERİHÜNDE HANIMLAR [NET]      | Serials Turkish  | STAR | 20/04 | 18:43 | 1     | 5.00     | 19.90    |  |
| 17   | YUZ FUZE [NET]                | Talk Show        | ATV  | 20/04 | 23:31 | 1     | 4.90     | 30.70    |  |
| 18   | YALAN RUZGARİ [NET]           | Serials Foreign  | SHOW | 20/04 | 18:57 | 1     | 4.90     | 16.50    |  |
| 19   | SPOR TURU                     | Sport News       | KAND | 20/04 | 23:23 | 1     | 4.90     | 16.00    |  |
| 20   | GEÇMİŞİMİZ HABERLERİ          | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 23:58 | 1     | 4.70     | 24.50    |  |
| 21   | GEÇMİŞİMİZ YİNDEN             | Newscaat         | KAND | 20/04 | 22:56 | 1     | 4.60     | 11.60    |  |
| 22   | ATV SPOR HABERLERİ            | Sport News       | ATV  | 20/04 | 20:42 | 1     | 4.60     | 9.50     |  |
| 23   | KAYNANALAR [NET]              | Serials Turkish  | KAND | 20/04 | 17:47 | 1     | 4.00     | 21.90    |  |
| 24   | ATV ARA HABERLERİ             | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 18:59 | 1     | 4.00     | 16.50    |  |
| 25   | HABERE DOGRU                  | Newscaat         | KAND | 20/04 | 18:29 | 1     | 3.80     | 19.90    |  |
| 26   | HABER HATTI [NET]             | Newscaat         | SHOW | 20/04 | 23:53 | 1     | 3.60     | 20.90    |  |
| 27   | SHOW TV HABER (17:00)         | Newscaat         | SHOW | 20/04 | 19:01 | 1     | 3.40     | 13.70    |  |
| 28   | SEVİMLİ KAHRAMANLAR           | Cartoons         | KAND | 20/04 | 10:08 | 1     | 3.30     | 25.60    |  |
| 29   | ORLİN KAYNAMA [NET]           | TV Games         | ATV  | 20/04 | 17:10 | 1     | 3.30     | 22.40    |  |
| 30   | KANAL D HABER (18:00)         | Newscaat         | KAND | 20/04 | 18:00 | 1     | 3.10     | 18.80    |  |
| 31   | SEVİMLİ KAHRAMANLAR (OGLE)    | Cartoons         | KAND | 20/04 | 16:30 | 1     | 3.00     | 22.90    |  |
| 32   | TAS DEVRİ                     | Cartoons         | KAND | 20/04 | 09:35 | 1     | 2.90     | 24.90    |  |
| 33   | SİRİNLER                      | Cartoons         | KAND | 20/04 | 16:04 | 1     | 2.90     | 22.40    |  |
| 34   | BİZİM EV [NET]                | Serials Foreign  | KAND | 20/04 | 17:04 | 1     | 2.90     | 19.40    |  |
| 35   | CRSUR VE GÜZEL [NET]          | Serials Foreign  | SHOW | 20/04 | 17:57 | 1     | 2.80     | 15.00    |  |
| 36   | AYSE OZGUN [NET]              | Meeting/Discuss  | ATV  | 20/04 | 09:57 | 1     | 2.70     | 20.80    |  |
| 37   | INTERSTAR HABER (17:00)       | Newscaat         | STAR | 20/04 | 17:01 | 1     | 2.70     | 19.70    |  |
| 38   | ATV HABER (18:00)             | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 17:59 | 1     | 2.70     | 16.60    |  |
| 39   | SEYDANIN GOZYASLARI [NET]     | Serials Turkish  | ATV  | 20/04 | 17:57 | 1     | 2.70     | 15.10    |  |
| 40   | KADERİMİN OYUNU (T.S) [NET]   | Film Turkish     | KAND | 20/04 | 14:11 | 1     | 2.60     | 21.90    |  |
| 41   | YABAN OULU (T.S) [NET]        | Film Turkish     | SHOW | 20/04 | 10:20 | 1     | 2.60     | 20.00    |  |
| 42   | ATV HABER (17:00)             | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 16:59 | 1     | 2.40     | 17.40    |  |
| 43   | ARKADAŞLIK OLUYU (T.S) [NET]  | Film Turkish     | SHOW | 20/04 | 16:08 | 1     | 2.40     | 16.80    |  |
| 44   | KANAL D HABER (15:00)         | Newscaat         | KAND | 20/04 | 14:59 | 1     | 2.30     | 19.70    |  |
| 45   | SHOW TV HABER (13:00)         | Newscaat         | SHOW | 20/04 | 12:59 | 1     | 2.30     | 17.80    |  |
| 46   | PARKLI BİR GÜN [NET]          | Daily Magazines  | KAND | 20/04 | 11:29 | 1     | 2.30     | 17.80    |  |
| 47   | A'DAN Z'YE [NET]              | Women            | ATV  | 20/04 | 14:26 | 1     | 2.20     | 18.10    |  |
| 48   | INTERSTAR HABER (16:00)       | Newscaat         | STAR | 20/04 | 16:02 | 1     | 2.20     | 17.50    |  |
| 49   | DOLAP BEYGİRİ (T.S) [NET]     | Film Turkish     | STAR | 20/04 | 15:21 | 1     | 2.20     | 17.20    |  |
| 50   | TARZAN [NET]                  | Serials Foreign  | SHOW | 20/04 | 12:12 | 1     | 2.20     | 16.30    |  |
| 51   | SHOW TV HABER (17:00)         | Newscaat         | SHOW | 20/04 | 17:00 | 1     | 2.20     | 15.80    |  |
| 52   | SHOW TV HABER (18:00)         | Newscaat         | SHOW | 20/04 | 18:02 | 1     | 2.20     | 13.00    |  |
| 53   | ATV HABER (15:00)             | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 14:58 | 1     | 2.10     | 17.40    |  |
| 54   | WIDGET [NET]                  | Cartoons         | SHOW | 20/04 | 12:46 | 1     | 2.10     | 16.60    |  |
| 55   | GÜN ORTASI HABERLERİ          | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 13:00 | 1     | 2.10     | 16.60    |  |
| 56   | CIKO                          | Cartoons         | SHOW | 20/04 | 13:16 | 1     | 2.10     | 16.60    |  |
| 57   | KANAL D HABER (17:00)         | Newscaat         | KAND | 20/04 | 16:59 | 1     | 2.10     | 15.40    |  |
| 58   | BUYUK KUCUK DEMEDEN [NET]     | TV Games         | SHOW | 20/04 | 15:19 | 1     | 2.00     | 16.10    |  |
| 59   | ATV HABER (16:00)             | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 16:00 | 1     | 2.00     | 16.00    |  |
| 60   | KANAL D HABER (11:00)         | Newscaat         | KAND | 20/04 | 14:00 | 1     | 1.90     | 16.90    |  |
| 61   | GECE HATTI                    | Newscaat         | STAR | 20/04 | 24:09 | 1     | 1.90     | 11.60    |  |
| 62   | INTERSTAR HABER (18:00)       | Newscaat         | STAR | 20/04 | 18:00 | 1     | 1.90     | 11.50    |  |
| 63   | ŞİMİ                          | Cartoons         | KAND | 20/04 | 09:08 | 1     | 1.80     | 17.30    |  |
| 64   | HANGİMİZ ESSEK [NET]          | Humour           | SHOW | 20/04 | 14:19 | 1     | 1.80     | 16.00    |  |
| 65   | INTERSTAR HABER (15:00)       | Newscaat         | STAR | 20/04 | 14:59 | 1     | 1.80     | 15.50    |  |
| 66   | MARIA BARRİ [NET]             | Serials Foreign  | STAR | 20/04 | 09:35 | 1     | 1.80     | 14.90    |  |
| 67   | KANAL D HABER (16:00)         | Newscaat         | KAND | 20/04 | 16:00 | 1     | 1.80     | 14.60    |  |
| 68   | SEN HER SEYİ DUSUNURSUN [NET] | Women            | KAND | 20/04 | 13:19 | 1     | 1.80     | 14.10    |  |
| 69   | TGRT ANA HABER BULTENİ [NET]  | Newscaat         | TGRT | 20/04 | 19:00 | 1     | 1.80     | 6.20     |  |
| 70   | MARA KANAT [NET]              | Cartoons         | ATV  | 20/04 | 13:52 | 1     | 1.70     | 15.20    |  |
| 71   | SHOW TV HABER (15:00)         | Newscaat         | SHOW | 20/04 | 15:00 | 1     | 1.70     | 14.70    |  |
| 72   | BİTMEYEN ASK [NET]            | Serials Foreign  | SHOW | 20/04 | 09:18 | 1     | 1.70     | 14.70    |  |
| 73   | GULIVER'İN SERÜVENLERİ [NET]  | Cartoons         | SHOW | 20/04 | 13:44 | 1     | 1.70     | 14.60    |  |
| 74   | ATV HABER (14:00)             | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 13:58 | 1     | 1.70     | 14.40    |  |
| 75   | KUCUK MELEKLER [NET]          | Serials Foreign  | KAND | 20/04 | 10:28 | 1     | 1.70     | 13.00    |  |
| 76   | OLUM DOVUSU (Y.S) [NET]       | Film Foreign     | SHOW | 20/04 | 24:44 | 1     | 1.60     | 25.20    |  |
| 77   | DELI MURAT [NET]              | Daily Magazines  | STAR | 20/04 | 13:30 | 1     | 1.60     | 14.10    |  |
| 78   | SUPER ORDEKLER                | Cartoons         | ATV  | 20/04 | 13:25 | 1     | 1.60     | 12.70    |  |
| 79   | SHOW TV HABER (16:00)         | Newscaat         | SHOW | 20/04 | 15:59 | 1     | 1.60     | 12.60    |  |
| 80   | ADALET (T.S) [NET]            | Film Turkish     | STAR | 20/04 | 10:46 | 1     | 1.60     | 12.60    |  |
| 81   | VAZGEÇTİM SENDEN (T.S) [NET]  | Film Turkish     | ATV  | 20/04 | 11:09 | 1     | 1.60     | 12.10    |  |
| 82   | SPOR GEÇESİ                   | Sport News       | STAR | 20/04 | 24:22 | 1     | 1.60     | 11.50    |  |
| 83   | SEHNAZ TANGO [NET]            | Serials Turkish  | STAR | 20/04 | 17:27 | 1     | 1.60     | 9.60     |  |
| 84   | TGRT SPOR                     | Sport News       | TGRT | 20/04 | 19:48 | 1     | 1.60     | 4.60     |  |
| 85   | SHOW TV HABER (14:00)         | Newscaat         | SHOW | 20/04 | 13:59 | 1     | 1.50     | 13.10    |  |
| 86   | KANAL D HABER (13:00)         | Newscaat         | KAND | 20/04 | 12:59 | 1     | 1.50     | 11.90    |  |
| 87   | SIFIR NOKTASI (Y.S) [NET]     | Film Foreign     | TGRT | 20/04 | 22:36 | 1     | 1.50     | 4.50     |  |
| 88   | ACIK OTURUM [NET]             | Meeting/Discuss  | KAND | 20/04 | 23:35 | 1     | 1.40     | 11.50    |  |
| 89   | GECE BULTENİ                  | Newscaat         | TGRT | 20/04 | 22:13 | 1     | 1.40     | 2.90     |  |
| 90   | DALLAS [NET]                  | Serials Foreign  | SHOW | 20/04 | 08:02 | 1     | 1.30     | 16.00    |  |
| 91   | HANIMLI [NET]                 | Women            | TGRT | 20/04 | 12:27 | 1     | 1.30     | 10.20    |  |
| 92   | RETLER [NET]                  | Serials Turkish  | TGRT | 20/04 | 18:24 | 1     | 1.30     | 6.40     |  |
| 93   | EVRENİN DİLİ [NET]            | Health/Service E | ATV  | 20/04 | 09:05 | 1     | 1.20     | 11.00    |  |
| 94   | TGRT HABER (12:00)            | Newscaat         | TGRT | 20/04 | 12:00 | 1     | 1.20     | 9.50     |  |
| 95   | TGRT HABER (13:00)            | Newscaat         | TGRT | 20/04 | 13:00 | 1     | 1.20     | 9.30     |  |
| 96   | CALAR SAAT [NET]              | Newscaat         | KAND | 20/04 | 06:58 | 1     | 1.10     | 16.50    |  |
| 97   | KAHVALTİ HABERLERİ [NET]      | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 06:57 | 1     | 1.10     | 16.20    |  |
| 98   | ATV HABER (12:00)             | Newscaat         | ATV  | 20/04 | 12:00 | 1     | 1.10     | 8.90     |  |
| 99   | ZORRO (OGLE)                  | Cartoons         | STAR | 20/04 | 12:35 | 1     | 1.10     | 8.60     |  |
| 100  | ERKAN YOLAC SHOW [NET]        | Music/Entertainm | TGRT | 20/04 | 20:08 | 1     | 1.10     | 2.30     |  |

| ATV        | KANAL D               | SHOW TV                   |                             |
|------------|-----------------------|---------------------------|-----------------------------|
| 06.20.01/1 | 06.20.01/1            | 06.20.01/1                | 06.20.01/1                  |
| 06:50      | *****                 | *****                     |                             |
| 07:00      | *****                 | *****                     |                             |
| 07:10      | GELIN KAYNANA         | BIZIM EV                  |                             |
| 07:20      | AMR % 3.3             | AMR % 2.8                 |                             |
| 07:30      | SHR % 22.4            | *****                     | *****                       |
| 07:40      | *****                 | KAYNANALAR                | SEHNAZ TANGO                |
| 07:50      | *****                 | AMR % 4.0                 | AMR % 1.6                   |
| 08:00      | SEYTANIN GOZYASLARI   | SHR % 21.9                | SHR % 9.6                   |
| 08:10      | AMR % 2.7             |                           |                             |
| 08:20      | SHR % 15.1            |                           |                             |
| 08:30      | *****                 |                           | *****                       |
| 08:40      | *****                 |                           | FERHUNDE HANIMLAR           |
| 08:50      | SUPER BABA            | *****                     | AMR % 5.0                   |
| 09:00      | AMR % 5.1             | KANAL D ANA HABER BULTENI | SHR % 19.9                  |
| 09:10      | SHR % 18.4            | AMR % 6.4                 |                             |
| 09:20      |                       | SHR % 22.1                | *****                       |
| 09:30      |                       |                           | INTERSTAR ANA HABER BULTENI |
| 09:40      |                       |                           | AMR % 6.5                   |
| 09:50      | *****                 |                           | SHR % 19.1                  |
| 10:00      | ATV ANA HABER BULTENI | HAVA DURUMU               | *****                       |
| 10:10      | AMR % 7.4             | CARKIFELEK                | *****                       |
| 10:20      | SHR % 18.0            | AMR % 9.1                 | STAR SPOR                   |
| 10:30      | *****                 | SHR % 20.1                | ESKIYA (T.S)                |
| 10:40      | *****                 |                           | AMR % 22.6                  |
| 10:50      | *****                 |                           | SHR % 46.3                  |
| 11:00      | SICAK SAATLER         | *****                     |                             |
| 11:10      | AMR % 7.3             | TELEVOLE                  | *****                       |
| 11:20      | SHR % 14.2            | AMR % 6.4                 | HEMSERIM                    |
| 11:30      |                       | SHR % 12.6                | AMR % 11.9                  |
| 11:40      |                       |                           | SHR % 23.3                  |
| 11:50      |                       |                           | *****                       |
| 12:00      |                       |                           | *****                       |
| 12:10      | GURBETCILER           |                           | TELEVOLE                    |
| 12:20      | AMR % 6.0             |                           | AMR % 8.4                   |
| 12:30      | SHR % 13.6            |                           | SHR % 19.4                  |
| 12:40      |                       |                           |                             |
| 12:50      |                       |                           |                             |
| 13:00      |                       | GECEKIN ICINDEN           |                             |
| 13:10      |                       | AMR % 4.6                 | SIR DOSYASI                 |
| 13:20      | *****                 | *****                     | AMR % 6.8                   |
| 13:30      | YUZ YUZE              | *****                     | SHR % 23.7                  |
| 13:40      | AMR % 4.9             | ACIK OTURUM               |                             |
| 13:50      | SHR % 30.7            | AMR % 1.4                 | HABER HATTI                 |
| 14:00      |                       | SHR % 11.5                | AMR % 3.6                   |
| 14:10      |                       |                           | SHR % 20.9                  |
| 14:20      |                       |                           | *****                       |
| 14:30      |                       |                           | GECE HATTI                  |
| 14:40      |                       |                           | *****                       |
| 14:50      |                       |                           | *****                       |
| 15:00      | *****                 |                           | OLUM DOVUSU (Y.S)           |
| 15:10      | SOK                   |                           | AMR % 1.6                   |
| 15:20      | AMR % 0.9             |                           | SHR % 25.2                  |
| 15:30      | *****                 |                           | BEYIN AVCILARI(Y.S)         |
| 15:40      | LANE FROST (Y.S)      |                           | AMR % 0.9                   |
| 15:50      | AMR % 0.4             |                           | SHR % 13.1                  |

## KAYNAKÇALAR

1. Özkök, Ertuğrul; İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü, Tan Yayınları 1985 s:28
2. Cem, İsmail; Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi, Cem Yayınevi 1985 s:119
3. Ortaylı, İlber; İstanbul’dan Sayfalar, Hil Yayınları 1987
4. Prof. Sami Şekeroğlu’nun hazırlamış olduğu 20 bölümden oluşan “Türk Sinema Tarihi” belgeseli
5. Söylev ve Demeçler, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları 1950
6. Scognomillo, Giovanni;Türk Sinema Tarihi I.Cilt, Metis Yayınları 1987 s:50
7. Özgüç, Agah; Gelişim Sinema Dergisi Mayıs 1985 s:12
8. Şekeroğlu, Prof. Sami; Gergedan Yeryüzü Kültür Dergisi Ağustos 1988 Sayı:18 s:7
9. Cimcoz, Adalet; Yeni Sinema Dergisi Haziran-Temmuz 1968 s:40
10. Akçura, Gökhan; Aile Boyu Sinema, Yapı Kredi Yayınları 1995 s:159
11. Thema-Larousse Tematik Ansiklopedi, 6.Cilt, Milliyet Yayınları 1993-1994 s:412
12. Erksan, Metin Argos Kültür ve Sanat Dergisi Ağustos 1989 Sayı:12 s:144
13. Refiğ, Halit; Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları 1971 s:87
14. Attila İlhan’la 27.02.1997’de yaptığım görüşme.
15. Nijat, Özön; Türk Sinema Tarihi, Artis Yayınları 1962 s:171
16. Gevgili, Ali; Yeni Dergi Ekim 1969 Sayı:61 s:358
17. Şekeroğlu, Prof. Sami; Özgür Sinema Dergisi Kasım 1968 Önsöz
18. Belge, Murat; Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 1.Cilt, s:264
19. Ayşe Şasa’yla 18.02.1997 tarihinde yaptığım görüşme
20. Algan, Necla; 25. Kare Dergisi Temmuz 1996 Sayı:16 s:6
21. Oskay, Ünsal; Argos Kültür ve Sanat Dergisi Ağustos 1990 Sayı:24 s:45
22. Battal, Sadık; İzlenim Kültür-Sanat Dergisi Kasım 1993 s:96
23. Özön, Nijat; Türk Sinema Tarihi Kronolojisi, Bilgi Yayınevi 1968
24. Sennet, Richard; Kamusal İnsanın Çöküşü, Ayrıntı Yayınları 1996
25. Scognomillo, Giovanni; Türk Sineması’nda 6 Yönetmen, Türk Film Arşivi Yayınları 1973
26. Özgür Sinema, 7. Sanat, Gelişim Sinema, Video-Sinema dergilerinin değişik sayıları



27. Oktay Ahmet; Türkiye’de Popüler Kùltür, Yapı Kredi Yayınları s:20

28. Boudrillard, Jean; Kùtùlùğün Şeffaflığı Ayrıntı Yayınları İstanbul 1995 s:12

