

ÂLİM ŞERİF ONARAN

MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMASI



agora kitaplığı

MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMASI

ÂLİM ŞERİF ONARAN

agorakitaplığı

403

ÂLİM ŞERİF ONARAN

1924, Manisa doğumlu. Ankara Siyasal'ı bitirdi. Çeşitli devlet kademelerinde çalıştıktan sonra, 1965'te "Sinematografik Hürriyet" adlı teziyle hukuk doktoru, daha sonra doçent ve profesör oldu. Ankara Üniversitesi DTCF'de ve Basın Yayın Yüksek Okulu'nda dersler verdi. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Bölümü'nü kurdu ve bu bölümde dersler verdi. 1983'te İstanbul Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV bölümüne misafir öğretim üyesi olarak davet edildi, sonra kadrolu profesör olarak bu bölümde kaldı.

Türkiye'nin ilk sinema profesörü olma unvanına sahip olarak, Türkiye'de sinemanın okullaşmasında öncü rolü oynamıştır. Ayrıca, başka üniversitelerde de sinema kuramları, kamuoyu ve kitle kültürleri konusunda dersler verdi. 1988'de üniversiteden emekli olan Profesör Onaran, 11 Ağustos 2000'de vefatına kadar İstanbul Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV bölümünde sözleşmeli öğretim üyeliği görevini sürdürmekteydi. Ölümünden önce 5 bine yakın kitabını 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Narlıdere'deki binasında adını taşıyan kütüphaneye bağışladı.

16 ciltlik *Binbir Gece Masalları*'nın çevirmeni olan Âlim Şerif Onaran'ın diğer telif eserleri arasında şunlar sayılabilir: *Sinematografik Hürriyet* (1968), *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması* (1977). *Türk Sineması, 2 Cilt* (Kitle, 1994) ve *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması* (2005; Bülent Vardar'la birlikte).

Yazarın *Sinemaya Giriş* (2012) ve *Sessiz Sinema* (2012) adlı kitapları Agora Kitaplığı'nca yayınlanmıştır. *Lütfi Ö. Akad* kitabı da yayınevimizce yayınlanacaktır.

Âlim Şerif Onaran

MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMASI

a
agorakitaplığı

Sinema 72

Muhsin Ertuğrul'un Sineması
Âlim Şerif Onaran

Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt
Ön kapak fotoğrafı: *Akasya Palas*'tan bir sahne
Arka kapak fotoğrafı: *İstanbul Sokaklarında*'dan bir sahne.

© 1981; Alim Şerif Onaran
© 2013; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

İkinci basım: Nisan 2013
Birinci basım: Aralık 1981 (Kültür Bakanlığı)

ISBN: 978-605-103-199-6

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz vii

Giriş ..1

1. BÖLÜM:
SİNEMA-TİYATRO İLİŞKİLERİ

1) Sinema ve Tiyatronun Yakınlıkları ...35

2) Sinema ve Tiyatronun Ayrılıkları 54

3) Sinemada Tiyatro Eserleri 64

4) Sinemanın Tiyatroya Etkisi ...71

2. BÖLÜM:
MUHSİN ERTUĞRUL'UN SANAT HAYATINA GENEL BİR BAKIŞ

1) Tiyatro Hayatı 78

2) Sinema Hayatı .87

3. BÖLÜM:
MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMASI

1) Kemal Film Dönemindeki Filmler 117

2) İpek Film Dönemindeki Filmler .140

3) Diğer Kurumlara Yaptığı Filmler .230

4. BÖLÜM:
TİYATRO ETKİSİ ALTINDA FİLM YAPAN DİĞER YÖNETMENLER

1) Muhsin Ertuğrul'un İzinde Yürüyenler 249

2) Muhsin Ertuğrul'un Sanat Hayatı Dışındaki Diğer Tiyatrocular . .260

5. BÖLÜM:
SONUÇ

Sonuç .263

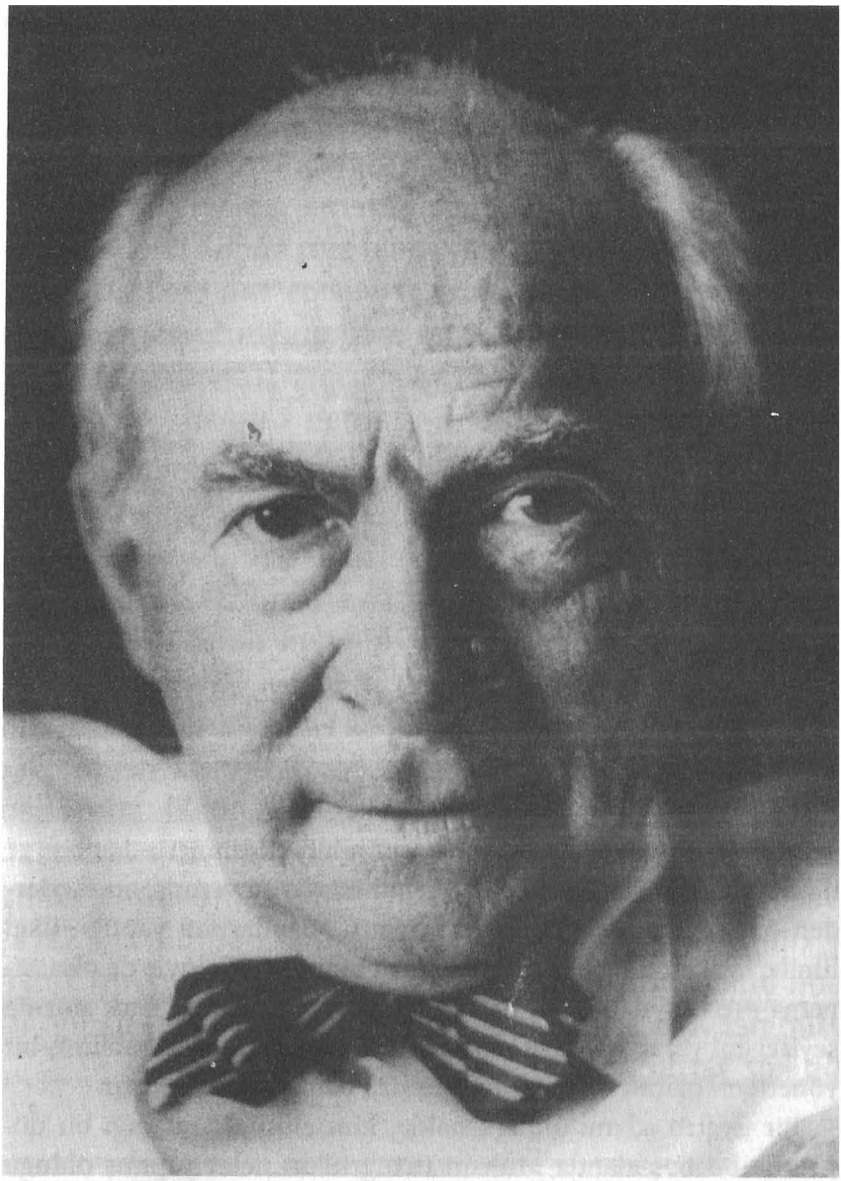
Bibliyografya 279

ÖNSÖZ

Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasının büyük isimlerinden biri ve ilkidir. Onunla sinemamız ilk önemli eserlerini vermiş; bu eserlerden önceki, yine çoğunluğunu tiyatro adamlarının yaptığı, ilkel filmlere rağmen Ertuğrul, tiyatromsu bir anlatış yoluyla da olsa, sinema eseri sayılabilecek ilk filmleri ortaya koymuş, Türk sinema seyircisini yaratmış ve sinema çalışmalarını düzene sokabilmiş bir yönetmen olarak da sanat hayatımıza damgasını basmıştır.

Bir tiyatro adamı olduğu halde, kimsenin el atmadığı bir dönemde bu boş alanda Muhsin Ertuğrul'un neler yapmış olduğu üzerine ilmî bir inceleme bugüne kadar yapılmış değildir.

Bunun sebebi, ABD, Fransa ve İtalya başta olmak üzere birçok ülkelerin üniversitelerinde yıllardır sinema öğretimi yapılıyor-



Muhsin Ertuğrul.

ken, bizde bu öğretimin üniversitelerimizde ancak on, on beş yıldır yapılmasıdır. Fakat artık sinemanın da ilmî metodlarla incelenecek bir disiplin olduğundan kimsenin kuşkusu yoktur.

Ancak araştırmalar ve incelemeler boyunca gördük ki, bu konuyu gereğince aydınlatacak kaynaklar, özellikle sinema eleştirisi sayılabilecek metinler çok azdır; hatıralar, mektuplar ise daha da azdır.

Buna karşılık, filmlerinde Ertuğrul'la birlikte gerek teknik, gerekse sanat çalışmaları yapmış olanların birçoklarının hayatta oluşu ve bunların elinde oldukça değerli sayılabilecek diğer kaynakların bulunuşu, bize konuyu incelemekte destek oldu.

Ne var ki maddi kaynakların sağlamlığı yanında belleğe dayanan derlemelerin çoğunun birbirini tutmaz oluşu, ilmî çalışmalar bakımından bir güçlük ortaya çıkardı. Esasen belleğe dayanan araştırmaların ilmî değeri de çok tartışılabilir bir konu olduğundan, bu güçlüğü yenme düşüncesi bizi karşılaştırma metoduna götürdü.

Metod olarak ele alınan bu yöntem gereği, özellikle maddi kaynakların değerlendirilmesine öncelik verilmiş ve belleğe dayanan bilgilerden ikinci derece bir kaynak olarak yararlanılmıştır.

Bu çalışmanın "Giriş" bölümünde, Muhsin Ertuğrul'un kişiliğinde Türk sinemasının belli bir kesitini vermeden önce, onu, çağdaşlarının ürünleriyle kıyaslayabilmek için belirli bir ortam gösterilebilmesi bakımından genel olarak sinema-tiyatro ilişkilerinin bir tarihçesini vermek gerekti.

Bu ilişkiler ayrıca, "Sinema ve Tiyatronun Yakınlıkları", "Sinema ve Tiyatronun Ayrılıkları" ve "Sinemanın Tiyatroya Etkisi" başlıkları altında incelenip sinemaya uyarlanan tiyatro eserlerinden örnekler verilince, Ertuğrul'un bu esaslara ne kadar bağlı veya bunlardan ne kadar uzak kaldığının anlaşılması için belli ölçüler ortaya çıktı.

Muhsin Ertuğrul'un sanat hayatına geniş bir açıdan bakmak, tiyatroda gerçekleştirdikleri ile sinemada gerçekleştirdiklerini paralel bir gidişle değerlendirmek, bu çabalarını etkileyen dış şartlara da ağırlık vermek gerekiyordu. Böylelikle Ertuğrul'un sinema

anlayışı ortaya çıkacak ve hangi temeller üzerinde yürüdüğü açıkça görülecektir. Bunun için de filme çektiği eserleri ayrı ayrı ele almak gerekti.

Bütün bu çalışmaların sonucu, Muhsin Ertuğrul hakkında beliren çeşitli görüşler ortaya çıkacak ve Ertuğrul'un sineması hakkında bir değerlendirme sağlanacak; böylelikle Ertuğrul Muhsin'in sinema alanındaki çalışmaları bütün ayrıntılarıyla görülecek, onu izleyenlerin durumundan da Ertuğrul'un ne dereceye kadar etkili olduğu kendiliğinden anlaşılacaktır.

Bu gibi incelemelerde, konuyla ilgili filmlere ait eleştiri yazıları kadar, bu filmlerin kendilerinin de görülmesi ve bunlar üzerinde edinilecek izlenimlerin sinema sanatının verilerine göre değerlendirilmesi gerekir. Ancak Muhsin Ertuğrul'un yabancı ülkelerde çevrilen filmlerinin Türkiye'de -bir teki dışında- gösterilmemiş olması ve gerek Kemal Film için, gerekse İpek Film için gerçekleştirdiği kurdelelerin 1959 yılında İstanbul Belediyesi'ne ait Lâle Film Deposu'nda yanmış bulunması bu imkânı da ortadan kaldırmış bulunmaktadır.

Bugün Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin bazıları Türk Film Arşivi'nde, Türk Sinematek Derneği'nde, Mamak'taki Ordu Film Merkezi'nde veya tek tük şahısların elinde bulunmaktadır.

Biz, Muhsin Ertuğrul'un sineması üzerinde bir değerleme yapmaya imkân sağlamak üzere, onun çevirdiği filmlerden bugüne kadar yirmi birini gördük.

Çalışmalarımız dolayısıyla Muhsin Ertuğrul ile çevresine (Kemal Necati Çakus, Cezmi Ar, Vedat Ar, Necdet Mahfi Ayral, Vasfi Rıza Zobu ve Vedat Nedim Tör'e), kendisinin yeteri derecede yayınlanmış mektupları ve günlükleri bulunmadığından, tanık olarak naklettikleri hatıralar ve sağladıkları belgeler için teşekkür borçluyuz.

Özellikle, çalışmalar tamamlandıktan sonra, metnin tümünü gözden geçirerek düzeltilmesi gereken hususları ayrıntılarıyla bildirmek lütfunda bulunan Sayın Muhsin Ertuğrul'a şükranlarımızı arz ederiz.

Bunlardan başka da Kemal ve İpek Film Kurumları başta olmak üzere çeşitli filmci kurumlarla Türk Sinematek Derneği'nden, Türk Film Arşivi'nden, Ankara Televizyon Müdürlüğü ve İstanbul Şehir Tiyatrosu arşivlerinden; İsveç Film Enstitüsü'nden, Alman Sinematek'inden, Wiesbaden Film Enstitüsü'nden, Finlandiya Film Enstitüsü'nden, Danimarka Film Enstitüsü'nden, New York Modern Sanatlar Müzesi Film Arşivi'nden, ayrıca Millî Kütüphane ve Büyük Millet Meclisi ile Türk Tarih Kurumu kütüphanelerinden yararlandık. Bu kuruluşlara da teşekkür borçluyuz.

MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMASI

GİRİŞ

Sinemanın optik oyuncakların geliştirilmesini izleyerek fotoğrafçılığın da hareketi tespit edecek bir niteliğe bürünüp geliştirilmesiyle, tiyatro eserlerinin, tiyatro yöntemleri ve oyuncuları aracılığıyla perdeye yansıtılabilecek biçimde filme alınmasından başlangıç noktası bulup bugüne gelindiği inkâr edilmez bir gerçektir.

Ancak 1917'ye doğru sinemanın, gittikçe artan bir çabuklukla estetik niteliğe bürünürken, diğer yandan da Rusya'da, ABD'de ve Fransa'da, bunlara paralel olarak da İtalya, İngiltere, İsveç ve Danimarka'da teknik ve sanat çabalarıyla daha da geliştirildiği ve artık 1920'lerde sessiz sinema altın çağını yaşarken, bütün bu ülkelerde milletlerarası bir sanat haline gelişinin destanını söylediği görülmektedir.

Bilindiği gibi, sinema bir yandan ABD'de Thomas Edison tarafından 'kinetoskop' adıyla 1891'de bulunmuşken; Fransa'da Auguste ve Pierre Lumière Kardeşler 'sinematograf' adıyla aşağı yukarı aynı tarihte ve aynı sisteme göre sinemayı 'icat' etmiş bulunuyorlardı.

Kısa metrajlı ilk denemelerden sonra, bir yandan belgesel diyebileceğimiz bazı filmler, diğer yandan da 'mutlu son'la biten, konulu kısa filmler yapılmaya başlandı.

Ama gerek Fransa'da, gerek Amerika'da gösterilen bu filmler birer fuar eğlencesi olmaktan öte değer kazanamadılar ve bizdeki Karagöz oyunları gibi küçük kahvelerde *(estaminets)* gösterilebildiler.

Sinema filmlerinin geniş halk kitleleri tarafından izlenen ve özlenen birer gösteri durumuna gelişi daha sonraki yıllarda görülecektir.

Sinemanın sanat haline gelmesiyle birlikte ortaya çıkan bu durumun panoramik olarak yabancı ülkelerde ve Türkiye'mizdeki gelişmesini izleyecek olursak, sinemanın tiyatro etkisinden de kurtulmasının bir tarihçesini yapmış oluruz.

SİNEMANIN YABANCI ÜLKELERDE GELİŞMESİ

Fransa'da ilk önemli konulu filmler Méliès'in ve Zecca'nın eserleriyle birlikte ortaya çıkmıştır. Méliès, Lumière Kardeşler'in buluşuna gönülden bağlanan bir sinemacı oldu. Méliès'in ilk filmleri, kısa aktüalite filmleri dışında, tiyatrodan esinlenen kısa güldürü filmleri ve Robert Houdini Tiyatrosu'nun illüzyonizm ve el çabukluğu hünerlerini veren filmlerdi.

Şüphesiz ki, Méliès'in tekniğinde, alıcı aracının tiyatroyu izleyen bir seyircinin gözü gibi, hiç yerinden kıpırdamadan belli bir görüş açısı ve mesafeden belli sahneleri filme alması şeklinde özetlenebilecek 'filme alınmış tiyatro' *(théatre filme)* yönteminin ilk belirtilerini görmek kabildir. Ancak, Méliès'in kendini sürekli biçimde yenileyen bir sinema adamı olarak, sinemaya birçok teknik buluşlar kazandırdığı da burada anılmalıdır. Bunlar arasında

özellikle bazı 'kaydırma' *(travelling)* girişimleriyle, 'bindirme' *(surimpression)*, 'çoklu çevirim' *(expositions multiples)* gibi ilginç deneyler ve daha birçok yenilikler vardır.

Méliès'in önemli filmleri arasında *Kül Kedisi, Kırmızı Pelerinli Kız, Mavi Sakal, Güliver'in Yolculuğu, Şeytanın Malikânesi* ve *Robenson Kruzoe* sayılabilir.

Méliès her seferinde kendine daha güvenli bir teknik, sürekli bir uğraşı isteği ve hayal gücünün dengeli bir virtüozitesiyle üstünlük kazanmış, sinemada yeni bir yol açmıştır. Ona beyazperdenin Jules Verne'i diyenler de vardır.

Fransa'da ilk kez stüdyo film yapımı yönetiminin Méliès tarafından uygulandığı da bir gerçektir.

Bu sıralarda bir diğer ad, yapımcı olarak Fransız sinemasında belirdi: Charles Pathé. 1896'da ilk kez, Edison'un kinetoskopunu Fransa'ya sokarak 'Pathé Freres' kurumunu kuran bu yapımcı, Zecca gibi bir sinema adamının da desteğiyle dünya sinemasında ün yapan filmler çevirdi. Bunlar arasında sekiz tabloluk *La vied'un joueur* (Bir Kumarcının Hayatı), *Histoire d'un crime* (Bir Öldürme Hikâyesi) büyük başarı kazandı. Bunları izleyerek çevirdiği filmler arasında, toplumun kenarında yaşayan kötü niyetli kişilerle kötü bahtlı kişileri büyük bir gerçekçilikle canlandıran ve dramatik türün yerleşmesini sağlayan eserler vardı: *L'Ecole de malheur* (Bahtsızlık Okulu), *Un roman d'amour* (Bir Aşk Romanı) gibi. Özellikle bu sonuncusu, yedi tabloda konusunu tamamlıyor ve bir çeşit sessiz dram tiyatrosu tutumuyla çevrilmiş bulunuyordu.

Bu ilk filmlerden sonra ortaya çıkan *'film d'art'* akımı, Fransa'da ilk kez aydınların sinemaya ilgisini çeken bir niteliğe bürünüyordu.

Çeşitli kaynaklar (Sadoul, Bardèche/Brasillach, Ford, Özön) *'film d'art'* üstüne şu ayrıntıları veriyorlar:

> Sinemanın tiyatro kadar ya da ondan fazla seyirci çekebilmesi için yeni kozlar edinmesi gerekiyordu. Şüphesiz, bu alanda 1904'de *Faust* ve *Sevil Berberi*'ni çeviren Méliès öncü durumundaydı. Ancak Fransa'da ilk önemli girişim, 1907'de Benoît-Lévy'ninki oldu. Pathé'nin işletme tekelini elinde tutan bir grup maliyeciyi

temsil eden Benoît-Lévy filmlerin gösteriminin telif hakkına bağlanmasını isteyerek, Dussau'nun, "Sinema, yarının tiyatrosudur," kâhinliğinin bütün hukuki sorumluluğunu üstüne aldı. Sonra da meseleyi, temaşa açısından ele alarak, süresi bir tiyatro oyununun süresine eşit olacak 'filme çekilmiş oyun' kurgulanmasını tasarladı. Sinema sessiz olduğuna göre, düşündüğü, doğal olarak pandomima oluyordu... Michel Carré'nin filme aldığı ve *L'Enfant prodige* (Harika Çocuk) adını taşıyan Benoît-Lévy'nin bu pandomiması o zamana kadar görülmemiş bir uzunlukta (1600 m.) idi; böylece daha önceki 20 metrelik filme çekilmiş tiyatroların ilginçliği yitmiş oldu, ama sıkıcı bir eserdi bu. Ancak Michel Carré'nin tiyatro çevrelerinde büyük bir etkisi vardı. Bu girişimi, ticari ve estetik yöndeki başarısızlığına rağmen sinemaya karşı duyulan hor görmeleri ortadan kaldırdı. 1912 yılında Jean Kress şöyle yazıyordu: "Bu dönemden başlayarak büyük oyuncular, büyük yazarlar, sinemayı hafife almamışlar, hor görmemişlerdir." Jasset ise, "Kötümserlerin her gün can vereceğini sandıkları sinema endüstrisi büyüyor, her şeyi ele geçiriyor, şimdi rakipliğinden çekinen tiyatroyu korkutuyordu... Büyük tiyatroların ve Comédie Française'in yıldızları bu yaygın durumu izliyorlar, ona hızla saldıracakları yerde, ondan yararlanmayı kararlaştırıyorlardı. *Film d'art* artık doğmuştu," diyor. Gerçekten de *'film d'art'*, bir film kurumunun adı olarak da doğmuştu: Lafitte Kardeşler, *film d'art*'ın bahtına hükmeden kişiler olarak basın ve tiyatro çevreleriyle en iyi ilişkiler kurmuş ve girişimleri 1907 ve 1908 yıllarının *Le Matin* ve *L'Illustration* adlı süreli yayınlarında değerlendirilmiştir.

Büyük tiyatro eserleri veya ünlü romanlardan alınan konuların tiyatro oyuncuları aracılığıyla halka sunulması politikasını güden bu sanat türü, Edmond Rostand, Victorien Sardou, Jules Lemaître gibi tiyatro yazarlarının eserlerini ele alarak. bunların Henri Pouctal, Louis Mercanton, André Calmettes gibi yönetmenlerin yönetiminde Réjane, Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Charles Le Bargy, Albert Lambert gibi tiyatro oyuncularıyla halka sunulması bakımından elverişli bir durum yaratmıştı. Bu konuda Calmettes'in Albert Lambert'le çevirdiği *L'Assassinat du Duc de Guise* (Guise Dükü'nün Öldürülüşü), Camille de Saint-Saens'ın bestelediği müzikle de bezenerek, bu ortaklığın ilk önemli eseri olarak piyasaya çıkarıldı. Bu seriden daha sonra, *Manon Lescaut, Hamlet, Romeo-Juliette, La Dame aux Camélias, Othello* gibi eserler yapıldı. Ama bütün bu eserler içinde

Emile Moreau'nun bir oyunundan alınarak Mercanton ve Desfontaines eliyle filme dönüştürülen, başrolünü ünlü tiyatro oyuncusu Sarah Bernhardt'ın oynadığı *La Reine Elisabet*'in Amerika'da kazandığı başarıyı hiçbiri tadamadı.

Emile Moreau'nun oyunu 1912 yılında Lyceoum Théatre'de gösterilince büyük başarı ve kasa geliri sağladı. Filmin kazandığı başarı üzerine Adolphe Zukor'un önderliği ile Amerikan sinemasının temsilcileri olarak Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Rex Ingram, William S. Hart, Gloria Swanson, vb. Amerikan sinema endüstrisinin kuruluşunun onuncu yıldönümü dolayısıyla Sarah Bernhardt'a şu mektubu yolladılar: "Aşağıda imzası bulunan bizler, Amerikan sinema endüstrisinin temsilcileri olarak, sinemamızın onuncu yıldönümü dolayısıyla yapılacak şenliklerde onur konuğu olarak bulunmak üzere sizi Amerika'ya çağırıyoruz. Bu çağrıyı, sinema alanına sanat gücünün katkısını sağlayan ilk büyük sanatçı olduğunuz için yapıyoruz. On yıl önce verdiğiniz örnek, sinemaya bugün en önemli temaşa türü olarak bulunduğu noktaya ulaşmak için çıkış imkânı sağlamıştır. Sizin *Kraliçe Elizabeth*'de görünüşünüz, sahnede görünüşünüzün her zaman tiyatro için bir ilham olduğu gibi, gerçek bir ilham, sinema için değerli bir işaret olmuştur."

Méliès ve Zecca'nın eserleri Avrupa ve Amerika'da da gösterildi. İngiltere'de Brighton Okulu'nun çıkışı da bu yüzyılın ilk yıllarına rastlar. Bu okula adını veren Albert Smith, omuz çekiminden yüz kımıltılarını en iyi biçimde yansıtan filmler yaptı. Smith'e, *'théatre filme'* türüne ilk başkaldıran sinema adamı denebilir. Öyle ki daha sonra, bir kanaryanın konuşu ve uçuşu, bir kedinin hareketleri ve bir yaşlı kadının gözünün ayrıntılı çekimine kadar giden bir incelikle çalıştığı görülmüştür.

Smith ile hernen aynı dönemde ün kazanan James Williamson da filme çekilmiş tiyatro türüne başkaldıranlardandır. *Attack on a China Mission* (Çin'de Görevli Bir Heyete Saldırı) ve *Big Swallow* (Büyük Yutuş) gibi filmlerinde görüldüğü gibi, onun tekniği, bir tiyatroda canlı tabloları veya makineleşmiş sahneleri çekmek yerine, kişileri yakından, uzaktan, arkadan, yandan, kimi vakit çok uzaklardan, kimi vakit ise omuz çekimi içinde gösteren bir özellik ortaya koymaktadır.

Edison'un 'Black Maria' adını verdiği stüdyosundaki ilk denemelerinden sonra ABD'de de yeni denemeler oldu. Bu sıralarda Fransa'dan getirtilen Méliès'in ve Pathé'nin filmleri de Amerika'da gösterildi. Halk sinemayı tuttu. Bunun üzerine 'Nickel-Odéon' denilen küçük sinema salonları Amerika'nın her yanında mantar gibi bitti. 1903'de Edwin S. Porter'ın ünlü *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu) adlı filmi, bunu izleyerek de *The Life of an American Fireman* (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Hayatı) adlı filmi ortaya çıktı.

Sonradan Amerikan sinemasının büyük yapımcılarından olacak Marcus Loew, Adolphe Zukor ve William Fox da bu dönemde ortaya çıktılar. Adolph Zukor, Fransa'dan getirilmiş ve *'film d'art'* akımının en önemli eserlerinden olan ünlü dram sanatçısı Sarah Bernhardt'ın oynadığı *La Reine Elisabeth* (Kraliçe Elisabeth) adlı filmin kazandığı başarı üzerine bu tür filmlerin Amerika'da da yapılmasına yol açtığı gibi, bir dönem sonra (1914-1918), İtalyan filmlerinin Amerika'da gördüğü rağbetin de etkisiyle, *'selected pictures for selected audiences'* (seçkin seyirciye seçkin filmler) motto'suna uygun biçimde çevrilen filmlerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Amerika'da sinema, bu arada David W. Griffith başta olmak üzere, Thomas Harper Ince, Cecil Blount de Mille ve Mack Sennett eliyle geliştiriliyor, yedinci sanatın kurgu ve çekim tekniklerini yansıtma bakımından dünyayı hayranlığa düşüren eserler ortaya çıkıyordu.

İtalya'da gelişen sinemaysa, ilkin *'film d'arte'* akımından etkilenmiş ve *I tre moschettieri* (Üç Silâhşörler), *Cyrano de Bergérac, Sperduti nel buio* (Karanlıkta Yok Olanlar) ve *Quo Vadis?* gibi eserlerle bu akım sürdürülürken; bu eserlerin de verdiği ilhamla Enrico Guazzoni'nin *Cabiria*'sıyla birdenbire yeni bir boyut kazandı. Griffith'in *Intolerence* (Hoşgörüsüzlük, 1916) adlı ünlü eserine bile ilham veren bu büyük mizansenli film sinema tarihinin bir aşamasını oluşturmuştur.

Danimarka'da 1908 ve 1909'da kısa bir edebiyat uyarlamaları döneminden sonra, özgürlüğünü ortaya koyan ve belli bir süre

boyunca İtalyan, Rus ve Amerikan sinemalarını etkileyen karakteristik yapımlar ortaya kondu. Ole Olsen'in kurduğu Nordisk Film Kurumu, bir *La Dame aux Camélias* ile olayın geçtiği Elsinore'da çevrilen bir *Hamlet* uyarlamasından sonra, *Beyaz Kadın Ticareti, Büyük Şehirlerin Baştan Çıkarıcılığı, Hapishane Kapılarında* gibi sessiz Danimarka sinemasının baş eserlerini çevirdi.

İsveç sessiz sinemasının ünlü yönetmenleri, ilkin Charles Magnussen, sonra Victor Sjöström ve Mauritz Stiller de bu dönemde ünlü çalışmalarını ortaya koydular. Sinemaya yatkın konularıyla İsveç sinemasının gözdesi durumuna giren Selma Lagerlöf'ün eserlerinin filme alındığı bu dönemde adını andığımız bu yönetmenler, "Sinemada ilk kez genel görüntülerin güzelliğini ve hissi gücünü verebilen çekimleri yaparak sinemanın tiyatrodan ayrılığını, bir bakıma üstünlüğünü ortaya koyan yöneticiler" olarak belirdiler.

Rusya'da da Fransız *'film d'art'* akımının etkisi büyük oldu. Böylece Puşkin'in, Turgenef'in, Lermontof'un, Tolstoy'un, Dostoyevski'nin eserleri sinemaya uygun tiyatroya bir yöntemle uygulandı.

Çarlık Rusyası'nın son yıllarına ait bu dönem, Gardin, Bauer, Volkoff gibi eski okuldan bazı yönetmenlerin kendilerini göstermeleri bakımından da elverişli bir ortam oluşturdu.

Diğer ülkeler arasında mesela Yunanistan ve Mısır'da bile tiyatromsu filmler geçerlilikteydi. Gerek Yunanistan, gerekse Mısır sinema yazarları, Türkiye'den alınan 'Karagöz' oyununun 'gölge oyunu olarak' sinemalarına başlangıç oluşturduğunu açıklarken, Yunanistan'da bazı sinema kurumları kuruluyor, bir yandan da tiyatro komiği Télémachos Lepeniotis'in 1914'de gerçekleştirdiği *Yürekli Geçinen Kişi ve Oduncu*, Joseph Hepp ve Dimos Vratsanos'un kendi tiyatro oyunlarından çevirdikleri ve başrollerini ünlü tiyatro oyuncuları Kiveli ve Kotopuli'nin paylaştıkları *Antar* ve *İstakoz* (1914) ile yine Dimos Vratsanos'un yeni kurdukları Asty Film Kurumu adına zamanın ünlü tiyatro oyuncularıyla çevirdikleri *Golgotha Yokuşu* (1916) adlı filmler bu dönemin anılmaya değer eserleri oluyordu (Mitropoulos/Khan).

Görüldüğü gibi sinemanın ilk on, on beş, yılında, yani aşağı yukarı 1917-1918 yıllarına kadar, İngiliz sinemasının kimi deneyleri, İsveç ve Danimarka sinemasının bazı önemli çıkışları ve Amerikan sinemasının geniş soluklu kimi filmlerinin dışında, genellikle tiyatro konuları ve yöntemleriyle, tiyatro adamları sinemaya egemendir. Öte yandan Amerikan, İtalyan sinemalarıyla İsveç ve Danimarka sinemalarının teknik bakımdan gelişmiş filmlerinde bile oyuncuların çoğu tiyatrodan geldikleri ve sessiz sinemada, tıpkı tiyatrolarda olduğu gibi jest ve mimiklere dayanan 'büyük oyun', yani aşırı oyun çıkarmak zorunluluğu olduğu için, sinema, konu, dekor ve oyun bakımlarından büyük oranda tiyatroya bağlı kalmıştır.

Bunu izleyen dönemlerde bile tiyatronun sinemadan tümden koptuğunu savunma imkânı pek yoktur. Nedir ki, Fransız sinemasında Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, René Clair gibi sinemanın ünlü estetlerinin ortaya çıkması, Alman sinemasında dışavurumcu akımın verileri, Rus sinemasında Dziga Vertov'un uygulamaları, Eisenstein'ın, Pudovkin'in ve Kuleşov'un ortaya çıkışlarını izleyerek, daha sonra sesli sinemanın da bulunmasıyla sinema daha sağlam teknik ve estetik imkânlara kavuşsa da, diyalog ve oyunların tümüyle sinema niteliğini kazanması kolay olmamıştır.

Bir yandan Fransa'da sesli sinemayla birlikte Marcel Pagnol'un önderlik ettiği bir akım, sinemayı bir 'tiyatro konservesi' haline getirmek isterken, Almanya'da 'Caligaricilik' bir bakıma tiyatroyu hatırlatıyor (ama aslında kaligarist dekorlar, tiyatro dekoru değildir, bu akım da bütünüyle bir tiyatro akımı değildir; çünkü oyuncuların stilize hareketi ile bu dekorlar arasında bir sinema bağdaşımı vardır); *'kammerspielfilm'* akımı oda tiyatrosunun özelliklerini sinemaya aktarıyor, yine Fransa'da Jean Costeau'nun aynı zamanda bir tiyatro adamı olduğu halde estetik değeri olan ve *'pure cinéma'*yı andıran eserleri yanında, Sacha Guitry'nin bütün tiyatro eserlerine zıt olarak 'şairane gerçekçilik' akımının sinemaya kazandırdığı yeni havaya karşılık, oyuncuların Louis Jouvet harcı jestlerle oynadığına tanıklık ediyoruz.

1930'larda çevrilen sesli filmlerden çoğunu Comédie Française'in ortağı olan (Marie Bell, Charles Boyer, Gaby Morley gibi) oyuncuların çevirmesi kadar, Marcel Pagnol'un ektiği tohumların da bunda etkili olduğu söylenebilir.

Sesli sinemanın çıkışı tiyatro eserlerinin de sinemada daha çok uygulanmasına yol açtı. Mesela, Shakespeare'in eserleri ve ünlü İtalyan operaları tıpkı sahnedeki gibi filme alınmış, dolayısıyla sinemanın teknik yönlerine bile gerek çekim, gerek kurgu bakımından gereken önem verilmemiştir.

Amerika'da 1920'lerde, bir yandan Douglas Fairbanks Sr.'un ve Mary Pickford'un filmleri *'star system'*inin örnekleri olarak 'kasa geliri' sağlarken, diğer yandan Erich von Stroheim'ın, Cecil B. de Mille'in filmleri geniş soluklu bir Amerikan sinemasının ürünleri olarak belirmişti.

Sinemanın her döneminde bu sanatın bir sembolü halinde anılmış bulunan Charles Chaplin (Şarlo) ile Harold Lloyd (Lui) ise, Mack Sennett Okulu'nun güldürü anlayışını aşan ve 'savruklama'nın *(burlesque)* iyice geliştirilmiş birer temsilcisi olmuşlardır.

Amerika'da sesli sinemayla birlikte yeni film türleri ve yeni yönetmenler de görülmüştür; ama karakter oyuncularının sinemaya uygun bir yöntemle oyun veren veya özellikle tiyatro gibi oynaması istenen tiyatro oyuncularından seçildiği de gözden kaçmamaktadır (Paul Muni, Emil Jannings, Edward G. Robinson, James Cagney, George Bancroft, Lionel/Ethel ve John Barrimore, Marie Dressler, Leslie Howard, Billi Burke, Eddie Cantor, W.C. Fields, Marx Kardeşler gibi).

Rusya'da ise Devrim Sineması ve Tiyatrosu birbirini etkileyerek, ama teknik alanda ayrı ayrı gelişerek ve sonunda birbirinden koparak büyük bir varlık göstermektedir.

Sovyet sinemasının büyük isimlerinden Eisenstein 1917'de, devrimden sonra, Moskova'da Proletkult Tiyatrosu'nda dramaturg ve teknisyen olarak çalışmış; Mayakovski ve Vsevolod Meyerhold'la el ele çaba göstermiştir (Yourenev, *Eisenstein*).

Daha sonra Pudovkin ve Kuleşov'la ilginç sinema deneylerine girişen ve *Bronenosets Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı, 1925) adlı

ünlü baş eseriyle dünya sinemasında başa güreşen Eisenstein ve daha gençliğinde (1921) yaptığı *Golod.. Golod.. Golod..* (Açlık) adlı filmiyle "bir amatör tarafından filme alındığı halde tiyatro unsurundan arınmış" olarak tanımlanan sinema teorisyeni ve yönetmeni Pudovkin, Rus sinemasının tanınmış kişileri olarak belirmişlerdir (Leyda, *Kino*).

Sinema alanında iki önemli olay, Walt Disney'in daha 1920'lerde başlayıp sesli sinemanın çıkışıyla geliştirdiği *'cartoon film'* denemeleri ile 1940'larda Trnka'nın pekiştirdiği kukla filmi denemeleridir.

Sinemanın ilk yıllarında optik oyuncaklara geçirilen belli bir görüntünün birbirinden biraz değişik pozlarının aygıt çevrilince sür'atle birbirini izleyerek hareket eder durumda görülmesi tekniğinden çok gelişmiş iki biçimi olan *'cartoon'* ve 'kukla' filmleri, Tranka'nın da açıkladığı gibi, sinemaya yeni bir boyut kazandırmıştır:

> Kukla filmleri yapma düşüncesi, bana, perdeyi üç boyutlu figürlerle doldurmak, onları canlı-resim *(cartoon)* filmlerinde olduğu gibi bir düzlemde değil de, derinlemesine bir mekân içinde kullanmak isteğinden geldi. Ve ilk yapımcılık deneyimden bu yana her zaman bir tek amaç güttüm: lirik filmler yapmak. Kukla filmlerinin imkânları gerçekten sınırsızdır: Kukla filmleri, öbür filmler için aşılmaz olan engelleri aşmakta büyük bir güce sahiptirler. Bale ve operayla ortak yönleri dolayısıyla şiir değerini ve lirik karakterlerini kolayca korurlar.[1]

Diğer yandan, 1950'lerden başlayarak gücünü bütün dünyaya kabul ettiren Japon sineması da aslında 1921-1922 yıllarında ilk eserlerini vermeye başlamış, ilk Japon filmleri geleneksel Japon tiyatrosuna çok şeyler borçlanmıştır.

1920'lerin Japon filmlerinde, tıpkı Japon tiyatrosunda olduğu gibi *'oynama'*lar (erkek oyuncular) ve *'benji'*ler (yorumcular) vardır. Daha ilk yıllardan başlayarak halk tarafından tutulan sinema

---

1) Jiry Trnka'nın Shakespeare'den uyarladığı *Sen Noci Svatojanske*'nin (Bir Yaz Gecesi Rüyası) Türk Sinematek Derneği'nde gösterilmesi dolayısıyla yayınlanan *FİLM 71* dergisi, Eylül 1971.

iki ana kolda, *'jidai'* (geleneksel sinema) ve *'genkai'* (Batı taklidi sinema) olarak çağımıza kadar süregelmiştir.

İsveç sineması ise başlangıcındaki gelişme çizgisini, sesli sinemanın çıkışı ve önemli yönetmenlerle oyuncuların Amerika'ya göç etmesi kadar, diğer sinemaların (Amerikan, Fransız ve Alman) rakipliği dolayısıyla bir süre sesini duyurmamışsa da, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden büyük bir sanat açılışıyla varlığını kabul ettirmiştir.

Diğer sinemalardan değişik olarak İsveç sinemasının ünlü yönetmenlerinin (mesela Gustav Molander, Victor Sjöström, Ingmar Bergman, Alf Sjöberg) tiyatrodan gelmeleri ve ünlü oyuncuların hemen tümünün (Greta Garbo, Ingrid Bergman, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Eva Dahl, Alf Kjellin, Mai Zetterling, Harriet Andersson, Bibi Anderson, Ulla Jacobsson, Per Oscarsson gibi) tiyatrodan yetişmesi, bu sinemaya ayrı bir özellik vermektedir (Cowie/Swensson, *Sweden I*).

Ancak yeni yetişenlerden Arne Suckdorff, özellikle şiir değeri taşıyan belgesel sinemanın tiyatromsu filmlerden ne kadar uzak olduğunun bir örneğini verdiği gibi, yeni kuşaktan Bo Widerberg, Vilgot Sjöman ve Torn Donner'in doğrudan doğruya sinemacı olarak yetişmesinin İsveç sinemasındaki geleneğe ters düştüğünü de belirtmek isteriz.

Bu arada 1920'lerde yeni kurulan Mısır sinemasına da uzun süre tiyatrocuların egemen olduğuna değinelim (Vedat Örfi, Azize Emir, Necib El-Rihani, Muhammed Kerim, Yusuf Vehbi gibi). Kaldı ki Mısır filmciliği özellikle melodrama ağırlık vererek tiyatrocu tutumunu daha yıllar yılı sürdürmüştür.

Ama diğer yandan *Cahiers du Cinéma* yazarlarından (Jean-Luc Godard, Louis Malle, Francois Truffaut, Chabrol, vd.) oluşan *'Nouvelle Vague'* (Yeni Dalga) akımı ile İkinci Dünya Savaşı'nı izleyerek İtalya'da ortaya çıkan *'Neo-Realismo'* (Yeni Gerçekçilik) ve son yıllarda özellikle İngiltere'de görülen *'Free Cinema'* (Özgür Sinema) ve Brezilya'da ortaya çıkan *'Cinema Novo'* (Yeni Sinema) akımları, artık belgesel ve şiir değeri olan sinema akımlarını en iyi

şekilde biçimlendirerek sinemanın tiyatrodan tümden kopuşuna tanıklık eden eserler vermişlerdir.

Sinema-tiyatro ilişkilerinin bu kısa tarihçesinde belirttiğimiz gibi, tiyatro, yıllar yılı sinemayı etkisi altında bulundurmuş, özellikle diyalogların ve oyunculuğun tiyatrodan tüm olarak kopması oldukça güç olmuştur.

Nedir ki, sinemayı hareketli bir sanat durumuna getiren çekim ve kurgudaki ilerlemeler kadar, gerek yönetim gerekse oyunculuk, ses, dekor, makyaj gibi iki sanatta da ortak olan unsurların zamanla ayrı ayrı niteliklere kavuştuğu ve artık sinemanın tiyatrodan bağımsız bir sanat haline geldiği kabul edilmelidir. Özellikle (Laurence Oliver, Ingmar Bergman, Lucchino Visconti, Elia Kazan, Franco Zeffirelli, Orson Welles gibi) bazı yönetmenlerin hem sinema hem de tiyatroda çalışmalarına rağmen, her iki sanatın ayrı yöntemleri bulunduğu gerçeğine ulaşmış olmaları dolayısıyla sahneye koyuculuk ve oyuncu yönetimi bakımından her iki alandaki tutumları da ayrı olmuştur.

Böylece artık iki sanatın ayrı yöntemlerle ele alınmasındaki zorunluluk açıkça ortaya çıkmıştır.

SİNEMANIN YURDUMUZDAKİ İLK YILLARI

Bütün dünyada sinema belirli bir gelişme çizgisi izlerken Türkiye'mizde durum hiç de parlak değildi.

Muhsin Ertuğrul'un sanat hayatını ayrı bir paragrafta inceleyeceğimize göre, burada daha çok, onun çalışmalarından önceki sinema olaylarıyla, onun Almanya'da bulunduğu yıllara ait diğer sinema çalışmalarını vermekle yetineceğiz.

Türkiye'de ilk sinema olayları, yabancıların sinema filmi çevirmek üzere Türkiye'den geçmesi ve belki de film çekmeleriyle başlar.

Lumière Kardeşler'in çekim politikaları gereği dünyanın her yanına gönderdikleri operatörlerin, özellikle Rusya'ya bu amaçla gidip gelirken Türkiye'yi uğrak yeri yapmaları ve bazı filmleri de çekmiş olmaları hakkında sinema tarihçisi Sadoul'un ve Lu-

mière'in ünlü operatörü Alexandre Promio'nun hatıralarında kimi imalar vardır.

Lumière Kardeşler'in o döneme ait kataloglarındaki Türkiye ile Mısır'da filmler çekilmiş olduğuna dair kayıtlar da bunu doğrulamaktadır. Ancak bu filmlerin hangileri olduğuna dair geniş bilgi bulunmadığı gibi, bu operatörlerin diğer ülkelerde olduğu gibi, Türkiye'de de gösterimde bulundukları üzerine kaynak tespit edilememiştir.



Sigmund Weinberg.

Türkiye'de ilk film gösterimlerinin Abdülhamid zamanında sarayda yapıldığı (1896) ve Bertrand isimli bir Fransızın bu görevi yerine getirdiği padişahın kızının hatıralarında anlatılmaktadır.[2]

Halka sinema gösterilmesiyse bundan bir yıl sonra, 1897'de, Romanya uyruklu bir Leh Yahudisi olan Sigmund Weinberg eliyle ve kendisinin İstanbul temsilcisi olduğu Pathé firmasının filmleriyle Galatasaray'daki Sponeck salonunda gerçekleşmiştir. Sponeck'te ilk gösterimler halkın beğenisini kazanınca, Weinberg bu gösterimlerin İstanbul yakasında da gerçekleşmesi için Şehzadebaşı'nda Fevziye Kıraathanesi'ni kiralamıştır.

İlk gösterilen filmler arasında Pathé'nin haber ve komedi filmleriyle Asta Nielsen'in *Sır* adlı bir dram filmi sayılabilir. O günlerde yayınlanan el ilânlarında, Rigaden, Boireaue Little Mauritz gibi güldürücülerin filmlerinin reklâmları yapılmaktaydı (Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*).

Sinemanın gördüğü rağbet üzerine, Beyoğlu'nda Odéon Tiyatrosu'nda da gösterimlerde bulunulduğu gibi, daha sonra 1908 yı-

2) Ayşe Karaosmanoğlu, *Babam Abdülhamid*, İstanbul, 1960.



1908 ya da 1909'da İzmir Kordonboyu'nda açılan Pathé Sineması.

lında Tepebaşı'nda bir 'Pathé' sineması da yapıldı. Böylece Türkiye'de ilk özel sinema salonu yapılmış oluyor; bunu 1912 yılında İzmir'de Kordonboyu'nda açılan bir diğer sinema ile 1914 yılında Beyoğlu'ndaki Palas Sineması izliyordu.

Türkiye'de çevrilen ilk filme gelince, bu da Osmanlı devletinin İttifak devletleri yanında Birinci Dünya Savaşı'na girmesini izleyerek, Yeşilköy'de Rusların, tarihimizde '93 Harbi' olarak anılan ve Türklerin yenilgisiyle sonuçlanan 1876-1877 Osmanlı-Rus Savaşı'nın hatırasını canlı tutmak üzere diktikleri anıtın yıkılmasını izleyen Fuat Uzkınay'ın çektiği belgesel filmdir.[3]

Savaş sırasında Enver Paşa, Almanya'ya yaptığı bir ziyaret dolayısıyla Alman Ordusu'nda sinema çalışmalarına verilen önemi görerek, yurda dönüşünde verdiği direktif üzerine aynı kol, Osmanlı Ordusu'nda da kuruldu (1915). Merkez Ordu Sinema Dairesi adıyla çalışmalara başlayan bu dairenin başına, Türkiye'de ilk sinema çalışmalarını yapmış olan Sigmund Weinberg getirildi. Türkiye'de ilk sinema filmini çeviren Fuat Uzkınay da onun yardımcılığına verildi. Mazhar Kınay ve Cemil Filmer de daha sonra bu dairede çalıştılar.

3) Bu olayın ayrıntıları için bkz. Nijat Özön, *Fuat Uzkınay*, İstanbul, 1970.

Ordudaki bu kolun çalışması daha çok, Uzkınay ile Weinberg'in sinema denemelerine yaradı; asıl alanında başarılı olamadı.

Ordu Film Dairesi'nde Enver Paşa'nın özel hayatına veya asker hayatına dair haber filmlerinin dışında konulu filmler çevirme fikrinin uyanması Weinberg'le ilgilidir. Bu münasebetle Harbiye Nezareti'nden gerekli izni alan Weinberg, iki konulu film denemesine girişti. Bunlardan biri, Benliyan'ın Millî Operet Kumpanyası'nda gösterilmekte olan *Leblebici Horhor,* öteki de *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'dır.

İlk film için Benliyan Kumpanyası'yla anlaşan Weinberg, filmin çekiminin ilerlediği bir sırada, oyunculardan birisinin hastalanması üzerine işi yarıda bırakmak zorunda kaldı.[4]

İkinci film, Benliyan Topluluğu'nun bir başka oyunu olup, Molière'in *Le Mariage Forcé* (Zor Nikâh) adlı oyununun kötü bir uyarlamasıydı. Arsak Benliyan ve Kumpanyası oyuncuları ve Ahmet Fehim, Behzat Haki (Butak), İ. Galip (Arcan) ve Kemal Emin (Bara) ile çevrilen filmin yönetmenliğini sonradan Fuat Uzkınay üstlenmiştir (1917 yılında Romenlerin İtilâf Devletleri safında savaşa katılması sonucu Romen uyruklu olan Weinberg'in işten uzaklaştırılması dolayısıyla).

Böylece Türkiye'de çevrilen ilk konulu film, tiyatro oyuncularıyla, tiyatroya ait bir konunun, tiyatrocu bir tutumla gerçekleştirilmesine imkân sağlamış oluyordu. Bu bir gelenek olacak ve 1930'ların sonlarına kadar aynı yöntem teknik bakımdan biraz daha geliştirilmiş olarak süregelecektir.

Bu sırada Ordu Film Dairesi'nin yanı başında bir diğer kurum, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de 1916 yılını izleyerek film çekme çabalarına girişti. Aslında bu dernek, Balkan Savaşı sırasında 1912 yılında kurulmuş, orduya yardım amacıyla tiyatro heyetleri kurup temsiller vermeyi de ihtiva eden türlü çabalarda bulunmuştu. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema alanında çalışma kararı almasından sonra Kenan Erginsoy'un bu cemiyet adına ba-

4) Rakım Çalapala: "*Ateşten Gömlek* Tekrar Çevrilebilir."

zı belgesel savaş filmleriyle İstanbul'a ait belge filmleri çektiğini görüyoruz (Leon Sason/Vasfi Rıza Zobu).

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin genç üyelerinden biri, sonradan tanınmış bir gazeteci olan Sedat Simavi, film işleriyle uğraşınca, derneğin Divanyolu'ndaki yapısının alt katında derme çatma bir stüdyo kurdu. Filmin operatörü Weinberg'in yetiştirmelerinden Yorgo Efendi'ydi. Derneğin başkanı Dr. Hikmet Hamdi'nin desteklediği bu ekip, ilk planda iki konulu film çevirdi: *Pençe* ve *Casus*. 1917 yılında gerçekleştirilen bu filmlerin ilki, Mehmet Rauf'un bir tiyatro oyunundan uyarlanmıştı. İlkin 1909 yılında yayınlanan dört perdelik *Pençe*, aslında tekniği bakımından sahneye bile uygulanması güç bir oyundu. Evliliği insanlığa en büyük acıları veren bir 'pençe' olarak gören ve 'serbest aşk'ın övgüsünü yapan bu oyun, bugün için bile gözü pek sayılabilecek bir düşünceyi temsil ediyordu. Hareketsiz ve diyaloglarla gelişen bir konuyu ihtiva eden oyun filme çekilince de aynı etkiyi yaptı (Özön).

Müdafa-i Milliye Cemiyeti'nin çalışmalarını yakından izleyen ve Türkiye'de ilk kez sinema çalışmalarının yürütülebileceği bir ortam yaratıldığını görerek kendisini bu derneğin gelecekteki 'rejisörü' olarak görmekte olduğu anlaşılan Muhsin Ertuğrul, o zamanki bir dergide bu filmi eleştirirken, *Pençe* namıyla ortaya atılan, o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehassıl şeridin utanç verici olduğunu, ilk millî şerit ve mevzu olmasına ve mümessilleri payitahtın en iyilerinden (Darülbedayi tiyatro sanatçıları) olmasına rağmen, eserdeki teknik ve hataların bu filmi iğrenç bir dereceye düşürdüğünü ileri sürüyordu ("Memlekette Sanat Hayatı" başlıklı yazı).

Derneğin ikinci filmi *Casus* da yine aynı ekip tarafından ortaya çıkarıldı (bu filmin de Darülbedayi sanatçıları tarafından çevrildiği bilinmekle birlikte, konusunun nereden alındığı ve film çalışmaları hakkında kaynak yoktur). Her iki film de gerek Beyoğlu'nda, gerekse Almanya'da gösterilmiştir.

Cemiyetin son film denemesi, Salâh Cimcoz'la Celâl Esat Arseven'in yazdığı *Sultan Selim-i Sâlis* adlı bir oyundu. Filmin

"Alemdar Vak'ası" adıyla gerçekleştirileceğini duyan Muhsin Ertuğrul, yine kaleme sarılarak bu tutumu yerdi:

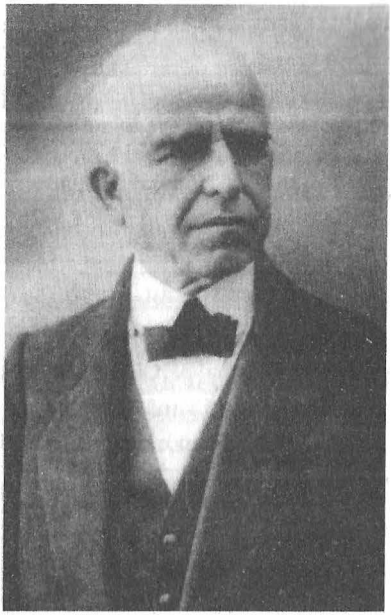
> Eğer, (film), iyi bir rejisör, iyi bir fotoğraf, iyi bir dekor kalfası ve aslına mutabık elbiseler, o şân-âver zümre-i asâkir temin edilerek yapılmadıysa, deriz ki, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin muhterem riyaseti'nin bir ümid ile vermekte olduğu paralar mahalline masruf olmayarak ziyan edilmiştir. Bundan mütevellit zarar yalnız maddî değildir. Arkasında üç kişi ile geldiği temsil edilen Alemdar'ı gören her Türk, geçen sene olduğu gibi bu sene de fena yapılması yüzünden haysiyet-i milliyelerini inciten sinema perdesi önünden sükûtla kalkmayacaklardır. Bu sefer gösterecekleri simâ-i infialin geçen senekine nispetle daha çok işmizaz-âlûd-i gazap olacağına emin olmalıyız. Çünkü meseleye bir de maziye ait eâzim karışıyor... (*Temaşa* dergisi, Ağustos 1918).

Buna rağmen, filmin Burhan Ziya (Burhan Felek) tarafından gerçekleştirilen çekimi sürdürülmekteyken, Mütareke'nin ilân edilmesi üzerine, kurgusu yapılmadan kaldı; bir daha da tamamlanmadı.[5] Ordu Film Dairesi'nin ve onun desteklediği Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin elindeki araç ve gereçler İstanbul'u işgal etmiş bulunan düşman ordularının eline geçmesin diye yeni kurulmuş olan Mâlûlin-i Guzat (Malûl Gaziler) Cemiyeti'ne devredildi (1919). Bu derneğin başına getirilen Asım Paşa, derneğin sinema çalışmalarını, askerliğini yeni bitirmiş bulunan Fuat Uzkınay'a bıraktı. Uzkınay 1919 Mayıs ayında İzmir'in işgali üzerine Fatih'te ve Sultanahmet'te yapılan ünlü mitingleri filme aldığı gibi, derneğin filme almayı kararlaştırdığı Hüseyin Rahmi'nin (Gürpınar) *Mürebbiye*'si ile Yusuf Ziya'nın (Ortaç) *Binnaz* adlı oyununun filme çekimini de gerçekleştirdi.

Bu iki filmin yönetmenliği, yaşlı bir tiyatro oyuncusu olan Ahmet Fehim Efendi'ye verildi. Gençliği ve yaptığı hızlı eleştirilerden dolayı, bu işi bütün gönlüyle kabul edebilecek olan ve Almanya'daki sinema çalışmaları da yurtta tanınmış olan Muhsin Ertuğrul'a verilmedi.

---

5) Rakım Çalapala, *Türkiye'de Filmcilik*.



Ahmet Fehim Efendi.

Mürebbiye'nin yönetmeni ve baş oyuncusu olarak işe girişen Ahmet Fehim, yönetmen yardımcısı olarak Cemil (Filmer)'i seçtikten sonra; Madam Kalitea, Reşit Rıza (Samako), Behzat Hâki (Butak), İsmail Zahit, Şahap Rıza, Bayzar Fasulyeciyan, Verruti'den oluşmuş bir oyuncu kadrosuyla filmi gerçekleştirdi.

Mürebbiye, ilk hikâyeli film denemelerinden biri olarak, konusunu oldukça (açık), rahat biçimde anlatmaktaydı. Ancak elimizde noktalaması, kurgulaması yapılmış bir gösterim kopyası olmadığı için bu konuda kesin bir şey söylemek de güçtür. Ara yazılarının nasıl kullanıldığını da bilmiyoruz. Buna karşılık, filmin baştan sona tiyatro kokusu taşıdığı kesinlikle söylenebilir. Sahne düzeni, dekorlar, oyun, makyaj, tamamıyla tiyatro özelliği taşımaktadır. Giriş bölümündeki birkaç göğüs çekimi dışında bütün çekimler hep bir tiyatro sahnesindeki gibi boy çekimi, genel çekim olarak yer almaktadır. Kaldı ki, filmin sonunda kullanıldığı anlaşılan oyuncuları tanıtma bölümü bu tiyatro kokusunu büsbütün arttırmaktadır. Çünkü bu bölümde oyuncular sanki temsil sonunda seyircileri selâmlıyorlarmış gibi tek tek bir perdeyi aralayıp görünmekte ve alıcıya doğru selâm vermektedirler. Oyuncuların da Ahmet Fehim Efendi dışında, başarılı oldukları söylenemez. Yalnız Fehim Efendi alıcının varlığını hiç hesaba katmamışcasına rahatlıkla oynamaktadır. *Mürebbiye*'ye tiyatro niteliği kazandıran bir başka nokta da alıcının baştan sona duruk çalıştırılması bir yana, iğreti tiyatro dekorları içinde çalıştırılması ve bu dekorların son derece fakir oluşudur (Özön, *Fuat Uzkınay*).

Altmış iki yaşında tiyatrodan emekliye ayrılmış bulunan Ahmet Fehim'in bu piyesi seçmesinin sebebi, bu eserin tiyatro halinde de gösterilmeye uygun olması, hatta kimi bölümlerinin -örne-

ğin, Ahçıbaşı Tosun Ağa bölümü- birkaç kez oyunlaştırılarak sahnede sık sık oynanmış olması olsa gerektir. Nitekim Fehim Efendi de *Mürebbiye*'yi sahneye koymuş ve oynamıştı (1909).[6]

Bu eserin seçilmesinde bir başka etkenin, romanın konusunun İşgal Kuvvetleri'ne karşı bir sessiz direnişi gerçekleştirmiş olduğudur. Dış sahneleri Gülhane Parkı'nda çekilmiş olan film, aynı yılın Mayıs ayında tamamlandı; fakat konusu bakımından işgal yetkililerinin dikkatini çekerek Anadolu'da gösterilmesi yasaklandı.

Muhsin Ertuğrul'un Almanya'da bulunması dolayısıyla bu kez İ. Galip'in kaleme aldığı "*Mürebbiye* Filmi" başlıklı yazıda,[7] o gün için ilginç sayılabilecek kimi düşünceler ileri sürülerek, şöyle deniyordu:

> Suret-i temsile gelince: Objektif karşısında oynamak bizde daha pek yeni bir şeydir. Avrupa'da dahi namları dünyayı saran dühat-ı temaşa adese karşısında bir dilsiz kadar âciz kalıyorlar. Bir şubede muvaffak olmak için fevkalâde bir hususiyetle yaratılmış olmakla beraber, ciddi tecrübeler geçirmiş bulunmak icabeder zannındayız... Mümessiller heyeti umumiye itibarıyla kendilerinden ümid edilenden daha iyi idiler. Bilhassa Fehim Efendi üstadımızın ifade-i veçhiyede bizce müsellem olan kudreti burada da bütün manasıyla temayüz ediyordu. Mürebbiye rolünde Madam Kalitea cidden rolünü pek iyi kavramıştı. Senaryoda gösterilebilecek her şeyi mükemmelen ifa ediyordu. Eda rolünde Madam Beyzar ve Şem'i rolünde Raşit Rıza, Aşçıbaşı rolünde Behzat beyler de şayanı takdir idiler. Diğer rollerde ve hatta Fehim Efendi'den başka bütün mümessillerde ifade-i veçhiye eksikliği göze çarpıyordu. Her ne kadar bunda filme alma usûllerinin de dahli olsa da yine bu mühim noksan... nazarı dikkate çarpıyordu. "Filmin alınışına gelince: İtiraf etmeli ki ekseri parçaları Avrupa filmleriyle mukayese edilemezse de, yine onlar kadar şaayan-ı takdirdir. Evvelâ bütün *(en plein air)* açıkta tabii yerlerde alınan parçalarla büyük mikyasta gösterilen kısımlar iyi idi. Fakat atölye, dekor içinde *geçen* safhalarda vuzuh ve ziya eksikliği pek meydanda idi. Bazı taraflarda çehreler

6) M. Nihat Özön-B. Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi.*
7) *Temaşa* dergisi, Haziran 1919.

bile belli olmayacak kadar ziya noksanı vardı. Maatteessüf film her şeyden ziyade dekor hususunda iptidai ve fakir bulunuyordu..."

Malûl Gaziler Cemiyeti adına Ahmet Fehim'in gerçekleştirdiği ikinci eser, konusunu genç bir şair, Yusuf Ziya'nın (Ortaç) manzum oyun olarak kaleme aldığı ve 1919 yılında Darülbedayi'de oynanmış bulunan *Binnaz*'dı.

> *Binnaz*, 1919'un üzerinde en çok tartışılan bir 'sanat olayı' sayılıyordu. Yazarının yirmi dört yaşında bir genç oluşu, hece vezniyle yazılan ilk manzum oyun niteliğinin yanı sıra, konusunun Victor Hugo'nun *Marion Delorme* adlı oyunuyla benzerliği de dikkati çekiyordu. Söylendiğine göre zamanın ünlü şairi Yahya Kemal (Beyatlı), genç Ortaç'a bir gün ayaküstü *Marion Delorme*'u özetlemiş, Ortaç da Lâle Devri'nin yaşayışına uygulamıştı. İki oyun arasında konu bakımından benzerlik, bunun yalnız bir söylenti olmadığını ortaya koymaktaydı (Özön).

Binnaz'ın senaryosunu ve dekorlarını Ahmet Fehim'in oğlu Münif Fehim hazırlamış, yönetimi Ahmet Fehim'le birlikte Fazlı Necip üstlenmişti. Oyuncular arasında Mlle. Blanche, Hüseyin Kemal (Gürmen), Ekrem (Oran), Rana Dilberyan, Rüştü, Mecdi ve Eliza Binemeciyan göze çarpmaktaydı (Özön).

Filmin konusu, oyuna adını veren Lâle Devri'nin ünlü güzeli Binnaz ile onu elde etmek için birbirleriyle uğraşan iki erkek arasındaki maceraydı. Bu kez *Temaşa* dergisi, filmi *Mürebbiye* kadar hoş karşılamadı; afişlerinden senaryosuna, oyunundan çekimine kadar bütün yönleriyle filmi hırpalayan bir yazıyla karşı çıktı.

Filmin iç sahneleri Ferah Tiyatrosu sahibi Molla Efendi'nin konağında, dış sahneleri Topkapı Sarayı'nda çekilmişti. *Binnaz*'ın 5.000 liraya mal olduğu, yalnız İstanbul'da bunun on katı kazanç sağladığı; Amerika ve İngiltere'ye de gönderildiği bazı kaynaklarda gösterilmektedir (Tilgen/Çalapala/Sason).

1921 yılında Ahmet Fehim, Malûl Gaziler Cemiyeti'nden ayrıldı. Şadi Fikret (Karagözoğlu) bu derneğe üç film çevirdi: *Bican*

Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası ve *Bican Efendi'nin Rüyası.*

Üçünün de görüntü yönetmenliğini Fuat Uzkınay'ın yaptığı bu filmler, konusunu İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin Darülbedayi'de birçok kereler oynanmış *Hisse-i Şayi-a* adlı komedisinde, yine Şadi Karagözoğlu'nun yarattığı bir tipin (Bican Efendi tipi) davranışlarından alıyordu.



'Bican Efendi' rolüyle ünlenen Şadi Fikret Karagözoğlu.

Gerçekten Darülbedayi sahnelerinde Şadi'nin bu tipi canlandırışından sonra Şadi'nin ünü birdenbire İstanbul'a yayılmış; âdeta 'Bican Efendi' rolü Şadi Bey'i, Şadi Bey de 'Bican Efendi'yi unutulmaz bir üne eriştirmişlerdi. Öyle ki gazetelere Şadi hakkında yazılar yazılmış, resimler, karikatürler yayınlanmıştı (Vasfi Rıza Zobu).

"Dün Bugün Sinemamız" adlı bir televizyon programında Zobu ayrıca şu gözlemlerini açıklamıştır:

> Darülbedayi Tiyatro Mektebi'nde talebe idim. Rahmetli Hazım Körmükçü de benim gibi idi. *Bican Efendi Vekilharç* senaryosunun rol dağıtımında bize de vazife verdiler, oynadık. Sonradan 'Karagözoğlu' soyadını alan Fikret Şadi Bey, bu filmin rejisörü idi. Güya diyorum, çünkü her rol sahibi bir akıl vererek, 'müşterek rejili' bir film oluyordu bu komedi... Mizansenlerde en çok -esasen eski bir aktör olan- İbnürrefik Ahmet Nuri Bey'in sözü geçiyordu. Hadi ben, ömrümde ilk defa film çevrildiğini görüyordum ve hiçbir şey bilmiyordum... Ama seneler sonra Ertuğrul Muhsin Bey Almanya'dan dönüp film çevirmeye başladığı zaman anladım ki, ne Malûl Aziler Cemiyeti zamanında, ne de ondan evvelki devirlerde, senaryoyu yazanlar da, filmi çevirenler de bu işi ancak karine ile, kulaktan

duydukları malûmatla... "Şöyle olsa daha iyi" "Hayır, hayır, öyle olursa yüzler belli olmaz, böylesi daha iyi" gibi mütalaalarla sinemayı seke seke yürütmüşler... Bir film çekilsin ki: Aktörün vücudunun yarısı karenin içinde, diğer yarısı yok... Baştaki fes kare dışında da... bir evin ikinci katındaki oda dekorunda çevrildiği halde, makinenin ayarsızlığından dolayı, odanın döşemesi toprak... Çünkü stüdyo falan yok, Şehzadebaşı'nın arka taraflarında boş bir arsaya bezden dekor kurulmuş; film güneş ışıklarıyla alınmaya çalışılıyor... Makine aşağı kayınca, fes kareden dışarıya, toprak zemin kareden içeriye, rahatlıkla giriveriyor...

Malûl Gaziler Cemiyeti halkın bu beğenisini göz önünde tutarak, İbnürrefik'in yarattığı bu tipi, Şadi Karagözoğlu'nun hazırladığı senaryoları uygulamak suretiyle biri orta metrajlı olmak üzere yukarıda adını andığımız filmleri yaptı (aslında İbnürrefik Ahmet Nuri de bu oyunu, Fransız yazarı Daniel Riche'in *Le Prétexte* [Bahane] adlı oyunundan hayatımıza ustalıkla uyarlamış bulunuyordu). *Bican Efendi Vekilharç* filminin oyuncuları Fikret Şadi dışında, aktörün eşi Şehper Karagözoğlu, İ. Galip (Arcan), Nureddin Şefkati idi. Vasfi Rıza ve Hazım'ın (Körmükçü) da filmde birer küçük rolleri vardı.

Aslında *Bican Efendi Vekilharç,* Uzkınay'ın yapımcılığında meydana getirilen iki uzun, bir orta uzunlukta ve iki kısa filmden, sinema yönünden en başarılı olanıydı... Bunda Karagözoğlu'nun sahnedeki Bican Efendi oyununa bağlı kalmaksızın özgün bir senaryo tasarlaması kadar, konunun bir güldürü olmasının da payı vardı. Karagözoğlu 'kendi kazdığı kuyuya düşmek' tema'sı üzerinde hazırladığı bu basit senaryoda amacını en kestirme tarafından anlatmak yolunu seçmişti. Gerçi filmde, kesik kesik ayrı olaylar anlatmak durumu yok değildi; ama bu, o dönemdeki bütün güldürülerde zaten rastlanan bir şeydi. Karagözoğlu da (bu seriyi) meydana getirirken, başta 'Şarlo' olmak üzere, o vaktin güldürü sanatçılarının filmlerinden esinlenmişti. Karagözoğlu'nun Fehim Efendi'nin aksine, gerektiği vakit boy ve genel çekimlerden ayrılıp daha yakın çekimlere geçmekten sakınmadığı da sık sık göze çarpmakta, bu da onun filmlerine daha 'sinemalık' bir nitelik kazandırmaktaydı. Herhalde Uzkınay'ın Malûl Gaziler Cemiyeti'nin son hi-

kâyesi eserleri için güldürü sanatçısına başvurması çok yerinde olmuştu' (Özön, *Fuat Uzkınay*).

Bir yandan bütün dünyanın gözü önünde ordularımız büyük bir zaferin müjdesini duyururlarken, Malûl Gaziler Cemiyeti son denemelerini yapıyordu. Fehim Efendi, Şadi Karagözoğlu gibi iki tiyatro oyuncusundan sonra, bu kez de bir tiyatro yazarı olan Fazlı Necip, derneğin rejisörlüğüne getirildi. Bununla birlikte, Fazlı Necip'in çevirmeyi tasarladığı "Lâle Devri", "İstanbul Esrarı", "Binbir Direk Vak'ası" yahut "Tayyarzade" adlı filmlerden hiçbiri gerçekleştirilemedi.

Malûl Gaziler Cemiyeti, üyelerden birinin sinema filmi yapmaktansa, sinema cihazlarını kiraya vermenin daha doğru olacağı teklifine uyarak, ilkin 1919'dan sonra araçlarını, özellikle tiyatro alanında büyük bir çaba gösteren Donanma Cemiyeti'ne kiraladı. Bu dernek de, zamanın güldürü oyuncularından İsmet Fahri (Gülünç) ile anlaşmaya vararak *Tombul Âşığın Dört Sevgilisi* adındaki bir sahne eserini filme almayı kararlaştırdı. Ancak, sonradan iki dernek arasında çıkan bir anlaşmazlık sebebiyle bu film gerçekleştirilemedi.

Fazlı Necip'in başarısızlığı üzerine Malûl Gaziler Cemiyeti, ikinci kez, aygıtlarını Kemal Film'e devretmek üzere iken, bunları yeni kurulan Ordu Film Alma Dairesi üstlendi.

Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'deki film çalışmalarından önceki bu dönemin bir değerlendirmesini yapacak olursak, filmlerin hemen tümünün tiyatroya ait konuların, tiyatrodan gelen oyuncular yönetiminde, yine tiyatro oyuncularıyla ve tiyatromsu bir yöntemle gerçekleştirildiği, 'ilkel bir teknikle' sinema yapılmasına çalışıldığı bir dönem diyebiliriz.

Öyle ki senaryosundan film çevirimine, oyunculuktan kurgusuna kadar en ilkel bir sinemanın ürünü olan bu filmler, sonradan gördüğümüz kopyalarına göre, yukarıdaki tanımlamaya tüm olarak uymaktadır.

Bir bakıma çağ ötesi bir tutumla, en az kendisinden yirmi yıl önce Avrupa ve Amerika'da çevrilen filmlere benzetilen bu kurdeleler, ülkemizdeki imkânların elverişsizliği yüzünden bu duruma düşmüşlerdir.[8]

1922'lerde Fazlı Necip'in tasarlayıp da gerçekleştiremediği filmlerden *Binbir Direk Vak'ası*, yahut, *Tayyarzade*'nin senaryosuna bakarsak, sekanslarının aynen tiyatro sahnesi gibi tanımlandığı dikkati çeker (Tilgen).

Diğer yandan, bu dönemde eleştirme yapanların çoğunun genellikle hoşgörüyle karşıladıkları oyuncuların tutumu da tüm olarak tiyatro alanında kalmış, sanki tiyatro oyuncuları bu filmlerde kendilerini harcamışlardır. Nedir ki *Temaşa* dergisinde eleştirme yapanların hemen hepsi tiyatrodan geldiği için, oyuncuların bu tutumunu gereğince değerlendirmemişler, filmlerin ancak yönetimini ve teknik yönlerini eleştirmekle yetinmişlerdir. Ama teknik işlemlerin en önemlisi olan kurgu konusuna hemen hiç dokunmadıkları gibi, alıcı aygıtın imkânlarından yararlanılıp yararalanılmadığı üstüne de söz etmemişlerdir.

Yalnız unutmamak gerekir ki, bu dönemde özellikle tiyatro oyuncularıyla çalışıldığı zaman bütün dünyada sinema oyunculuğu tiyatronun etkisinde bulunduğu gibi, kurgu tekniği de, Amerika dışındaki diğer ülkelerde gereğince ilerlemiş durumda değildi. Buna karşılık diğer bakımlardan, mesela teknik ilerleme ve mizansen zenginliği bakımından sinema belli bir aşama kaydetmişti.

Bu dönemin sineması için bir değerleme yapmak gerekirse, bütün ilkelliğine rağmen Muhsin Ertuğrul'un sineması için bir

---

8) Özön bu durumu şöyle açıklıyor: "İlk aksaklık, film yapımına, *'cinématographe*'ın ortaya çıkışından ancak yirmi yıl sonra başlanmasından doğuyordu... İlk film denemesi (*Himmet Ağa'nın İzdivacı*), 1908 yılının sinema anlayışına dayanıyordu: Yerinden oynamayan bir kamera, sahneyi tiyatro seyircisinin gözüyle gören bir objektif, sahne oyununu tekrarlayan bir oyuncu topluluğu, bir sahne eserini olduğu gibi aktaran anlayış, derme çatma tiyatro dekoru... Bunlar daha sonraki filmlerde de tekrarlanıp gidiyordu.

"Başka bir aksaklık da işe dört elle sarılmamaktan geliyordu: (Diğer çabalarının yanında sinemacılığı da yürütmeye çalışan dernekler), sonunun nasıl çıkacağını bilmedikleri bir işte sermayelerini tehlikeye atmak istemiyorlar, bundan dolayı bu işe az sermaye ayırıyorlar, yetersiz aygıtlar kullanıyorlar, stüdyolarını derme çatma kuruyorlardı" (Özön, *Türk Sineması Tarihi*).



Muhsin Ertuğrul 1931 tarihli *İstanbul Sokaklarında* filminden bir sahne.

aşamayı oluşturduğu ve her sinemanın kendinden sonra gelecek dönemler için birer hareket noktası sayılabileceği görüşüyle bir yaklaşımda bulunulursa, hiç değilse bu noktadan olumlu bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir. Nijat Özön'ün de dediği gibi bu filmler, "hiç değilse, Türkiye'de de film çevrilebileceğini göstermiş, arkadan gelenlere bu yolda cesaret vermiştir" [9]

Türk sinemasının bu dönemden sonraki gelişimini, Muhsin Ertuğrul'un sanat hayatını genel bir gözlemle ele aldığımız 2. Bölüm'de izleyeceğiz.

Sinema, optik oyuncakların gelişmesini izleyerek fotoğrafın ve film çekme tekniğinin de gelişmesi ve tiyatro eserlerinin daha yaygın hale getirilmek üzere filme alınması (*théatre filme*) sürecine bağlı olarak bir varlık kazanmışken, çeşitli akımların ve okulların etkisiyle bu varlığın bağımsız hale geldiğini "Giriş" bölümünde anlatmıştık. Bazı kaynaklar, özellikle Mısır ve Yunanistan'da yayınlanmış bazı eserler, sinemanın ortaya çıkı-

9) Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*.

şında bir gölge oyunu olan Karagöz'ün etkili bulunduğunu ortaya koymaktadır (Landau/Mitropoulos).[10] Oysa Karagöz, ayrı bir temaşa türü olduğu gibi, sinemaya benzer gibi görünen yanları bulunmasına rağmen, aslında belki de sinemaya tam zıt bir niteliktedir.

10) Bizce birer gölge oyunu olmalarına rağmen, sinema ile Karagöz oyunu arasındaki ilişkiler sanıldığı kadar sağlam değildir. Bir kere Karagöz suretleri deve derisi veya diğer malzemeler üzerine elle renkli olarak çizilen birer figürden başka bir şey değildir. Halbuki filme alınan konulardaki kişiler canlı varlıklardır. Sonra, Karagöz'de elle hareket ettirilen bir tek suret mevcutken, sinemada birbirinden pek az farklı resimlerin verici aygıttan süratle geçirilip perdeye yansıtılmasından ortaya çıkmış bir hareket mevcuttur. Yani, Karagöz suretine, beline ve kollarına takılmış sopalarla Karagözcü ve yardımcısı hareket vermekte iken, sinemada bu işi aygıt yapar ve suretler çoğaltılmıştır. Aydınlatma bakımından ise fark pek bellidir: Karagöz'de aydınlatma, perdenin gerisinden olur. Sinemada ise perdeye adese gerisinden ışık verilmek suretiyle olur. Yani tamamen ters doğrultudadır. Dekorlar ise, Karagöz'de asgari dereceye indirildiği gibi, iki boyutlu, primitif ve stilizedir. Sinemada ise üç boyutlu, zengin, gerçek, yerine göre gerçeküstü, şairane veya dışavurumcudur. Bu öğelerin dışında bir de müzik öğesi bakımından iki tür kıyaslanabilir: Karagöz'de karagözcünün veya yardımcısının zilli tefle gazel, şarkı ve türküler söyleyerek suretlerin kişiliklerine göre bir müzik icra ettikleri veya nadiren incesaz eşliğinde belirli bir müzik geliştirildiği halde, sinemada müzik gerek fon müziği olarak, gerekse müzikli filmlerin temel öğesi olarak büyük bir değer ifade etmekte, hele icra bakımından Karagöz müziği ile mukayese bile kabul etmemektedir. Buna mukabil, sessiz olarak çekilen bir filmin sonradan dublaj yapılması gibi hareketsiz olan Karagöz figürlerinin de hareket ettirilince sonradan konuşma ile desteklenmesi keyfiyeti bakımından iki temaşa türü arasında biraz benzerlik bulunduğu söylenebileceği gibi; sessiz sinema zamanında, Karagöz'ün renkli ve sesli oluşu dolayısıyla bir bakıma sinemaya üstünlük sağladığı da söylenebilir. Bu hususların dışında iki sanat arasında bir kaynak ve gelişme birliği olduğu söylenemez.

Bir de *'cartoon'* filmleriyle Karagöz'ün benzerliği olup olmadığı meselesi var. Her iki türde de figürler elle yapılmasına rağmen; *'cartoon'* filmlerinde resim çoğaltılması ve bu yoldan sinemaya benzetilmesi vakıası karşısında Karagöz'de tek bir suret olması ve *'animation'* bakımından da farklılıklar bulunması iki sanatı birbirinden ayırır, diyebiliriz.

1. BÖLÜM

SİNEMA-TİYATRO İLİŞKİLERİ

Sinemanın tiyatroyla hiçbir ilişkisi bulunmadığını, böyle bir ilişkinin varlığına inananların yanıldığını, sinemanın kesin olarak özgür olduğunu söyleyenlerin yanında (özellikle Şarlo bu görüştedir), iki sanatın karşılıklı olarak ilişkiler kaydettiğini, hâlâ da birbirlerinden alıp verecek çok şeyleri olduğunu savunanlar vardır.

Tiyatro bir temaşa sanatıdır, sinema da öyle... İkisinde de var olan bu ortak yön, sinema ile tiyatroyu birbirine yaklaştırıp kaynaştırmıştır. Tiyatro, canlı insanların temaşasıdır. Sinemada ise canlı kişiler, cansız olarak resimleriyle görülür. Gözlerimizin önündeki canlı insanlarla, (bunları) salt cansız olarak ve resimlerinden seyretmek arasında elbette bir ayrım vardır. Burada karşı-

mıza 'boyut' meselesi çıkar: Boyut sayısı sinemada iki, tiyatroda üçtür (Tarık Dursun Kakınç).

Öteden beri iki sanatın birbiriyle ilişkisi birçok tartışmalara konu oluşturmuştur. Sinema ile tiyatro ilişkilerini belli bir perspektiften inceleyerek olumlu sonuca varan yazarlar bulunduğu gibi, bunun tam tersi görüşle sinemanın veya tiyatronun birbirinden tüm ayrılığını ve her birinin diğerine üstünlüğünü ispatlamaya çalışan yazarlar da vardır. Aslında her iki sanat da, kendine has yöntemleri olan ve sosyal bakımdan ayrı ayrı değerleri bulunan birer türdür. Ama sinemanın bir sanat olduğu kadar, geniş halk kitlelerine hitap etme imkânına sahip olması da küçümsenecek bir şey değildir.[11]

Tiyatro ile sinemanın ayrı ve zıt sanatlar olup olmadığı sorusuna gelince: Sinemayı en üstün sanat sayanlar için iki sanat arasında kesin bir ayrılık vardır. Tiyatroseverler bu konuda aynı kuşkusuzluğu gösteremiyorlar. Aralarında sinemayı tiyatrosunun silik bir kopyası sayan yola gelmez tiryakiler bir yana, her iki sanatın benzerliğine ve yakınlığına inananlar çoğunluktadır, denebilir. İki sanatın birbirinden ayrılığına inananlar tiyatronun bir söz, sinemanınsa bir görüntü sanatı olduğu üzerinde duruyorlar. (Tiyatro ve sinema sanatına aslında iki unsur hakimdir: Konuşma *-logos-* ve minik *-mimus-*. Tabii bunları destekleyen hareketler de var: kol, bacak ve beden hareketleri gibi... Bunları, temel unsur olan mimiğin ikincil derecedeki tamamlayıcıları olarak da almak mümkün. Tiyatroyu sadece söz sanatı, sinemayı da mimik sanatı olarak görenler yanılıyorlar.)

Diğer yandan, gerçek sinema sanatının sessiz sinemayla verilebileceğini, sesin sinemayı öldürdüğünü savunan fikirlerin de, si-

---

11) Bu kamuda Louis Delluc şu gözlemde bulunuyor: "Sinemanın tiyatrodan daha çok tiyatroluk olan şu yanı var ki bütün dünyaya seslenir, o... Seyircisi halktır, bütün halklardır. Bütün bir kentin otuz bin kişilik sıralara yerleşip dramı seyrettiği eski Yunan tiyatrosundan beri ölmüş gibi olan o topluluk sanatına yeniden kavuşturuyor sinema bizi. Eski temsilleri seyretmeye gelen çiftçiler, erler ve balıkçıların büyük çoğunlukta oluşu, o günlerde soy eserlerin yapılmasına engel olmadı hiç de... Arkadan gelen uygarlıklardaki hiçbir tiyatro, Shakespeare'in ancak yaklaştığı Eschyle, Sophocle ya da Euripide'in yüceliğine erişmedi. Sinemamız ise, tersine, soy eserler yaratmaya sırt çevirmeyi yeğlemektedir. İçinde çalışanların, eski Yunan trajedisi hakkında pek az bilgisi vardır, hem bundan yararlanmaya kalksalar bile yanlışlıklardan başka bir şey aktaramazlar oradan" ("Resmegiderlik", *Türk Dili* dergisi).

nemanın bir bakıma ve ekseriya sırf bir görüntü sanatı olduğuna inananlardan çıktığını söylemek mümkündür.

Sinemanın sadece görüntü sanatı değil, *'audo-visuel'* bir sanat olduğu, dolayısıyla tiyatroyla aynı kategoride ve tiyatroyla karşılıklı etki ve ilişkiler içinde bulunduğu hakkındaki fikirler son zamanlarda üstünlük kazanmaktadır. Daha önce "La Fine dell 'Avanguardia" (Avangardizmin Sonu) adlı bir yazıyla iki sanat arasında bir hiyerarşi süregeldiğini, tiyatronun gerçeği taklit ettiğini *(mime)*, sinemanınsa onu kopya ettiğini *(reproduce)* açıklayan Pier Paolo Pasolini'nin artık onu da tiyatroyla eşit değerde ve *'audo-visuel'* bir sanat olarak nitelediği görülüyor (*Pasolini on Pasolini*).

Diğer yandan, bazıları da sinemaya, sırf geniş sahnede gerçekleştirilemeyecek tiyatro sahneleri filme almakta kullanılabilecek bir araç gözüyle bakarlar. Sinemanın ilk yılları bakımından doğru olan bu görüş, bugün değerini çok yitirmiştir. Nitekim, Saint-George de Bouhelier, 1900 başlarında *Carnaval des Enfants* (Çocukların Şenliği) adlı kalabalık sahneleri olan bir oyun hazırlamışken, bunun sahneye uygulanmasının güçlükleri karşısında, o sırada İtalya'da D'Annunzio'nun eserlerinden kalabalık sahneli filmler yapan Gastrone'nin eserlerini göz önünde tutarak, bu oyununu sinemaya uygulamayı yeğ tutmuştur.

Sinema-tiyatro ilişkileri noktasından üzerinde çok görüşülmüş bir diğer husus da, özellikle halk için yapılan tiyatronun dramı melodrama dönüştürdüğü gibi, sinemada da melodramın bu tür tiyatro eserlerinin kötü bir kopyası olduğu görüşüdür.

Gerçekten, özellikle Mısır ve Türk sinemasında tiyatrocu bir tutumla melodrama yer verilmiş, 1930-1940'ların bütün Mısır filmlerinde olduğu gibi, 1940-1950'lerin Türk filmlerinin çoğunda, "bütün melodramlarda olduğu gibi, yönetmenlerce, temel itibarıyla çalışan sınıftan gelen seyircinin ilgisini uyandırmak ve onu duygulandırmak için geleneksel araçlar kullanılmış; bunun yanında sempatik suçlu için bir trajedi zemini hazırlanarak konuya çeşni verilmek suretiyle, baştan çıkarma, ırza geçme, zina, hapishane, cinayet, intihar ve delilik temaları ele alınmıştır" [12]

12) M. Khan, *An Introduction to the Egyptian Cinema.*

Sinemada ve tiyatroda melodramın ucuz gözyaşı sağlamakla yetinip, sanat dışı bir tutum olduğu iddialarına da son zamanlarda karşı çıkılmakta;[13] onun 'gerçeğin tuzu, biberi' olduğu, yüksek seviyeli sinema eserlerinin bu türde verilmiş bulunduğu ve birçok ünlü sinema adamları ile sinema eserlerinin hep bu tarzda gerçekleştirildiği ileri sürülmektedir.

Üzerinde durmamız gereken bir başka nokta, Wyler gibi, Dreyer gibi, Bresson gibi büyük usta sayılan birtakım yönetmenlerin bazı filmlerinde tiyatroya has birçok unsurlara yer vermeleridir. Arı sinemadan yana olanların ilk bakışta yadırgadıkları bu durum, aslında sözü geçen ustaların ele aldıkları öze, sinema dilinden uzaklaşmadan, en uygun bir biçimde varmak kaygısından başka bir şey değildir (Cevat Çapan).

Raffaele Mastrostefano, sinema-tiyatro ilişkilerini şöyle özetliyor:

---

13) Claude Beylie, "Le Mélodrame, Splendeur du Faux" (*Cinéma 71*, Aralık 1971) adlı incelemesinde Toulouse'de toplanan Bağımsız Uluslararası XI. Kongresi dolayısıyla *'mélodrame'* hakkında da görüşüldüğünü, bazı üyelerin melodramı her şeyden önce 'aliénée olan' (sınıf mücadelesini görmezlikten gelen) bir toplumu yansıttığını ileri sürerler ve bu tür sanatın gerçekten kaçış anlamına geldiğini söylerlerken; onun, gerçeğin tuzu biberi *(piments)* olduğumu, yüksek seviyeli sinema eserlerinin bu türde verilmiş bulunduğunu *(c'est du cinéma par excellence)*; *Kırık Zambak*'tan *Arka Cadde*'ye, *Anna Christie*'den zamanımıza kadar, Amerikan Borzage, Douglas Sirk; Alman Pabst, Käutner; Fransız Feuillade, Gance ve İsveçli Bergman'ın (hiç değilse başlangıçta) melodram yaptıklarını; hele Meksikalı, Mısırlı ve Arjantinli sinema adamlarının melodramı baştacı ettiklerini açıklamaktadır. Yine aynı dergide, Max Tessier, "Le Mélodrame, Genre ou Vision du Monde?" başlıklı incelemesinde, melodramın tamamen lehinde konuşarak, Toulouse'daki bu toplantı dolayısıyla, Visconti, Dreyer, Antonioni, Mizoguchi, Clarence Brown, King Vidor, Frank Borzage, Emilio Fernandez, Cesar Amadori, William Wellman, Lattuada, Abraham Room ve Veit Harlan'ın melodram yapan ustalar olarak anıldıklarını açıklıyor.

"Sanat kaygısı görülmeksizin sırf evde kalmış kızların gözyaşlarını akıtmak için ucuz sinema yapıldığı zaman tabiidir ki sinema sanatından söz edilemez; ama, hem sanat gösterip hem de melodram yapıldığı zaman büyük sinema adamlarının çok başarı sağladıkları görülmüştür. Bu anlamda *Ladri di Bicicletta*'nın (Bisiklet Hırsızları) sonu bile (babanın hırsızlık deneyinin başarısızlığı karşısında buna tanıklık eden çocuğunun yıkılmışlığı, babanın utancı, bu duyguları arttıran halkın konuşmalarını gösteren sahneler) melodram çerçevesinde verilmiştir. Bıu anlamda melodram, sinemanın tuzu biberidir. Muhsin Ertuğrul da buna sık sık başvurmuştur (*İstanbul Sokaklarında, Kıskanç, Şehvet Kurbanı*).

"Esasen tiyatronun 'ağlayan narla gülen ayva'yı hatırlatan amblemi de komedi yanında dramı -hatta melodramı- vererek; halkın güldüğü kadar, ağlayarak da mutlu (deşarj) olacağını gösterdiğine göre, melodramdan sanat adına çekinmemek lâzım... Ancak melodram içinde sanat yapılmamışsa, bu durumda melodramı değil, o eseri suçlamak gerek."

Temsil sanatları, kendilerine has temel karakterleri ile sanatın bir fonksiyonunu vücuda getirirler. Sinema ve tiyatro, temsil sanatında müşterek vasıflara ve müşterek tezahürlere malik olmakla birlikte her ikisinin de form ve karakterleri başkadır.

Her ikisinin de ifade lisanı, mevcut bir vakayı aksiyon halinde seyirciye göstermekten ibarettir. Yalnız, bunlardan biri sahnede, diğeri de beyazperdede cereyan etmektedir.

Müşterek vasıfları olmakla beraber, tiyatro ve sinema apayrı birer sanat koludur. Çünkü iki ayrı artistik ifade lisanına sahiptirler. Biri sahnede cereyan eder, temeli sözdür. Diğerininse, esası, fotoğraf ve imajların teşekkülündeki ışığın ifade unsurlarıdır.

Şunu kat'iyetle söyleyeyim ki (iki sanat arasında değer bakımından bir fark gözetilmesine) gitmek doğru bir iş olmaz. Çünkü her sanatın kendine has tekniği, fonksiyonu ve ifade hususiyetleri mevcuttur.[14]

Daha çok sinema-tiyatro ilişkilerinde eski görüşleri temsil eden bu açıklama, uzlaştırıcı niteliğiyle hâlâ geçerliliktedir.

Sinemaya, sübjektif ve objektif yaklaşımların kombine edildiği, tip karakterizasyonunun yerini bireyleştirmenin aldığı, gerçeğin sadakatle taklit edildiği, son derecede fantastik olanın bir yuvaya kavuştuğu, Walt Disney'in canlı resimlerine, sahnedeki figürlerden daha çok gerçek görünen erkek ve kadınlar yanında yer verildiği, daha önceki dramatik nazım tonlarıyla duygulanmayı unutmuş olan ve yine de günlük konuşmalarla uyumlu veya onlara dayalı şiir değeri olan konuşmalar dinlemeye hazır kulaklarda, görüntünün hareket eden biçimlerle birlikte, çağdaş yankılar uyandırmasına yarayacak bir alan sağlanmıştır. Bu alan içinde, temelde farklı olmakla birlikte sahneninkine eş kudrette bir artistik anlatım imkânı bulunmaktadır.[15]

Kısacası, nasıl tiyatro edebi bir metin olarak edebiyatın bir kolu iken, kendine has sahne uygulamaları dolayısıyla ayrı bir sanat olarak edebiyattan ayrılmışsa; sinema da ayrı yöntemleri bulunan bir sanat kolu olarak bugün artık tiyatrodan ayrılmış bulunmaktadır. Ama bu ayrılış sadece yöntem bakımındandır. Yoksa aşağı-

14) "Filmciliğimiz Hakkında Düşünceler", *Yıldız* dergisi, 7 Şubat 1953.
15) Allerdyce Nicoll, *The Cinema and the Theater.*

da incelenecceği gibi, sinema, tiyatroyla aynı zamanda yakınlıkları olan bir sanattır. Nitekim diğer sanatlardan da yararlanarak 'tek sanatta tüm sanatları kucaklayan' *(the whole of art in one art)* bir tür olarak tanımlanan bu temaşa kolu, bu derecede başarıya başka yoldan ulaşamazdı.[16]

Dediklerimizi somutlaştırır ve gerek tiyatro, gerekse sinema bakımından belirli sınırlar içinde kalırsak, sinema-tiyatro ilişkileri, Luigi Charini'nin belirttiği esaslar ("Rapporti e Distinzioni fra il Cinema e il Teatro") geliştirilerek, bunların yakınlıkları ve ayrılıklarını açıkça meydana çıkaran ve her birinin belirli temel yönlerini betimleyen şöyle bir sıralamaya göre incelenebilir:

Sinema ve tiyatronun yakınlıkları konusunda: 1) Bir olay ve belirli kişileri gösteren belirli bir metin bulunması; 2) Oyuncuların ve metnin icrası için diğer gerekli araçların kullanılması; 3) Sahneye koyma (dekor, aksesuar, giysiler, makyaj, ışıklandırma, sesin kullanılışı) hususlarını incelemek; sonra da, sinemanın tiyatrodan ayrılıkları hususunda: 1) Tiyatroda oyuncunun fizik varlığı ve halkla doğrudan ilişkisi; 2) Sahnenin sınırlılığı ve tutuculuğu; 3) Sinema tekniğinin gerek anlatım özelliği bakımından, gerekse yapımın sağlanması yönünden sunduğu imkânları incelemek; bundan sonra da 'sinemada tiyatro eserleri' ve 'sinemanın tiyatroya etkisi' konularını incelemeye başlamak; böylece sinema-tiyatro ilişkilerini tespit ettikten sonra Muhsin Ertuğrul'un genel sanat hayatını ve ayrı ayrı eserlerini incelemek daha tutarlı bir yöntem olacaktır.

16) "A Religion of Film", *Time*, 20 Eylül 1963, 44.

1
SİNEMA VE TİYATRONUN YAKINLIKLARI



A) BİR OLAY VE BELİRLİ KİŞİLİKLERİ İHTİVA EDEN BİR METNİN BULUNMASI

Gerek sinemada, gerekse tiyatroda her şeyden önce konunun geliştirildiği bir metnin bulunması baş şarttır. Tiyatroda bu bir oyun metnidir; sinemadaysa, 'tretman' *(treatment)* ya da ön-senaryo denen metindir. İkisi arasındaki ayrım, biçim ve öz bakımından özellikler gösterir. Bir tiyatro oyununun metni, biçim bakımından sahnelerin teknik tanımlamasını ve diyaloglarını içine alan bir niteliktedir. Bir senaryonun da metni aynı olmakla beraber, her bir sayfa bir çizgiyle tam ortasından dikey olarak ikiye ayrıldıktan sonra, sol tarafa olgular (aksiyonlar), sağ tarafa da ses-

ler (diyalog, müzik ve gürültüler) konulmak yoluyla gerçekleştirilir. İkisinde ortak olması gereken, hangi sahnenin, topluluğu (meclisi) olduğu ve o sahne veya toplulukta kimlerin bulunduğu gibi özellikler de senaryoda biraz değişik olarak sayfanın en üstüne yatay bir çizgi çizildikten sonra sahnenin ayrıntılarına has bu gibi açıklamalar çizginin üzerine yazılır.

Yukarıda tanımlandığı gibi, bu, tüm olarak biçime ilişkin bir özelliktir. Temel bakımdansa kullanılan teknik deyimlerin sıralanmasıyla bir ayrılık ortaya çıkar. Bu da çok doğaldır; çünkü her iki sanatın teknikleri ve yöntemleri ayrı ayrı olduğuna göre, metinde yapılan açıklamalar da ayrılık gösterecektir.

Aynı ayrıntılar 'reji defteri' ile bunun sinemadaki karşılığı olan 'çekim senaryosu'nda da daha bir derinlikle yer alır. Artık olarak reji defterinde sahneye koyucunun oyuncuların hareketlerini gösteren figürler çekim senaryosunda görülmez. Bunun yerini çok ayrıntılı teknik tanımlamalar ve eskizler alır.

Metin bakımından tiyatro için ortaya çıkacak sorunlar, teknik aygıtların değişik olması yüzünden, ayrı çözüm yolları gözetilse de, bir tiyatro eseri sinemaya uygulanmak istendiği zaman sinemada da görülür.

İster poetik değeri yüksek, isterse orta seviyede bir eser olsun, problem aynıdır. Birinci durumda, tiyatroda olduğu gibi, sinemada da eserin poetikası ortaya çıkarılacaktır. Böyle olunca da söze (diyaloga) üstünlük tanınacak, görüntünün gerçekleştirilmesinde, olabildiği kadar güzel fotoğraflar düzenlenerek bu üstünlüğün belirtilmesi tek amaç olacaktır. Sinema eserinde görüntünün birinci plânda önemli oluşu gerçeği karşısında, böylesine bir denge sağlamanın ne kadar güç olduğu ve (bunun gerçekleştirilmesi bakımından) büyük duyarlılığı olan bir yönetmene ne denli ihtiyaç duyulduğu ortadadır (Chiarini).

B) OYUNCULARIN VE METNİN İCRASI İÇİN GEREKLİ DİĞER İHTİYAÇLARIN KULLANILMASI

Bu başlık altında, daha çok, sinema ve tiyatroda oyunculuk ve sözlendirme *(post-synchronisation)* sorununu ele alacağız.

Bizce, sineinada olsun, tiyatroda olsun, oyunculuk konusu en önemli konudur. Tiyatroya has dekor, giysiler, aksesuar, ışıklandırma gibi konularla; sinemaya has çekim, ışıklandırma, dekor ve giysiler, kurgu gibi önemli sayılan diğer unsurlar; hep oyuncunun başarısı için çevre oluşturma veya çağın yansıtılması bakımından girişilmiş destekleyici teknik çabalarla ilişkilidir.

Tiyatroda oyunculukla, sinemada oyunculuk arasında da oldukça göze çarpan ayrıntılar bulunduğu artık çok bilinen bir gerçektir.

Tiyatro her şeyden önce söze dayanan bir sanat olduğundan tiyatroda diyalog ön plânda gelir. Tiyatro oyuncusu, bu yüzden hareketlerini konuşmasına göre ayarlar. Sinema ise daha çok görüntüye dayanan *(visuel)* bir sanattır. Bundan dolayı da sinemada önemli olan harekettir. Uzun diyaloglara sinemada yer yoktur. Perdede uzun diyaloglarla birkaç kişinin devamlı konuşması, seyirciyi sıkar. Oysa tiyatroda durum böyle değildir. Sinema oyuncusuyla tiyatro oyuncusunun durumları da bu bakımdan değişiktir. Tiyatroda çok iyi olan oyuncular, sinemaya uymakta büyük güçlük çekebilirler. Çünkü onlar tiyatroda, her şeyden önce diyaloga önem vermeyi öğrenmişlerdir. Tiyatroda oyuncular uzun provalardan sonra seyirci karşısına çıkarlar. Onlar için zor olan, ancak birkaç gecelik -seyirciye alışıncaya kadar olan- süredir. Bundan sonra alışkanlık kazanırlar ve rollerine *'concentré'* olurlar.

Sinemadaysa durum başkadır. Sinema oyuncusu, kendi üzerine çevrilen bir yığın projektör altında rol yapmaya mecburdur. Ayrıca, üzüntülü bir rolün hemen ardından sevinçli bir sahne çevrilebilir. Bu durumda oyuncunun hemen *'concentré'* olmasına imkân da kalmaz. Bu zorlukların yanında sinema oyunculuğunun avantajlı yönü, film sahnelerinin oyuncu rolünü iyice verinceye kadar tekrarlanabilmesi ve kurgu sırasında da bunların içinden seçim yapılarak en tutarlı olanının alınabilmesidir. Ancak bu da masrafı gerektireceğinden her zaman başvurulan bir yol değildir.

Diğer bir deyimle, tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusu arasındaki ayrılık, çalıştıkları sanat kolunun çalışma yöntemlerinden ileri gelir. Ayrıca, tiyatro oyunculuğunun hemen her ülkede uzun

bir geçmişi, bu geçmişe bağlı köklü bir geleneği, bu geleneğin yerleştirdiği alışkanlıklar bulunduğu da düşünülmelidir. Sinema oyuncusuysa, yepyeni bir sanat alanında, tiyatro hayatının sağladığı alışkanlıklardan habersiz, çalıştığı sanat dalına en uygun düşecek yolları yavaş yavaş, deneye deneye bulmak zorunda kalmış ve bu arada gücünün büyük bir kısmını da -eğer tiyatrodan gelmişse- tiyatro etkisinden sıyrılmaya harcamıştır. İster tiyatrodan gelsin, ister doğrudan doğruya sinemayla işe başlasın, en iyi sinema oyuncuları her zaman bu iki sanat arasındaki çalışma yöntemlerinin başkalıklarını bilen kimseler arasından çıkmıştır.

Bütün bu anlattıklarımızı şöylece özetleyebiliriz:

a) Bölünme: Bir sinema eseri (film), bir tiyatro eseriyle karşılaştırılmayacak kadar çok parçalara ayrılmıştır. Bu bakımdan sinema oyuncusunun oyununda bir bütünlük sağlaması çok çetin bir iştir.

b) Uzun süreye yayılma: Sinema eserinin ortaya çıkması oldukça uzun bir süre içinde gerçekleşir. Tiyatro oyuncusunun birkaç saatlik temsilde gerçekleştirdiğini, sinema oyuncusu birkaç aya yayılan bir çalışma süresi içinde yapar. Bu da yine, oyunda bütünlük sağlanmasını çok güçleştirir.

c) Sırasızlık: Sinema eserinin meydana getirilişinde mantıklı bir sıra gözetilmez; bu bakımdan sinema oyuncusu duygu, düşünce ve davranışlarını yansıtmakta aşılmaz gibi görünen güçlüklerle karşılaşır.

d) Sinema oyuncusu tiyatro oyuncusuyla karşılaştırılamayacak ölçüde gerçekçi olmak; davranışta, konuşmada, makyajda, jestlerde son derece doğal, ölçülü oyun çıkarmak zorundadır.

Bu konuda Mack Sennett ve Pudovkin'in şu gözlemleri oldukça ilginçtir:

> Keystone filmleri için tuttuğumuz tiyatrodan gelmiş güldürü oyuncularının çoğu, sinema dünyasında aşırı bir tiyatro oyununu sürdürerek çalışmaya başlamışlardı. Çok kez, bu sahne yıldızlarının doğal görünebilmeleri, uzun zamandan beri alıştıkları ve kendileri

için artık mekanik (ikinci tabiat) bir nitelik kazanan bu tiyatroluktan kurtulabilmeleri için onlara sinema oyunu üzerine bir ders vermek gerekiyordu. Bunu ne kadar yetenekli olursa olsun, hiç kimsenin sinemaya hazırlıkla doğmadığını göstermek için söylüyorum. Doğallık, insanın tam bir denge ve tam soğukkanlılıkla aynı zamanda sağladığı bir niteliktir.[17]

... Film oyunculuğunun tekniği, sahne oyunculuğunun tekniğinden hiçbir başkalık gösteremiyordu, ilk zamanlar. Tek sorun, elden geldiği kadar sözcüklerin yerine el kol hareketleri geçirmekti. İşte filmin, çok haklı olarak, tiyatronun yedek parçası diye adlandırıldığı zamanlar böyleydi.[18]

Bütün bunları sağlamakta en büyük sorumluluk yönetmene düşer. Çünkü filmi bir bütün olarak, başından sonuna kadarki gelişimi içinde en ufak ayrıntılarına kadar kafasında daima canlı tutabilecek tek sinemacı, yönetmendir. Bütün bu bölünmüşlük, uzun süreye yayılma, sırasızlık, ölçüyü kaçırmama zorunluğu gibi durumları ancak yönetmen sağlayabilir.

Sinemanın ilk yıllarından 1940'lara kadar bütün ülkelerin sinemalarında tiyatrodan gelen oyuncuların sinemada, özellikle karakter ve kompozisyon rollerinde ne kadar egemen olduklarını giriş bölümünde açıklamıştık.

Ama bugün bile gerek bizde, gerekse diğer ülkelerde özellikle kompozisyon rollerinde, bazen de başrollerde tiyatrodan gelen veya iki alanda da çalışan, temel eğitimini ya her iki alanda da çalışacak şekilde ya da tamamen tiyatroya has okullarda yapmış pek çok oyuncu vardır.

Bu okulların içinde en ünlüsü ABD'de kurulmuş olan Actor's Studio' dur. Oyunculuğu 'Stanislavski Yaklaşımı' denen bir yaklaşımla ele alan bu okulun öğretmenleri arasında Lee Strasberg, Elia Kazan gibi tanınmış sinemalar bulunduğu gibi, sağladığı değerler arasında: Robert G. Armstorng, Carroll Baker, Martin Balsam, Anne Bancroft, Richard Beymer, Richard Boone, Marlon Brando, Geraldine Brooks, Montgomery Clift, James Dean, Bradford Dillman, Keir Dullea, Tom Ewell, Betty Field, Jane Fonda, Anthony Franciosa, Ri-

17) Mack Sennett, *Güldürü Filmlerinin Yönetimi.*
18) Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri.*

ta Gam, Viveca Lindfords, Tina Louis, Karl Malden, Steve Mc Queen, Burgess Meredith, Patricia Neal, Paul Newman, Patrick O'Neal, Geraldine Page, Nehemiah Persoff, Sidney Poitier, Martin Ritt, Cliff Robertson, Eva Mary Saint, Patricia Smith, Rod Steiger, Ben Gazzara, Julie Harris, June Havoc, Celeste Holm, Kim Hunter, Susan Strasberg, Jo van Fleet, Franchot Tone, Eli Wallach, James Witmore ve Shelley Winters anılabilir (Strasberg, *At the Actor's Sudio*). Oyuncu olarak sağlam bir yöntemle hem sinemada hem tiyatroda çalışabilecek yetenekte değerler çıkaran bu okulun yetiştirdiklerinden özellikle Brando, Maiden, Field, Franciosa, Clift, Bancroft, Dean, Fonda, Mc Queen, Newman, Poitier, Steiger, Wallach, Winter ve Harris her iki alanda da büyük bir yatkınlıkla çalışmışlardır. Burada Brando ve Dean'in oyunlarını sevdiren özelliğin biraz da tiyatrocu davranışları olduğunu açıklamak gerekir.

Türk sinemasında da daha ilk yıllardan itibaren tiyatro oyuncuları kullanılmış; bu durum sırf tiyatro oyuncularının sinemaya hakim olduğu 1939'a kadar böyle devam etmiş, bu tarihte geçiş dönemi yönetmenlerinden Faruk Kenç, ilk çevirdiği *Taş Parçası* isimli filmde yine aynı alışkanlığı sürdürerek tiyatro oyuncularını da oynatmış, hatta bunlardan bazıları için Muhsin Ertuğrul'dan özel izin almıştır.

1 Aralık 1933 yılında *Akşam* gazetesi bir sinema yıldızı yarışması düzenleyerek sinemaya tiyatro dışından oyuncu sağlamak yolunu açmak istemişse de, bu yarışma o tarihte büyük bir ilgi görmemiş, yarışmayı kazananların sinemada çalıştırıldığına dair bir kayda da rastlanmamıştır. Üstelik 1944'lerde bile sinemada tiyatro oyuncularının kullanılmasından yakınan yazılara rastlanıyordu.[19]

Ancak 1940'larda Geçiş Dönemi yönetmenleri, ilk kez sırf sinemada oynayan ve tiyatrodan gelmemiş olan oyuncular kullanmaya başladılar. Öyleyken 1957 yılına kadar tiyatrodan gelen oyuncular her türlü rollerde çoğunluğu teşkil ediyor, çeşitli kurumlar tarafından düzenlenen anket ve festivallerde de daha çok tiyatrodan gelen oyuncuların en iyi erkek ve kadın oyuncu seçildikleri görülüyordu.

19) R. Çalapala, "Yeni Tipler Aramalıyız", *Yıldız* dergisi.

Bu tarihten sonra Türk sinemasında tiyatro oyuncuları daha çok karakter kompozisyon rollerinde ve ikinci derece oyuncular olarak veya dublaj *(post-synchronisation)* işlerinde kullanıldılar.

Bunda 1951 yılından başlayarak *Yıldız* ve *Ses* gibi sinema dergilerinin açtıkları, büyük ilgi gören artist yarışmalarının da etkili olduğu söylenebilir.

Ancak, tiyatro oyuncusunun belli bir öğretim ve eğitim görmeden tiyatro oyunlarını yeterlilikle seyirci karşısında temsil edemeyeceği de bir gerçektir. Bu bakımdan, belli bir kültür düzeyi ve sanat zevkine ulaşması kaçınılmaz bir ön şarttır.

Oysa sinemada 'profesyonel olmayan oyuncular' denen bir konu vardır. Özellikle İtalya'daki *'verismo'* ya da *'neo-realismo'* (yeni gerçekçilik) akımının geliştirdiği bir sisteme göre, sinema oyununda gerçekçi bir havaya ulaşılması için bunun zorunluluğu üzerinde ayrıca durulmuştur.[20]

Türk sinema yönetmenleri ve oyuncuları arasında yaptığımız bir araştırma, Türk sinemasında tiyatro oyuncularının kullanılmasının sebepleri ve bunun sonuçları hakkında şu ilginç gözlemleri ortaya çıkarmıştır:

1) Yıllarını tiyatroya vermiş bir sanatçıda, bir oyun oynama yatkınlığı vardır. Bunu sinemaya adapte ederken zorluk çekiyor. Adapte edememişse sinemada başarı sağlayamıyor. Bu yüzden yönetmene büyük iş düşüyor.
2) Tiyatrodan gelen yönetmenler genellikle tiyatro oyuncularıyla sıkıntısız çalışmaktadırlar. Bu gibi yönetmenler, tiyatrodan gelen oyuncuların sinemaya kolay uyum sağladığını söylemektedirler.
3) Buna karşılık sinemaya tiyatrodan gelmemiş ya da tiyatrodan geldiği halde sinemanın ayrı yöntemlerini kavramış yönetmenler, tiyatro oyuncularının sinema oyununa kolayca uyum sağlayamadıklarını, alışkanlıklarından kurtulmanın kendi yeteneklerine ve yönetmenin otoritesine

20) Özön, *Sinema Sanatı.*



Sinemaya tiyatrodan gelen Muhsin Ertuğrul, 1920'de Berlin'de yönettiği *Şeytana Tapanlar*'ın setinde.

bağlı bulunduğunu söylüyorlar (özellikle Lütfi Akad ve Memduh Ün). Ama bu yoldan kazanılmış sinema oyuncusunun da parmakla sayılacak kadar az olduğunu sözlerine ekliyorlar.

4) Gerçek sanatçının iki sanatın da yöntemlerini kolayca kavrayabileceği de genellikle kabul edilegelmektedir. Yani iyi bir tiyatro oyuncusunun sinemada da iyi oynayacağı kanaati yaygındır.
5) Tiyatro oyuncuları sinemayı hiçbir zaman ciddiye almamışlar, sinemayı yalnız boş zamanlarını değerlendirdikleri bir gelir kaynağı saymışlardır. Bu yüzden, bir kendini beğenmişlik içinde sinemaya yatkın oyuncu olmaktan uzak kalmışlardır.
6) Sinema yönetmenleri, tiyatro oyuncularını çoğunlukta tipe uyar diye de kullanmışlardır (Akad, Batıbeki). Ama genellikle tiyatro oyuncuları, oynayış biçimleriyle tiyatro ritmi getirerek, sinema oyuncularının yanında genel ritmi ve genel üslûbu bozmuşlardır (Batıbeki).

7) Tiyatro oyuncusu sahneye alışkındır. Ufak bir revizyonla sinemaya adapte oluyor. Dublajda da kendisi konuşuyor. Ezberlemeye alışkın, sufleye lüzum yok. Disiplini var (Pesen).

Bütün bu çelişkili görüşlere rağmen, bugün bile hemen her filmde kompozisyon rollerinde herhalde bir veya birkaç tiyatro oyuncusu kullanılmaktadır ve gerek komedi, gerekse dram olarak filmlerde bu oyuncuların oyunu filmin tadı tuzu olmaktadır.

Bizim sinemamızın bir diğer özelliği de, Faruk Kenç'in 1943'te ilk kez denediği 'sonradan sözlendirme' yönteminin geçerlilik kazanması dolayısıyla, doğrudan doğruya sesli film çevirimine artık öncelik, hatta bağlılık gösterilmemesi sonucu, dublaj yönteminin Türk sinemasında devamlı olarak yer alması; çeşitli stüdyolarda gerçekleştirilen dublaj çalışmalarının tiyatrodan gelen yönetmenler ve tiyatro oyuncuları tarafından yerine getirilmesi durumudur.

Ses güzelliği yanında diksiyon ve fonotik bakımından tiyatro oyuncularının üstünlüğü dolayısıyla, stüdyolar bu alanda yalnız bunlara imkân tanımak yoluyla sinemamızda başka hiçbir sinemada görülmeyen bir çığır açılmıştır.

Sonradan sözlendirmenin sinemamızda tek yöntem olarak kabul edilmesinde şüphesiz ki 1933-1940 yıllarında İpek Film, sonra da Halil Kâmil Film stüdyolarında yapılan yabancı filmlere ait başarılı dublaj çalışmalarının da etkisi vardır. Bu konuda ilk önemli yönetmenler Kemal Necati Çakus, Ferdi Tayfur, Mümtaz Osman ve İ. Galip Arcan'dı.[21]

Bugün, bu alanda çalışan yönetmenler arasında Hayri Esen, Abdurrahman Palay, Sacide Keskin, Sadettin Erbil'in adları anılmaktadır.

Bu gruplarda ayrı ayrı sanatçılardan çok, her grupta bazen aynı sanatçıların çalıştıkları görülmüştür. Ünlü dublaj artistleri arasında Mahmut Moralı, Said Köknar, Ferdi Tayfur, Adalet Cimcoz, Reşit Gürzap, Mümtaz Ener, Sami Ayanoğlu, Nevin Akkaya, Agâh

21) Erman Şener, *Sözlendirme.*

Hün, Kemal Ergüvenç, Abdurrahman Palay, Toron Karacaoğlu, Sadettin Erbil, Tijen Par, Suna Pekuysal, Orhan Boran, Tarık Gürcan, Rıza Tüzün, Erdoğan Esenboğa, Gülen Kıpçak, Birsen Kaplangı, Sacide Keskin sayılabilir. Bunların içinde Adalet Cimcoz, Erdoğan Esenboğa ve Orhan hariç diğerlerinin hemen tümü tiyatro oyuncusudur. Başrollerdeki oyuncuları konuşanlardan Hayri Esen, Abdurrahman Palay, Jeyan Mahfi Ayral, Nevin Akkaya en çok tutulanlarıdır. Kötü kişiliklerde Agâh Hün, babacan tiplerde Kemal Ergüvenç, Rıza Tüzün, komik tiplerde Necdet Mahfi Ayral, Suna Pekuysal'ın başarılı olduğu söylenebilir. Ancak dublaj yöneticiliği veya konuşmacılığı alanında gerek komik rollerde, gerekse diğer kişiliklerde yönetmen ve konuşmacı olarak Ferdi Tayfur'la, bütün ünlü yabancı ve yerli başoyuncuları konuşturan kardeşi Adalet Cimcoz'un üzerine henüz hiç kimse çıkmamıştır (Jeyan Mahfi Tözüm).

Yeni sinema oyuncuları nasıl sinemada oynaya oynaya zamanla sanatlarını geliştiriyorlarsa, tiyatrodan gelen dublajcılar da sözlendirme çalışmalarında deney sahibi oldukça konuştukları tipi canlandırma bakımından daha tabii sözlendirmeler yapmaktadırlar.

Bu konuda ortaya çıkan bazı gerçekler var:

1) Tiyatrodan gelmeyen oyuncuların bozuk oyunlarını kimi zaman iyi bir dublaj sanatçısı, konuşmasıyla olabildiği kadar olumlu duruma sokmaktadır.
2) Dublaj yönetmeni ve konuşmacısı ilkin sözlendirilecek kişiliği iyice etüd ederlerse, daha başarılı olmaktadırlar.
3) Tabiidir ki tiyatrodan gelen kompozisyon veya karakter oyuncularının tiyatro niteliği üstün oyunları yine tiyatro konuşmalarıyla desteklenmektedir ki, bu da yaratılan sinemaya aykırı tipe uygun düşmektedir. Zaten bu konuşmaları çoğu zaman oyuncuların kendileri gerçekleştirmektedirler.
4) Ancak sinemada bazı ünlü genç oyunculara ses veren ünlü dublaj konuşmacıları ile karakter ve kompozisyon kişilikle-

rini konuşan diğer bazı dublajcılar, başarılı oldukları halde, seslerinin devamlı olarak duyulması dolayısıyla, artık iyi bir etki bırakmamaya başlamışlardır.

C) SAHNEYE KOYMA (DEKOR, AKSESUVAR, GİYSİLER, MAKYAJ, IŞIKLANDIRMA, SESİN KULLANILIŞI)

Sinema ve tiyatro sanatlarının ikisinde de ortaklaşa olan bir başka özellik, sahneye koyma (*mis-en-scène*) konusudur. Gerçekten gerek tiyatroda, gerekse sinemada elde bulunan metnin (tiyatro oyunu veya senaryo) gelişmiş biçimi olan reji defteri ve çekim senaryolarının uygulanması ancak bu *'process'*le yerine getirilir. 'Sahneye koyma' başlığı altında, bir önceki bölümde gördüğümüz oyunculuk ve oyuncu yönetimi hariç, 'dekor', 'aksesuar', 'giysiler', 'makyaj', 'ışıklandırma' ve 'sesin kullanılışı' konularını, her iki sanatın özelliklerini göz önünde tutarak kısaca açıklamak gereklidir.

Dekor sorunu sinemadaki anlatım öğelerinin arasında geri plânda gibi görünen, ama aslında, duyarlılık mekanizmasını harekete geçirmekte başta gelen niteliklerden birini ihtiva eden iki yanlı bir kavram çözümlemesini gerektiriyor. Bir sahne sunuluşunun, bir aksiyonun çerçevesini teşkil eden dekor, aynı zamanda olan bitenin içinde geçtiği bir çevre yaratılması görüşünü de ihtiva ediyor. Dekor yalnız az çok gerçekçi biçimde bir çevre yaratmakla kalmıyor, özellikle sinematografik anlatımda aksiyonun bağlı bulunduğu psikolojik atmosferi de yaratmakla görevli kılınıyor (Sezer Tansuğ, *Sinemada Dekor ve Giysi Sorunları*).

Dekor şüphesiz önce tiyatro kavramına sıkı sıkıya bağlı bulunuyordu. Tiyatro ve sinema dekorunun giderek farklı, hemen hemen karşı anlayışlara bağlı bulunduğu görülüyor. Bu farklılık ya da zıtlığın dekorun gerçekçi ya da 'stilize' biçimde ele alınışından ve bu dekor anlayışlarının her birinde ya salt bir plastik kaygıya, ya da psikolojik bir isteğe yönelme eğiliminden doğuşu dikkati çekiyor. Dekor konusunda öyle çeşitli eğilimler beliriyor ki, fan-

tastik biçimlendirmeler bile dekor anlayışı içinde yer tutabiliyor (Tansuğ).

Sinema dekoru ile tiyatro dekoru arasındaki en önemli ayrım şüphesiz ki boyut ayrımıdır. Tiyatro dekoru her şeyden önce iki boyutlu, sinema dekoruysa üç boyutludur. Bu durum tiyatronun üç boyutlu, sinemanınsa iki boyutlu bir sanat olduğu süreciyle ters orantılıdır.

Öte yandan, genel olarak sinema sahnesinin dış dekoru, tiyatro sahnesinin boyanmış fon anlayışıyla kökten çatışıyor. Boyanmış fonların yerini belli ölçülerde yapılan ve belirli uzaklıklarda kullanılan fotoğrafik fonların alması sinematografik amaca daha uygun düşüyor. Belli bir süredir sinema ve televizyon, tiyatro dekorasyonuna bağlı olan anlayışı değiştirdi. Sinema çekimlerine bağlı olan ve ilk doğuş imkânlarını tiyatro dekorunda bulan yeni anlayış bugün hemen tam bir artistik özgürlük kazanmış bulunuyor. Büyük ölçüde ve istenen uzaklıktan çekilmiş fotoğraflar derinlik duygusu veren acayip perspektifli resimler yerine kullanılıyor artık. Her vasat stüdyo bir dekor yapım işliğine sahip bulunuyor ayrıca. Bu atölyelerin yönetimi yalnız dekoratör ve mimarlara değil, mühendislere de teslim ediliyor (Sezer Tansuğ-Maurice Bessy, Jean Louis Chardans).

Dekor anlayışının gelişmesi bakımından, Méliès'in Montreuil'deki stüdyosunun ilk dekor anlayışının verilerini aksettiren araçlarla dolu olduğunu söyleyebiliriz. Tiyatro havası olan filmlerde sinema dekorlarının kullanılışına ilkin onda tanıklık ediyoruz (Léon Barsacq, *Le Décor du Film*).

Gelişmiş sinema dekorlarını ilkin İtalyan sineması verdi. Nitekim Giovanni Pastrone'nin *Cabiria* (1913) adlı film için hazırladığı 'spektaküler' dekorlar, daha sonra (1914-1916), D.W. Griffith'e *Intolerence*'ın (Hoşgörüsüzlük) yapımında esin sağlamıştır (Barsacq).

Alman 'dışavurumcu' okulunda dekor anlayışı tiyatroya yatkın görülmekle birlikte gösterdiği özellik ve sinemada kullanılışı bakımından yeni imkânlar getirmiştir. Henrik Galeen'in *Golem*'inde (1914) Robert A. Dietrich ve Rochus Gliese'nin, Robert Wie-

ne'inin *Das Kabinett des Dr. Caligari*'sinde[22] (Doktor Caligari'nin Muayenehanesi, 1919) Walter Röhrig, Walter Reimann, Herman Warm'ın dekorlarıyla bunlardan esinlenmekle birlikte yeni bir boyut kazanmış olarak Ernst Lubitsch'in, Fritz Lang'ın filmlerinde Stern'in ve Lang'ın mimarlığının egemen olduğu dekorlar sinemanın ilk kaydettiği önemli dekorlardır. Özellikle *Metropolis* (1926) ve *Niebelungen*'in (1923-1925) dekorları (Lotte H. Eisner, *L'Ecran Démoniaque*).

Diğer yandan, Fernand Léger'nin, Alberto Cavalcanti'nin dekor anlayışları, Claude Autant-Lara'nın yenilikleri, nihayet René Clair'in Fransız hayatını en iyi aksettiren filmlerindeki dekorları yapan Lazare Meerson [mesela, *Le Million* (1931), *İtalyan Hasır Şapkası* (1927)] ve Gremillon'un filmlerinin dekorlarını yapan Andre Barsacq'ın [mesela, *Maldone* (1927)] çalışmaları ile Fransız sinemasında, sinemada *'constructif'* dekor gerçek yerini buldu (Barsacq).

Sinemadaki dekor anlayışı ile tiyatrodaki anlayış arasında bir ayrım yapılırken, yalnız boyut bakımından değil, sinemada bulunan türlü imkânlar bakımından da bir yaklaşım sağlamak gerekirse; sinemanın yalnız *'constructif'* dekorlarla yetinmeyip doğadan ve uygar hayattan da alabildiğine yararlanmak imkânına sahip bulunduğu hatırdan çıkarılmamalıdır. Böylece stüdyolarda kurulan dekorlar dışında alıcı aygıt, kırlara ve şehrin içine taşınmak yoluyla doğadan veya şehir hayatından da doğrudan doğru-

---

22) Sinema uzmanları "*Caligari*'yi bir sahne taklidi olarak tekrar tekrar eleştirmişlerdir. Filmin bu görünümü, bir bakıma, temel yönünden, tiyatro havası aksiyonundan doğmaktadır: Durgun bir çevrede, iyice inşa edilmiş dramatik çatışmanın bir aksiyonu... Anlam bakımından (sinemaya uygun temsile istinat etmeyen bir aksiyon)... *Caligari* gibi, savaş sonrası döneminin tüm dahilde (stüdyoda) çekilen filmleri, dış gerçeklerle ilgili çatışmaları ruhi hayatının dramlarına dönüştüren tiyatro sahnelerine yakınlık göstermektedir. Bununla birlikte, bu tutum, onları gerçek sinema eseri durumuna gelmekten alıkoymamıştır. *Caligari*'nin ortaya çıkışıyla, film tekniğinin kararlı gelişmesi dolayısıyla, psikolojik perde dramları, aksiyonlarının anlamını çözümleyen dekorlar kullanmayı artan bir eğilimle denedi. *Caligari*'nin tiyatroyla ilişkili görünüşü, teknik bakımdan geri oluşuna da bağlanabilir. Boyalı dekorlara yöneltilen, yerinden hiç kıpırdamayan bir alıcı aygıtın (çekimleri) bunda etkili olmuştur. Bir de, *Caligari*'yle benzeri filmlerin kendi bakımlarından, Alman Tiyatrosu'na yaptığı karşılıklı etkiler de unutulmamalıdır. Kuşak halinde *(iris-in)* kullanılan sahne aydınlatmasının, tek bir oyuncuyu veya sahnenin önemli bir bölümünü nasıl belirgin kıldığından bu gibi filmler etkilenmişlerdir elbette" (Sigmund Kracauer, *From Caligari to Hitler*).

ya yararlanma, böylece hem gerçekçi, hem de ekonomik bir tutumla film çekme imkânı sağlamaktadır.

Sinemada maketlerden yararlanmanın da tiyatrodaki kullanımdan farklı olduğu artık iyice anlaşılmıştır. Tiyatroda sahne düzeninin ilk kez maketlerle belirtilmesi ön çalışmalar bakımından yararlı bulunmakta; sonradan bu maketler tiyatro arşivlerine kaldırılmaktadır. Oysa sinemada maketin ön çalışmalardan çok sahne düzenlemesine ve film çekimine katkısı vardır. Böylece maket halinde yapılan binalar veya gemilerin film hilesiyle daha büyük boyutlar içinde gösterilmesi mümkün olduğu gibi, filmin aksiyonu içinde yer almaları da imkân dahiline sokulmaktadır.

Bütün bu imkânlar içinde çeşitli ülkelerin ünlü mimar ve dekoratörleri sinemada dekorun gelişmesinde büyük katkılarda bulunmuşlardır.

Türkiye'de sinemada tiyatrocu dekor anlayışı 1939 yılına kadar sürdü. Bu tarihte Faruk Kenç, Halil Kâmil Stüdyosu adına gerçekleştirdiği *Taş Parçası* (1939-1940) adlı filmde, biraz ilkel de olsa, ilk kez *'constructif'* dekoru kullandı.[23]

Sinemada aksesuarın kullanılışı ile tiyatrodaki kullanış arasında da şüphesiz temel ayrıntılar vardır. Bir kere tiyatroda kullanılan aksesuar sayı bakımından sınırlı olduğu gibi, sahnede sıralanış bakımından daha çok yanlamasına bir yerleştirme düzenine bağlı tutulur. Seyirci gözünün sahneyi yanlamasına algılaması bunu zorunlu kılmıştır. Sinemadaysa yönetmenin aksesuarı istediği gibi düzenlemesine hiçbir engel yoktur. Çünkü alıcı aygıt, gerekirse bir vince bindirilerek üstün derecede imkân kazanır ve eşya hangi düzende yerleştirilmiş olursa olsun, mükemmel şekilde filme alabilir. Bunun dışında sinemada bol bol aksesuar kullanılması kadar bunların ayrıntılı plânlarda çekilmesi imkânı da vardır.

---

23) Faruk Kenç bu konuda diyor ki: "Filmin ilk dekorları tamamen resimdi: Duvarda bir delik, içinden bağdadiler görünüyor. Alaturka bir evi gösteren raflar da resim... Tıpkı tiyatro dekoru gibi... Sonradan ben dört dekor daha yaptırttım: İki yatak odası, bir şömineli salon ve tekke sahnesi... Bunlar sinema dekoru idi. Ocaklı şömine alçıdan ve kabartmaydı. Pencereler falan resim değil, perspektif bakımından kabartma... Mesela sofada bir merdiven var... Merdivenden çıkılıyor..." (Faruk Kenç/Onaran görüşmesi, 1969).

Giysiler konusunda sinema ve tiyatro bakımından büyük bir ayrım düşünülemez. Ancak tiyatroda olsun sinemada olsun, dekor bakımından olduğu gibi giysiler bakımından da tarihi çevre, sosyal çevre ve kişilikler göz önünde tutularak dekor ve giysi düzenlemesine gidildiği durumlarda başarı kazanılır.

Bu yönden gerekiyorsa, tarihi bir filmde, stilize dekorlar kullanıldığı gibi stilize kostümler de kullanılır. Bunun için yine gerekiyorsa canlandırılmak istenen devre ait tablolar ve minyatürler göz önünde tutularak eskizler hazırlanır ve dekor ve kostümler bu eskizlere göre gerçekleştirilir. Mesela Carl Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc* (Jean d'Arc'ın Tutkusu, 1928) filminde olduğu gibi; Marcel Carné'nin *Les Visiteurs du Soir* (Gece Ziyaretçileri, 1942) veya Laurence Oliver'nin *Henry V* (1945) filminde bu yola başvurularak oldukça olumlu sonuçlar alınmıştır.

Filmlerde giysilerin en iyi kullanılış şekli, özellikle Jacques Feyder'in *La Kermesse Héroique* (Yiğitler Panayırı, 1934) ve Max Ophuls'ün *Lola Montès* (1955) filmlerinde göze çarpmaktadır.

Tarihi gerçeklere uygun giysiler yanında, konusu çağımızda geçen filmlerde de giysinin belli bir insanın karakterini belli etmedeki rolü bilinen bir şeydir. Çoğu vakit bir insanın mesleği, toplum içindeki yeri, giyinişiyle belli olabilir. Bundan dolayı filmdeki kişilerin giyinişinde, bunların temsil ettikleri tipe uygun kılıklarda olmasını sağlamak başta gelir.[24]

Makyaj konusu sinema ve tiyatro açılarından ayrı ayrı değer taşır.

Gerçekte makyaj, tiyatronun vazgeçilmez bir unsurudur. Tiyatroda oyuncu, seyircinin görme ve işitme duygularına erişebilmek için sesinde, hareket ve makyajında abartmalı davranmak zorundadır. Üstünde titizlikle durulmuş bir sahne diksiyonuyla birlikte doğallığın üstünde jestler ve yakından bakıldığı zaman çok şaşırtıcı görünen makyaj, tiyatro oyuncusu için kaçınılmaz bir tutumun birer parçasıdır.

Ama sinemada doğal ölçülerin dışında herhangi bir hareket, fazla bir makyaj hemen göze batar. Bunun sebebi, kimi vakit ya-

24) Özön, *Sinema Sanatı*.



Muhsin Ertuğrul *Hamlet*'i (1912) sahnelediği zamanda.

kın plândan ya da ayrıntılı plândan yüzün filme alınmasıdır. Bu durumda makyaj bütün suniliğiyle gözler önüne serilebilir. Bundan dolayı sinemada makyaj, tiyatrodan çok ayrı bir tutumla ve büyük bir dikkatle yapılmalı, makyajlı yüz olabildiği kadar yakın çekimlerden uzak tutulmalı, daha iyisi, gerekli bulunmadıkça makyaj yapılmamalı veya tiplerin seçiminde makyaj kullanılabilecek oyuncuların bulunmasına dikkat edilmelidir.

Sinemada çoğu zaman özellikle karakter oyuncularının kullanıldığı tarihi filmlerde veya korku filmlerinde makyajın kullanılması zorunlu olur. Bu durumda yukarıda da açıklandığı gibi, çok usta makyajcıların işi ele almasının gerekli olduğu unutulmamalıdır. Sinemada Paul Muni, Emil Jannings, Lon Chaney'ler, Frede-

ric March ve Boris Karloff gibi sanatçılar usta makyajcıların elinden çıkmış yüzleriyle büyük dramatik gerilimi olan eserlerde başarı sağlayabilmişlerdir.

Işıklandırma meselesi de her iki sanat bakımından ayrı ayrı yöntemlerle ele alınmalıdır. Aslında ışık gerek tiyatroda, gerekse sinemada en önemli unsurlardan biridir. Işık olmayınca tiyatro (koca) edebiyat ülkesinin küçük bir ili durumuna geldiği gibi,[25] sinema da bütün varlığını yitirir.

Tiyatro ve sinemada üç türlü ışıklama vardır:

1) Dizi ışıklar: Bu ışıkların görevi, sahneyi aydınlatmak ve karartmaktır.
2) Dağıtıcı ışıklar: Bu ışıklar vantilatörlü ve yüksek dirençli kaynaklar aracılığıyla elde edilirler.
3) Toplayıcı ışıklar: Bu ışığı ortaya çıkaran kaynaklara 'spot' adı verilir.

Sinemada iki sebeple ışıklama yapılır. Birincisi, herhangi bir şeyin görünebilmesi ya da sellüloit üzerinde görüntü verebilmesi için o cismin belli bir derecede aydınlatılması; ikincisiyse, ışığın dramatik bir unsur olarak kullanılmasıdır.

Filmde sanat yönetmeni, ışığı başlıca üç şekilde düzenleyerek belli bir etki yaratmaya çalışır. Bunlar, 1) Işığın yönü, 2) Işığın dağılış alanı, 3) Işığın şiddetidir.

Tiyatroda olduğu gibi sinemada da sahne birçok yönden aydınlatılır: 1) Ana ışık: Sahneyi tüm aydınlatan ışıklama; 2) Cılız ana ışık: Sahnede loşluğun hakim olduğu bir ışıklama düzeni kurulduğu zamanki durumudur. Bu durumda dekor ve eşya derinlik kazanır; yorumlamaya elverişli belirsiz bir çevre ortaya çıkar. 3) Kuvvetli ana ışık: Ana ışığın kuvvetle verildiği aydınlatmalardaki durumdur. Bu durumda keskin çizgiler ortaya çıkar. Dekor ve cisimler yalın ve çıplak görülür.

Ana ışık çok geniş alana da yayılabilir. Bu arada aydınlatmanın daha teknik özelliklerinden (dağıtıcı, jelâtinli süzgeç) faydalanılırsa, mesela sisli, puslu bir görünüş elde edilebilir. Fritz Lang'ın

25) F. Ostrowsky, *Tiyatro ve Bizler.*

You Only Live Once'ı (Günahsız Katiller, 1937) bu çeşit kullanılışın en güzel örneklerinden biridir (Özön).

Şairane gerçekçilik akımının öncülerinden Marcel Carné de ışığın bu yolda kullanılmasına sık sık başvurur. Örnek olarak *Quai des Brumes* (Son Buse, 1938) gösterilebilir.

Işık gibi gölgeden de sinemada dramatik unsur olarak faydalanılmaktadır. Özellikle 'dışavurumcu' *(expressioniste)* Alman Okulu'nda gölgelerin kullanılışı gibi, özel bir manâ geliştirmekte, bu okulun görüşlerinin iyice tanımlanabilmesine yaramaktadır.

Son olarak şunu söylemek gerekir ki, ışıkların sinemada ve tiyatroda ödevleri aynıdır. Tek ayrılık, konunun aydınlatılması için ışık kaynaklarının aldıkları durumdadır. Sahne üzerinde konu, ışık kaynakları seyirciye gösterilmeden belirli yönlerden aydınlatılır. Sinemada bu durum değişiktir. Konunun en iyi ve etkileyici biçimde aydınlatılması için ışık kaynaklarının yerleri değiştirilebilir. Ayrıca, oyuncunun film üzerinde iyi bir görüntü verebilmesi için de bu kaynakların yerleri değiştirilebilir.

Sinema ile tiyatroda ışık kaynaklarından faydalanma bakımından en büyük ayrım, tiyatroda doğal ışıklardan, yani güneş ve ay ışığından yararlanma imkânının mevcut olmamasıdır (açık hava tiyatroları bunun dışındadır). Sinema tarihinde bütün belgeci okullar doğal ışıklardan alabildiğine yararlanmışlar, bütün konulu filmlerin dış sahneleri de hava uygun oldukça gün ışığında çekilmiştir. Özellikle Muhsin Ertuğrul döneminin sinemasında daha çok ekonomik şartların etkisiyle, dış sahnelerin tümü stüdyo dışında gerçekleştirilmiştir.

Asıl sinema ile tiyatro arasında sesin kullanılması bakımından birçok özellikler ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar gerek tiyatroda, gerekse sinemada, ses başlıca diyalog, efekt ve müzik olarak üç kullanış şekline bağlanabilirse de, sesli sinemanın çıkışından sonra, sesin filmlerde kullanılışı her geçen gün yeni bir soluk kazanarak, bugün için en üst derecelere varmıştır.

Gerçekten ilk sesli filmlerde 'zamandaşlık' *(synchronisation)*, özellikle dublaj filmlerinde büyük bir problem olduğu halde, ge-

liştirilen ses teknikleri sonucu yalnız bu güçlük yenilmemiş, sese karşı direnen ve sesin sinemayı tiyatroya benzettiği ve sinema sanatını öldürdüğü konusunda iddialı çıkışlarda bulunan René Clair, Charles Chaplin gibi yönetmenlerin bile sese özel bir yaklaşımla rağbet göstermesi sonucunu doğuran çok önemli gelişmeler olmuştur. Sesli filmin en büyük meselesi, diyalogun ortaya çıkardığı sorundur. Senaryo yazarlarının büyük bir kısmında ilk zamanlarda tiyatro diyaloguna doğru olan eğilim, epeyce uzun bir süre devam etmiş, sonunda edinilen deneylerin ışığı altında artık sinemaya has diyalog yönteminin esasları belli olmuştur. Bu esasların, daha çok, doğal ve özlü konuşma; akıcı ve canlı bir üslûba bağlanma şeklinde özetlenmesi mümkündür.

Artık başarılı bir diyalogun filmin görüntülerinin anlamını ve ritmini bozmayan bir diyalog olduğu çok iyi bilinmektedir. Nasıl ki bugün, senaryo yazarlığı dışında sinemada ayrı bir kol olarak diyalog yazarlığı da geliştirilmiştir.

Sözle ilgili öteki özellikler arasında 'açıklama' *(commentaire)*, 'iç monolog' gibi yöntemler de geliştirilmiştir.

Asıl önemlisi sinemada, 'doğal sesler' *(effects)*, tiyatrodaki kullanımını oldukça aşan bir uygulamayla kullanılmış ve bu yöntemin kullanılışı sinemaya yeni boyutlar kazandırmıştır.

Ama sinemada, tiyatroda hiç görülmeyen sesin apayrı bir kullanılışı daha vardır. Bu da fon müziğidir. Aslında filme alınmış operet, operalar ve şarkılı filmlerle tiyatroda bu alandaki kullanışlar arasında pek önemli bir fark yoktur. Ama fon müziği bugün sinemada, kimi filmlerde (mesela, *The Third Man*, 1949) âdeta bir ses dekoru teşkil edecek kadar filmin bünyesine sokulmuş, onun görüntü değerini ve ritmini arttıran bir bileşim sağlamıştır.

2
SİNEMA VE TİYATRONUN AYRILIKLARI

Yukarıda açıklanan iki sanata has ortak ve 'yakın' unsurlar dışında, sinema ile tiyatronun birbirlerinden ayrıldıkları yönler de vardır.

Bunlar aşağıdaki gibi üç başlık altında toplanabilir:

A) TİYATRODA OYUNCUNUN FİZİK VARLIĞI VE HALKLA DOĞRUDAN İLİŞKİSİ

Tiyatro ve sinema eseri sahneye aktarılırken seyircinin düşünülmesi zorunluğu vardır. Tiyatro bu yönden vazifesini yaptığı halde, çoğu zaman sinemada bu ihtiyaç duyulmadığı ve seyircinin ne isteyebileceği bilinmediği için aydın seyirci sayısı günden

güne azalmaktadır. IDHEC'in (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) yayınladığı bültenlerden birinden alınma aşağıdaki anket sonucu bunun bir delilidir.

Seyirci sinemaya niçin gider sorusuna alınan cevaplardan meydana gelen bu anket sonucu şöyledir:[26]

İhtiyaç, alışkanlık, rutin, karanlık salonun çekiciliği	% 10-20
Unutma ihtiyacı, dünyadan kaçma, rahatlama, vakit geçirme	% 60-70
Sanat zevki	% 10-15
Sinematografik zevk	% 7

Seyirci sayısının azalmasında, şüphesiz ki yapımcıların yeteri kadar seyircilerini değerlendirmemeleri de bir başka sebeptir.

Ama buna rağmen bizde 'sokaktaki adam'ın ya da 'evde kalmış kızlar'ın özellikle yerli filmlere ilgi gösterişinde bir artma olduğu da kesinlikle söylenebilir. Önemli olan, eski Yunan sitelerinin tiyatrolarında olduğu gibi, aydınlara da halka da seslenebilen bir sinema yaratabilmektir.

Tiyatro, hayatı yalnız sahne üzerinde değil, seyircilerin bulunduğu salonda da yaratır. Nasıl ki dram oyuncuya yepyeni bir kişilik -rolün kişiliğini- verirse, öylece seyirci de yepyeni bir kişilik edinir. Her seyirci âdeta kendi kişiliğinden mahrum edilir; öteki seyircilerle birlikte sanki bir tek ve aynı birey olur tiyatroda. Sinema ise seyirciye gösteriden çok, rahatlık sağlar. Seyircilere ayrılan bölümün, her zaman daracık olması sebebiyle bir tiyatro salonunu konforlu duruma getirmek oldukça güçtür. Sahne ve ayrıntıları hayli yer tutar. Artan da seyircilere kalır. Sinemada oyuna ancak bir perde ayrılır. Bütün yapı, halkındır; halk pekâlâ rahatça oturabilir (F. Ostrowsky).

Sinema ve tiyatro seyircilerinin perdede veya sahnede gösterilen film veya oyunla ilişkisi bakımından, tiyatroda oyuncunun fizik varlığının oyuncu ile seyirci arasında özlü bir ilişki kurduğu ve etkileme yoğunluğunun sırf bu sebeple arttığı söylenebilir.

---

26) Jak Şalom, *Sinema ve Seyirci.*

İlgi ile izleme ve alkış, oyuncu için büyük bir konsantrasyon kaynağıdır. Seyirciye karşı saygılı olan bir tiyatro oyuncusu, ona oyunun azamisini verme durumundadır.

Buna karşılık boş bir tiyatro salonunda veya ilgisiz ve saygısız bir seyirci kitlesinin önünde oyuncunun başarısızlığı hemen hemen kesin gibidir.

Sinemadaysa böyle bir durum söz konusu olamaz. Beyazperdede gösterilen, oyuncunun kendisi değil hayalidir, suretidir. Seyirci ile oyuncu arasında doğrudan bir duygu ve ilgi alışverişi yoktur. Bir salonda beş-on seyircinin bulunması ile salonun tamamen dolu olması bakımından oyuncuyu etkileyen şartlar yoktur. Olsa olsa, ekonomik bakımdan sinema sahibinin ve etrafının boşluğu bakımından, bir dereceye kadar, gözleri karanlığa alışmış seyircinin kendi kendilerini etkilemeleri söz konusu olabilir.

Bu bakımdan tiyatronun üstünlüğü inkâr edilemez.

Karagöz oyununun gösterimindeki psikolojik ortam bu ikisinin arasındadır. Karagöz suretleri, sinemada, beyazperdeye yansıtılan oyuncuların görüntüsü kadar seyirciden habersizdir. Ama bu suretleri gösteren Karagözcü için durum hiç de öyle değildir.

B) SAHNENİN SINIRLILIĞI VE TUTUCULUĞU

Buna karşılık tiyatronun aleyhine olarak sahnenin sınırlılığı ve tutuculuğu ortaya çıkmaktadır.

Gerçekten sinema stüdyolarının sahneden çok daha üstün imkânlara sahip olması kadar, alıcı aygıtın taşınabilirliği, kendi başına hareket yeteneği, sinemaya öylesine bir üstünlük sağlamıştır ki, sinemanın yararlandığı sahnenin dünya kadar, hatta ayda da film çekilmesi imkânı bulunduğuna göre, evren kadar geniş olduğu söylenebilir.

Tiyatro sahnesinin bu sınırlılığı yanında tutuculuğu da söz konusudur. Gerçekten tiyatronun tutarlı bir sanat olarak belirmesinden bu yana iki bin yıldan fazla bir zaman geçtiği halde, sahnenin tutucu *(conventionnel)* bünyesini değiştiren önemli bir şey yapılmış sayılamaz.

Ama her sanat ilerlemek ve kendini yenilemek zorundadır. Bu bakımdan iki bin yıl boyunca tiyatroda sahnenin maddi ve manevi imkânlarının arttırılmasına, ağır tempoda da olsa çalışılmış, bir dereceye kadar da bunda başarı gösterilmiştir.

Özellikle 20. yüzyıl, sahneye yeni imkânlar kazandırılması bakımından önemli bir dönemdir. Bunda şüphesiz sinemanın bulunmasını izleyerek -nasıl sinema tiyatrodan etkilenmişse- sinemanın da tiyatroyu etkilemesinin tesiri olmuştur.

Biz burada daha çok sinemanın dışındaki etki ve çalışmalarla tiyatro sahnesinin maddi ve manevi gelişmesine kısmen dokunacağız.

Maddi bakımdan sahnenin imkânlarının arttırılması, özellikle büyük kalabalıkları alabilecek geniş opera ve tiyatro sahnelerinin kullanılmasıyla gelişmiş, sonra da döner sahneler ve plâtform kullanılması yoluyla bu gelişme sürdürülmüştür.

Manevi bakımdansa, çeşitli tiyatro akımları yoluyla sahnenin zenginleştirilmesine çalışılmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında 'Stanislavski Yaklaşımı' denen bir sistem, Rusya'dan başlayarak Almanya ve Amerika tiyatro ortamını sarmış, belli başlı tiyatro okullarında da yöntemleri ve uygulamaları benimsenen bu sistemin tiyatroya yeni imkânlar sağladığı görülmüştür.

Amerika'da, Actor's Studio'da 1955'ten beri uygulanan bu sistem hakkında Lee Strasberg'in görüşleri şöyledir:

> Stanislavski'nin yönetimine, 'Stanislavski Yaklaşımı' (*Stanislavski Approach)* demek doğru olacak; çünkü Stanislavski'nin sistemi yoktur. "Beni taklit etmeyin; benim yaptığımı yapmayın," deyişi de bundandır. Benim tiyatro yaklaşımım Stanislavski'den neş'et eden prensiplerden beslenmiştir. Fakat ben herhangi bir şeyi birisi böyle söyledi diye yapmam. Baktım ki işliyor, bunu bulan kimseye değer veririm. Bunu işlettiğimden dolayı da onuru üzerime almam. Kullandığım yöntemin Stanislavski'ye ait olduğunu söylemek bakımından da çok dikkatli davranırım... Temel öğelerin Stanislavski'ye ait bulunuşu doğrudur; fakat umarın ki bunların ötesine de geçmişimdir ve bunlara kendimden de bir şeyler katmışımdır.

Stanislavski Yaklaşımı'nda temel bakımdan oyun yazarının metni üzerinde yönetmen ve oyuncunun özgün bir yorumlayışı ve o oyunun bu yorumlanışa göre ruhuna varış vardır. Nitekim daha sonraları Bertold Brecht de Stanislavski'den esinlenerek bir İngiliz tiyatro eseri olan *Beggar's Opera*'yı, *Dreigroschenoper* (Üç Kuruşluk Opera) adıyla yeniden yazmış ve Stanislavski Yaklaşımı ile geleneksel Alman tiyatrosundan ve bu tiyatroya uygun düşen Kurt Weill'in müziğinden de yararlanarak sahneye uygulamıştır. Şehrin kenarmda yaşayan düşkünlerin, hırsızların ve dilencilerin hayatını destana dönüştüren bu eseri izleyerek, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da servetin, Amerika'da savaş sonu şartlarının ortaya çıkardığı meseleleri eleştiren, giderek gençlerin toplumun kendilerini şartlandıran ya da yabancılaştıran geleneklerine ve kurallarına karşı çıkışlarını destekleyen ve Jean-Paul Sartre'dan Marcuse'e kadar uzanan bir felsefenin verileriyle 'Yaşayan Tiyatro' *(Living Theater)* gibi sahnenin sokağa dökülmesinden, *'psychedelic'* müzik ve ışıklandırmanın desteklediği, seks tarafı ağır basan tiyatro akımlarına geçilmiş ve bu arada sahnede *Hair* ve *O. Calcutta!* gibi, bu yeni ruha uyan oyunlar oynanmıştır.

C) SİNEMA TEKNİĞİNİN GEREK ANLATIM ÖZELLİĞİ, GEREKSE YAPIMIN SAĞLANMASI BAKIMINDAN SUNDUĞU İMKÂNLAR

Sinema ile tiyatroyu birbirinden kesin biçimde ayıran yöntemler içinde şüphesiz en önemlisi, sinemanın teknik gelişmesinin sağladığı çekim ve kurgu imkânlarıdır.

Gerçekten sinema, Amerika'da anılan adıyla *'moving pictures'*dan (hareket eden resimler) oluşan bir sanat olduğuna göre, sinemada en önemli unsurların hareketi sağlayan unsurlar olduğu kendiliğinden anlaşılır.

Sinemada hareket üç esas kaynaktan doğar: 1) Filme alınan sahnedeki kişilerin ve cisimlerin hareketi; 2) Alıcı aygıtın hareketi; 3) Kurgu *(montage)* yoluyla sağlanan hareket. (Buna bir de ışığın kullanılışıyla elde edilebilecek hareketin eklenmesi düşü-

nülebilir. Ancak ışığın verilişiyle ilgili olarak cisimlerin veya kişilerin hareket ediyor gibi görülmesi, duygulu bir aldanışın sonucudur. Aslında hareket eden, ışıklar veya gölgelerdir. Işık yoluyla sağlanan bu canlandırma çabasına 'hareket' demek doğru olmaz.)

Filme alınan sahnedeki kişilerin ve cisimlerin hareketine 'oyunculuk'la ilgili bölümde temas ettiğimiz için ve bir bakıma bu hareket, aynı genişlikte olmasa bile, tiyatroda da bulunduğuna göre, biz bütün olarak birer sinema süreci olan diğer iki hareket üzerinde duracağız.

Tiyatro mekân birliğine ve diyaloga dayanması bakımından 'pasif', sinema ise elde bulundurduğu imkânlar dolayısıyla 'aktif' bir gösteri türüdür. Ama bu, yalnız dıştan görünüşü bakımından böyledir. Yoksa tiyatroda da sinemada olduğu kadar ruhî bir 'aktivite' vardır. Buna ruhî olgu *(action)* da denebilir. Yoksa tiyatro düşünce ve duygu yönünden bu kadar yoğun bir etki yapamazdı.

Kaldı ki epik tiyatro, dramatik tiyatroya bakınca, gerek yöntem gerekse oyuncunun durumu bakımından daha aktiftir.

Bizim burada üzerinde durduğumuz hareket unsuruysa, iki sanatın birbirine göre, ne derecede aktif veya pasif olduğu konusuyla ilişkili değil, doğrudan doğruya sinemanın, tiyatroyu aşan teknik imkânlardan faydalanması bakımından var olan durumuyla ilgilidir.

Sinemada görüntü, alıcı aygıtın çalışmalarıyla elde edilir. Sinemanın ilk yıllarına ait basit işlemler ve 'filme çekilmiş tiyatro' yöntemi ile çalışmaların sağladığı ilkel filmler dönemi, bugün artık çok gerilerde kalmıştır.

Bugün, alıcı aygıt stüdyo dışına istendiği yere taşınabilir. Tekerlekli araçlara bindirilerek 'kaydırma' *(travelling)* yoluyla rahatlıkla değişen çeşitli plânlarda çekim yapabiliyor ya da çeşitli görüş ve kamera açılarından yaptığı çekimlerle gereken psikolojik etkiyi elde etmekte yararlı oluyor. Bazen tarafsız bir gözlemci gibi, bazen de oyunculardan birinin gözü veya duygusu yerine ge-

çerek çekimde çeşitli anlatım yollarının denenmesinde katkıda bulunabiliyor.

Haiz olduğu bu büyük hareket yeteneğiyle çekilen filmlerde büyük bir canlılık görülüyor. Aslında bu canlılığı yaratan, filme alınan kişilerin ve cisimlerin ya da doğa veya sosyal çevrenin çeşitli plânlarda verilişidir.[27]

Gerçekten sinemanın tiyatrodan en değişik yanı, insan çehresine bütün ayrıntılarıyla egemen olabilmesidir. Kalabalıkların genel plânda görüntüsü, birkaç kişinin birarada çeşitli görüntüleri ve bir kişinin yine çeşitli plânda görüntü vermesinin çeşitli anlamları ve sinema değerleri olabilir. Ama bunların hiçbiri bir baş çekimi ya da yüzün çeşitli ayrıntılı çekimleri kadar psikolojik boyut kazanmasına imkân bulunmayan, aynı yoğunlukta olmayan çekimlerdir.

Genellikle sinema, kesin ayrıntılarda veya manzara ve kitle sahnelerinde alan üzerine yönelebilir (Vittorio Gassman, *Limiti della Recizatione nel Teatro e nel Cinema*). Yani, bir yandan eşyanın veya oyuncuların en ayrıntılı yönlerini, gözlerini, ellerini ayrıntılı çekimlerle verebileceği gibi, tiyatronun içine almasına imkân bulunmayan doğa veya uygarlık genel görüntülerini tarayarak, olanca genişliğiyle tespit edebilir; çok geniş kitleleri ve bunların hareketlerini de aynı sadakatla değerlendirebilir.

---

27) Sinematografik gam, zengin görünüşlü; plânlar çok ve çeşitlidir. Bir 'toplu çekim' *(plan d'ensemble)* bütün dekoru çerçevesi içine alır; 'yarı toplu çekim' *(plan de demi-ensemble)*, daha alçakgönüllülükle, yine bir tümlük erdemi saklar. Entrikayı, açıkça geliştirmek için 'orta plan' *(plan-moyen)* kullanılır. Amerikan plânına gelince, büyük hizmetler sağlar; çünkü oyuncuların bacaklarını (görüntüden) çıkarır. En küçük heyecanı bile tespit etmek isteyenler 'omuz çekimi'ne *(gros plan)* başvurur ve de 'ayrıntılı çekimi' *(l'insert)*, sembollerin yücesine tırmanmaya çabalar; üç metrelik kulak memeleri ve ölçüye sığmaz kirpikleri ortaya kor. Ama bu plânlar görüntüleri ne değiştirir, ne de birbirine bağlar. Bu çeşitli görüntü parçaları sunularak, sinemanın zaten aşırılık gösteren çözümleme erki arttırılır. Bundan öte, plânların birbirini izlemesinin, birleştirme yolunda hiçbir marifeti yoktur. Böylece bir optik kırılıştan *(rupture)* diğerine sıçrayarak, *'anti-syntaxe'* feda edilir. Gözü kesintisiz bir rahatlığa kavuşuran ve sansasyonu canlı tutan bu çözülüşlere *(decrochements)* hareket sağlayan plânları eklemek uygun düşmektedir (Jean Kiehl, *Les Ennemies du Théatre*). Bu da kurgu sırasında girişilecek bir çabadır.

Ama Bergman için, film, çoğu vakit sanıldığı gibi, 'kendisi gaye olan bir şey' değildir ve kameranın pozisyonu ve hareketleri 'oyuncu kadar önemli olarak' göz önünde tutulabilecek bir özellik sayılmamalıdır. Oyuncunun kendisi, filmi yapan *(auteur)* için, 'temel öge'dir gerçekte... Oyuncuyla, 'sinemanın seçkin niteliği' ortaya çıkar: "İnsan çehresine yaklaşma imkânı" (Bergman, "Notre Travail commence avec le Visage Humaine").

Alıcı hareketlerinin dramatik anlatım gücü gibi, kurgunun sinemaya sağlayacağı canlılık ve anlatım özellikleri de uzun denemelerden sonra anlaşılmıştır. Çeşitli plânların, dramatik anlatışa uygun olarak sıralanması, gerçek zaman ve mekân dışında, sinemaya has bir zaman ve mekân yaratma imkânı, çeşitli plânların uzunluk veya muhteva bakımından seçilip birleştirilmesiyle tartım (ritim) yahut psikolojik etkiler elde edilmesi kurguyla mümkün olur.

Kurgu şüphesiz ki bir lâboratuvar işlemidir. Çekimden ve banyodan sonra, çekilen parçaların pozitifleri arasından bir seçim yapılıp *(cutting)* bunların seyircide en uygun etkiyi yaratacak biçimde birleştirilmesi *(editing)* işlemlerinden oluşan bu çaba, estetik olduğu kadar, film yoluyla sinemaya has zaman ve mekânın yaratılmasında, anlatımda çeşitlilik sağlamak bakımından da 'geriye dönüşler' *(flashbacks),* hızlı veya ağır kurgu veya plânların muhtevası yönünden (benzetişler, zıtlıklar, paralellik, zamandaşlık işlemleri yoluyla) yapılacak kurgu sonucu sinemaya geniş soluk sağlayan bir *'process'*tir.

Bu yolda ele alındığı zaman, kurgunun ilk amacı, başka başka şartlarda, başka başka yöntemler ve objektiflerle, değişik açılardan alınmış plânlar arasında doğal bir süreklilik sağlamaktır.

Çekim bakımından önemi olan 'çerçeveleme'ye (filme alınan cisim veya kişilerin filmin karesine en uygun ve fotoğraf bakımından dengeli biçimde oturtma) mukabil, kurguda da 'noktalama' değer kazanır. Çünkü noktalamayla kurgulanan plânları ihtiva eden sahne ve bölümlerin birbirine bağlanması yöntemi söz konusudur. Bu geçişlerde yaratılmak istenen psikolojik etkiye göre ayrı ayrı yöntemler kullanılır.

Burada teknik bakımdan olduğu kadar, psikolojik bakımdan da önemli iki *'process'* ortaya çıkıyor. Bunlardan biri 'derinlemesine sahne' denen, belli bir plândaki kişi veya cisimlerin çekimi sırasında, bu plânın dışında kalan diğer cisim veya insanların flûlaşmasını önlediği kadar, psikolojik yoğunluğun daima canlı tutulmasını sağlayan bir yöntemdir. Gerçekten ilkel sinema çekim-

lerinde alıcı yerinden oynatılmaksızın sadece cisimler ve kişiler hareket ettirilmek suretiyle elde edilen net çekimlere rağmen, zamanla duyarlılığı arttırılmış merceklerle çekilmiş, ancak filmlerin hassas, katı aynı derecede duyarlı olmadığından dolayı flûlaşmanın önlenememiş olması süreci, sinema adamlarını yıllar yılı meşgul eden bir mesele olarak ortaya çıkmıştı.[28] Artistik flûlaşmaların dışındaki flûlaşmaların ortadan kaldırılması yöntemi, Orson Welles ve William Wyler'in Greg Toland adlı fotoğraf [görüntü] yönetmeniyle yaptıkları çalışmalar sonucu bir çeşit ilkel sinemaya dönüş yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Yine 'kaydırma' *(travelling)* işleminin özellikle öne ve arkaya doğru geliştirilen *'process'*inde kolaylık sağlayan *'zoom'* ise, bu isimle anılan değişir odaklı merceklerin alıcı üzerinde kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Çekimlerde büyük kolaylık sağlayan ve çok büyük psikolojik etki uyandıran bu usuller, son yılların sinemasına büyük katkıda bulunmuşlardır.

Daha çok çekim ve kurgu yoluyla elde edilen, tamamen sinemaya has ve tiyatroda elde edilmesine imkân bulunmayan bütün bu özellikler şöylece özetlenebilir:

- Geniş ve kalabalık sahnelerin çekimi;
- Fantastik denemelerin, gerçek-üstücü sahnelerin çekimi;
- Film hileleri;
- Her çevrede: Havada, karada, denizde geniş soluklu çekimler;
- Alıcı makinenin taşınma ve yerleşme imkânlarıyla çekim gücünün arttırılması;
- Çeşitli plânlardan çekimlerle psikolojik yoğunluğun veya gevşemenin sağlanması;
- Kurgu yoluyla elde edilen hareket zaman ve mekân anlayışı;
- Derinlemesine sahne ve 'zoom' imkânları.

---

28) Özön, *Sinema Sanatı*.

Muhsin Ertuğrul'un sinemasını önce genellikle, sonra da eserlerini ayrı ayrı incelerken, bütün bu sinema-tiyatro ilişkilerinin hangi ölçüde göz önünde tutulduğunu; özellikle sinemayı kendine has bir sanat haline getiren son bölümde ele alınan '*process*'lerin gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğini eldeki imkânlara göre vurgulayacak, 'sonuç' bölümünde de genel bir değerlemeye gideceğiz.

3
SİNEMADA TİYATRO ESERLERİ



Sinemanın ilk yıllarından beri tiyatroda uygulanmış oyunlar, rağbeti hiçbir zaman eksilmeksizin sinemaya da uyarlanmış; ilkin ünlü oyuncuların rol aldıkları tiyatro oyunlarını dar salonlardan çıkarıp bütün ülkeye, hatta dünyaya yaymak biçiminde beliren tutum, giderek konuların ilginçliği yönünden özlenir olmuştur.

1930'larda sesli sinemanın çıkışıyla, Fransa'da Marcel Pagnol'un ilk kez uyguladığı yeni bir tutumla karşılaşıldı.

Aslında bir oyun yazarı olan Pagnol, birdenbire sinema yapmaya karar vermiş bir sanatçıdır. Onca, tiyatro, artık beze çizilmiş dekorlarıyla ölüme mahkûmdu. Sinemaya gelince, bu da teknik bir buluştan, bir 'tiyatro matbaası' olmaktan öte bir şey değildi. Gelecek, sinemanın özerkliğine inanmış olan yöneticilerin, me-

tinlerin nüshasıyla ilgisi olmayan bir baskı sanatı düşünseydi Gutenberg ne kadar gülünç olacaksa, o kadar gülünç olup olmayacağını gösterecekti (Bardèche/Brasillach).

Yaratıcı-sinemanın *(cinéma-création)* yanında, niçin bir de bize üstün oyuncuların anılarını ve öğretilerini verecek bir nüsha-sinema *(cinéma-copie)* olmasındı? Yani Pagnol, tiyatromsu sinemayı, tiyatro oyununun (metnin) kitaplıkta muhafaza edilmesi gibi, oynanışın da sellüloitte saklanmasını teklif ediyordu. Böylece *Knock* ve *Topaz*'da Louis Jouvet'yi saklamayı sağladı. Yine kendi eserlerinden *Marius* ve *Fanny*, olduğu gibi, tiyatro uzunluğunda filme alındı (Bardèche/Brasillach).

Böylece Pagnol, Luigi Pirandello'nun sinemayı, "tiyatronun fotografik ve mekanik bir kopyası" olarak tanımlamasıyla birlik gösteren bir görüşe varıyor ("Une copie photographique et mécanique du Théatre"); buna ait görüşlerini de şöyle özetliyordu:

1) Sessiz film, pandomimanın basılması, tespit edilmesi ve yayılması sanatıdır;
2) Matbaanın keşfi, edebiyat üzerinde nasıl geniş bir etki yapmışsa, sinemanın bulunması da pandomima üzerinde öylesine geniş bir etki yapmıştır: Şarlo, Gance, Griffitth, René Clair pandomimayı yeniden ortaya çıkarmışlardır;
3) Sesli sinema, tiyatronun baskısı, tespit edilmesi ve yayılması sanatıdır;
4) Tiyatroya yeni kaynaklar sağlayan sesli sinema, tiyatroyu yeniden bulup ortaya çıkarmalıdır ("Le Film Parlant et le Théatre", *Ait du Cinema*).

Pagnol bu dört görüşten, film çevirmede ilk prensibi çıkarmaktadır. "Sözün yerini tutmak üzere sessiz sinemada (uygulanan) buna has teknik, sesli bir filmde hiçbir zaman kullanılmamalıdır." Bu yasayı başka bir biçimde de açıklayabiliriz: "Sessiz olarak perdeye yansıtılabilecek her sesli film, eğer halâ anlaşılabiliyorsa, çok kötü bir sesli filmdir." İşte bir diğer prensip: "Perdeye bir tiyatro oyununu aktaran her film, bu tiyatro oyununun anlatımına hiçbir katkıda bulunmuyorsa, çok kötü bir sesli filmdir."

Fransız sinemasında tiyatromsu oynanış tarzının yıllar yılı sürdürülmesinde bu tutumun etkisi oldu.

Fransa'da tiyatromsu sinemanın diğer bir uygulayıcısı Sacha Guitry'dir. Sacha Guitry, Marcel Pagnol'a yaraşır bir çabayla tiyatro oyunlarını ve oyunculuğunu sinemaya aktardı. *Le Roman d'un Tricheur* (Bir Yankesicinin Romanı, 1936), *Les Perles du Couronne* (Tacın İncileri, 1937), *Ils étaient Neuf Célibataires* (Dokuz Bekârdılar, 1939) gibi oyunları bu tutumun birer örneğidir (Bardèche/Brasillach).

Ancak, bir sinema adamı olduğu kadar, bir dramaturg, şair ve ressam da olan Costeau, bunların çizdiği çizginin dışına çıkabilmiştir. *La Belle et la Bête* (Güzel ve Hayvan, 1946) adlı baş eserinden gayrı, *L'Aigle â Deux Têtes* (İki Başlı Kartal, 1948), *Les Parrents Terribles* (Korkunç Ana Babalar, 1948), *Orphée* ve *Le Testaments d'Orphée* (Orphée'nin Vasiyeti, 1960) adlı filmleri hep estetik ve teknik yönleri sinemaya yatkın bir yoğunlukla geliştirilmiş eserlerdir.

Fransız sinemasında olduğu gibi, bütün ülkelerin sinemalarında da gerek konu seçimi gerekse uygulamalar bakımından tiyatromsu tutum yıllar yılı sürdürülmüş; "Giriş" bölümünde de işaret ettiğimiz gibi, bu tutum, ancak son yıllarda yeni sinema okulları ortaya çıkıp sinemanın her yönden kendine has bir sanat olduğu tezi, bu okullara bağlı bulunanlarca ileri sürülüp ortaya bu tezi destekleyen eserler kondukça tutarlılığını kaybetmiştir. Ancak sinema hususunda bir tutumla da olsa, tiyatro konularından yararlanma eğilimi her sinemada ve her çağda görüldüğü gibi, halen de sürdürülegelen bir eğilimdir.

Eserleri sinemaya en çok uyarlanmış oyun yazarları içinde Shakespeare'in ayrı bir yeri vardır. Rusya ve Japonya dahil, hemen bütün ülkelerin sinemalarında Shakespeare'in oyunlarından hiç değilse birkaçı sinemaya uyarlanmıştır. Sadece sessiz sinemada, bütün ülkelerde, kısa, orta ve uzun metrajlı olarak, üç yüzü aşkın Shakespeare uyarlamasının bulunduğu yetkili kaynaklardan çıkarılan listelerde görülür (Robert Hamilton Ball, *Shakespeare on Silent Film*). Ayrıca, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın Jiry Trnka elinden çıkmış çok değerli bir kukla film uyarlaması vardır.



Faruk Kenç'in *Taş Parçası*'ndan (1939) bir sahne.

Türkiye'de de her ülkede olduğu gibi tiyatro oyunlarından uyarlanmış birçok film çevrilmiştir. Muhsin Ertuğrul dönemi ile bundan önceki dönemde adını andığımız oyun uyarlaması filmlerin dışında çevrilen bu gibi filmler büyük çoğunluğuyla şunlardır:

Taş Parçası (Reşat Nuri Güntekin'in oyunundan; Faruk Kenç, Ha-Ka Film Kurumu, 1940);

Sürtük (Mahmut Yesari'nin *Pygmalion*'dan mülhem oyunundan; Adolf Körner, Ha-Ka Film Kurumu 1941-1942);

Duvaksız Gelin (Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci* adlı oyunundan; Adolf Korner, Ha-Ka Film Kurumu 1941-1942);

Boş Beşik (Necati Cumalı'nın oyunundan; Baha Gelenbevi, Halk Film Kurumu, 1952);

Lüküs Hayat (Cemal Reşit Rey ve Ekrem Reşit Rey'in operetinden; Lütfi Akad, Erman Film Kurumu, 1950);

Vatan ve Namık Kemal (Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* adlı oyunundan esinlenerek; Artemel/Ayanoğlu/Sonku, Sonku Film Kurumu adına, 1951);

Kahpenin Kızı (Hauptmann'ın *Rose Bernd* adlı oyunundan; Kani Kıpçak, Sonku Film Kurumu adına, 1953);

Yedi Köyün Zeynebi (Hauptmann'ın oyunundan; Muharrem Gürses, Kardeş Film Kurumu, 1955);

Irz Düşmanları (Hauptmann'ın aynı adlı oyunundan; Nuri Akıncı, Akar Film Kurumu adına, 1955);

Paydos (Cevat Fehmi Başkut'un oyunundan; Sami Ayanoğlu, Ha-Ka Film Kurumu adına, 1954);

Paydos (Cevat Fehmi Başkut'un oyunundan; Ülkü Erakalın, Hisar Film Kurumu adına, 1968);

Kırık Çanaklar (Edmond Morris'in oyunundan; Memduh Ün, Uğur Film Kurumu adına, 1961);

İsyancılar (Recep Bilginer'in oyunundan; Abdurrahman Palay, Kurt Film Kurumu adına, 1965);

Ağaçlar Ayakta Ölür (Cassona'nın oyunundan; Memduh Ün, Uğur Film Kurumu adına, 1964);

Duvarların Ötesinde (Turgut Özakman'ın oyunundan; Orhan Elmas, Anıt Film Kurumu adına, 1964);

Mor Defter (Çetin Altan'ın oyunundan; Osman Nuri Ergün, Fer Film Kurumu adına, 1964);

Keşanlı Ali Destanı (Haldun Taner'in oyunundan; Atıf Yılmaz, Gün Film Kurumu adına, 1956);

Bozuk Düzen (Dinçer Sümer'in oyunundan; Haldun Dormen, Dormen Film Kurumu adına, 1965);

Buzlar Çözülmeden (Cevat Fehmi Başkut'un oyunundan; Nejat Saydam, Acar Film Kurumu adına, 1965);

Sürtük (Mahmut Yesari'nin oyunundan; Ertem Eğilmez, Arzu Film Kurumu adına, 1965);

Kart Horoz (Sadık Şendil'in oyunundan; Ertem Eğilmez, Erman Film Kurumu adına, 1965);

Pembe Kadın (Hidayet Sayın'ın oyunundan; Atıf Yılmaz, Ran Film Kurumu adına, 1966);

Ayşem (Muhlis Sabahattin'in operetinden; Nejat Saydam, Demir Film Kurumu adına, 1968);

Yayla Kartalı (F.N. Çamlıbel'in oyunundan; Muhsin Ertuğrul, Halk Film Kurumu adına, 1945);

Yayla Kartalı (F.N. Çamlıbel'in oyunundan; Ülkü Erakalın, Arzu Film Kurumu adına, 1968);

Çatallı Köy (Ali Yörük'ün oyunundan; Ülkü Erakalın, Duygu Film Kurumu adına, 1968);

Kanlı Nigâr (Sadık Şendil'in bir ortaoyunu uyarlamasından; Ülkü Erakalın, Hisar Film Kurumu adına, 1968);

Boş Beşik (Necati Cumalı'nın oyunundan; Orhan Elmas, Uğur Film Kurumu adına, 1968);

Yedi Kocalı Hürmüz (Sadık Şendil'in oyunundan; Atıf Yılmaz, Hisar Film Kurumu adına, 1971);

Cafer Bey (Nejat Uygur'un repertuvarından; Tunç Başaran, Erman Film Kurumu adına, 1970);

Cafer Bey İyi ve Kibar (Nejat Uygur'un repertuvarından; Feyzi Tuna, Erman Film Kurumu adına, 1971);

Yaprak Dökümü (Reşat Nuri Güntekin'in oyunundan; Suavi Tedü, Halk Film Kurumu adına, 1958);

Yaprak Dökümü (Reşat Nuri Güntekin'in oyunundan; Memduh Ün, Uğur Film Kurumu adına, 1967);

Binnaz (Yusuf Ziya Ortaç'ın oyunundan; Ahmet Fehim, Malûl Gaziler Cemiyeti adına, 1919);

Binnaz (Yusuf Ziya Ortaç'ın oyunundan; Mümtaz Ener, Atlas Film Kurumu adına, 1953);

Erkek Fatma Evleniyor (Shakespeare'in *Hırçın Kız, The Taming of the Shrew* adlı oyunundan; Abdurrahman Palay, Pesen Film Kurumu adına, 1963);

Adalardan Bir Yar Gelir Bizlere (İ. Galip Arcan'ın *Süt Kardeşler* adlı oyunundan; Abdurrahman Palay, Kurt Film Kurumu adına, 1964);

Kötü Tohum (Maxwell Anderson'un oyunundan; Nevzat Pesen, Pesen-And Ortak Yapımı, 1963);

Aslan Yavrusu (Bernard Shaw'un oyunundan; Hulki Saner, Sanat Film Kurumu adına, 1960);

Cibali Karakolu (Muammer Karaca'nın repertuvarından; Hulki Saner, Saner Film Kurumu adına, 1966);

Demirel'e Söylerim (Muammer Karaca'nın repertuvarındann; Hulki Saner, Saner Film Kurumu adına, 1968);

Asiye Nasıl Kurtulur? (Vasıf Öngören'in oyunundan; Nejat Saydam, Acar Film Kurumu adına, 1973);

Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz (Aziz Nesin'in oyunundan; Ergin Orbey, Has Film Kurumu adına, 1974);

Canavar Cafer (Refik Erduran'ın oyunundan; Temel Gürsu, Kadri Film Kurumu adına, 1975);

Derya Gülü (Necati Cumalı'nın oyunundan; İhsan Yüce, Murat Film Kurumu adına, 1980).

4
SİNEMANIN TİYATROYA ETKİSİ



Sinema tiyatrodan nasıl yıllar yılı etkilenmişse, tiyatro da sinemadan belli bir ölçüde etkilenmiştir.

İlk kez Rusya'da geliştirilen sinema ve tiyatroda paralel esinlenme çabaları (Eisenstein, *Film Biçimi,* "Tiyatro Yoluyla Sinema"), Piscator'la[29] belli bir seviyeye ulaşmış, Birinci Dünya Sava-

29) Tiyatrosunun daha iyi anlaşılması için Erwin Piscator'un belgesel, konulu ve *'cartoon'* filmleri ne yolda kullandığını; özellikle, oyunlarında sinemadan ne yolda yararlandığını gösteren uygulamaları kendisi, *Das Politische Theater* adlı kitabında anlatmıştır [Türkçesi için bkz. *Politik Tiyatro,* çev. Mustafa Ünlü-Suavi Güney, Agora Kitaplığı, 2012]. Bunlardan özellikle *Trotz Alledem* (Her Şeye Rağmen), *Die Fahnen* (Bayraklar), *Revue Roter Rummel* (Kızıl Gürültünün Revüsü), *Sturmflut* (Sel), *Das Trunkene Schiff* (Sarhoş Gemi), *Gefitter über Gottland* (Gotland Üzerinde Fırtına), *Hoppla vor Leben* (Hayda Yaşıyoruz!), *Rasputin, Die Abenteuer des Braven Soldaten Schwejk* (Aslan Asker Schwejk'ın Serüvenleri) oyunlarının sahneye konuluşu hakkında anlattıkları ilginçtir.

şı'nı izleyen günlerde Piscator'un Brecht'le birlikte yürüttüğü uyarlamalarla tutarlı, yaygın ve etkili bir duruma gelmiştir.

Fotoğraf ve film projeksiyonlarının desteklenmesiyle geliştirilen bu oyunlarla, Alman 'dışavurumculuğu'nun bir yerinde, Brecht ile Piscator arasında, bir tiyatro aracı olarak kullanılıyor; aksiyonun 'görüntü' yanı üstün bir tamamlayıcısı olarak 'epik tiyatro' doktrinine katkıda bulunuyordu.

Brecht'in tiyatrosunun sinemaya uygulanma denemelerinin başarısızlığı yanında (Bernard Dort, *Pour une Critique Brechtienne du Cinéma*), Brecht tiyatrosunda sinemadan yararlanma denemeleri başarıya ulaşmış; sinema Brecht'in eserlerine gerçekten önemli bir katkı yaparak yeni bir boyut kazanmıştır.

Sinema ile tiyatro arasında başka bir yakınlaşma örneği, daha doğrusu tiyatronun sinemanın etkisi altında giriştiği yeni bir deney de Peter Weiss'ın *Soruşturma,* Living Theater'in *Vietrock,* Peter Brook'un *U.S.* gibi belge oyunlarıdır. Weiss'a göre, tiyatronun yeniden canlanabilmesi belgelere dayanan oyunlara bağlıdır. Tiyatro yazarlığına başlamadan önce yıllarca filmle uğraşmış olan Weiss, tiyatroya geçişini sinemada seyirciyle yaşayan bir ilişki kurulamayısıyla açıklıyor.[30]

Türkiye'de Brechtçi bir tiyatro anlayışıyla bazı oyunların sahneye konduğu görülmüştür. Bunlardan ilki Sermet Çağan'ın yönettiği *Sacco ve Vanzetti*'dir. Amerika'daki Sacco ve Vanzetti olayını konu alarak yazdığı bu oyunda Çağan, bazı dekorları film halinde boş tiyatro duvarına projeksiyonla vermekle yetinmiş, ayrıca tiyatro dekoru kullanmamıştır.

Diğer bir uygulama, Cahit Atay'ın yazıp Oben Güney'in yönettiği *Gültepe Oyunları*'dır. Gecekondu hayatıyla ilişkili olan bu oyunun başında dört dakika süren bir belgesel film gösteriliyor; bunda gecekondu halkının dertleri kısa kısa verilerek daha oyun başlamadan piyese gerekli atmosfer sağlanıyordu. Filmin sonu ile filmden sonra başlayan birinci perde iç içe kaynaştırılıyor ve film oyundaki olayı otantik olarak belgeliyordu. Bu filmin görüntülerini Savaş İncer çekmiş, kurgusunu İbrahim Berman tamamlamıştır.

30) Cevat Çapan, "Tehlikeli İlişkiler: Tiyatro ve Sinema"

Bu konuda diğer iki örnek, Vasıf Öngören'in uygulamalarıyla ilgilidir. İlkin *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyununda projeksiyondan yararlanmış bulunan Öngören, sonradan iki perdelik röportaj oyunu *Almanya Defteri*'nde sinemadan geniş biçimde yararlanmıştır.

Asıl önemlisi, Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur?*'da bazı sinema yöntemlerinden, özellikle ağır kurgu yönetiminden sahneye koymakta da yararlanıyordu.[31] *Almanya Defteri* ise, Almanya'da Türk işçilerinin bulunduğu çevrelerde Örsan Öymen'in çektiği gerçek belge filmleriyle desteklenerek, bambaşka bir canlılık ve gerçeklik kazanıyordu.

Sinemadan, böylesine bir anlatım desteği kazanmış olmaktan başka, tiyatro, 'karartma', 'çoklu çekim' gibi bazı yöntemler de almıştır. Mesela, Mahir Canova'nın sahneye koyduğu bir *Romeo ile Juliet* uygulamasında, döner sahne tekniği 'karartma'yla birlikte veriliyor; böylece perde kapanıp açılmadan karanlıkta döner sahneyle uygulama yapılıyordu ki, bu, sinemada uygulanan bir çeşit 'noktalama' tekniğine pek benzemektedir. Ayrıca, birçok oyunlarda gördüğümüz, karartılmış bir sahnenin çeşitli köşelerine ayrı ayrı 'spot' ışıkları vurularak, bir sahnede ayrı ayrı mekânlar yaratma tekniği de sinemadaki 'çoklu çekim' (bir film karesinde çizgilerle ayırarak birkaç ayrı mekân gösterilmesi) tekniğinden alınmış izlenimini bırakıyor.

Gerçi tiyatro tarihinde 'simultané' sahne düzeni, Ortaçağ'dan 18. yüzyılın sonuna kadar çeşitli ülkelerde görülmüş ve sanki sinemadaki 'çoklu çekim'e temel sağlamış gibi bir izlenim bırakmaktaysa da, sinemanın geliştirdiği yöntem, 'simultané' sahnenin

---

31) Mesela, şiddet sahnelerinde ağırlaşma yöntemi kullanılarak tıpkı, hızlı çevrildikten sonra normal gösterildiği için hareketleri ağırlaştırarak veren bir sinemada olduğu gibi, tokatlamayı veya bıçaklamayı sembolize edercesine, gerçek tokat sesini ve etkisini kaldıran, bıçaklamayı gerçeğe benzetmekten kaçınan bir utumla bir çeşit 'pandomim yabancılaşması' yansıtıldığı gibi; parayı eksik ödeyen müşteriye çemkiren Asiye'nin bu kimse tarafından tokatlanışı ile daha sonra şemsiyeyle araya girmeye kalkışan ananın kötü müşteri tarafından tartaklanması ve Fedai-Zoraki Müşteri-Asiye arasında geçen sahnede, Fedai'nin Asiye'yi zorlamak isteyen müşteriyi tokatlaması sahnesi de aynı yöntemle veriliyor. Burada Asiye'nin, "Tıpkı filmlerdeki gibi oldu," diyerek çocukça sevinmesi de sahnenin heyecanlı oluşunu anlattığı kadar, hareketlerin sinema yöntemiyle sembolize edilişini de ima ediyordu. Fedai'nin (Kara Mustafa) Asiye'ye, "Seni bir akşam bir sinemaya götüreyim, iyi bir film var Yılmaz Güney'in," deyişi de yazarın sinemaya tutkusunu belirlemek bakımından ilginç.

gerektirdiği çeşitli sahnelerin yan yana getirilmesi yönteminden çok, bir sahnenin çeşitli köşelerinde ayrı ayrı çevreler yansıtılması biçiminde ortaya çıktığından, oldukça değişik bir niteliktedir. Ancak burada, karşılıklı etki ve tepkilerin söz konusu olduğu da söylenebilir.

Tiyatroda, sinemadan seslendirme yönünden de yararlanıldığı durumlar vardır. Mesela, Oktay Rıfat'ın *Yağmur Sıkıntısı* adlı oyununun uygulanmasında görüldüğü gibi, 'ruhi monolog' *(inner monologue)*, dışarıdan teyplerle ses verilme yoluyla geliştirilerek, sinema havasında bir yaklaşıma ulaşılıyordu.

Şüphe yok ki 'sinema' ve 'tiyatro' olarak anılan iki kardeş *(cousins parentes)* sanatın bu paralel alışverişi, daha yıllarca böylesine sürüp gidecektir.

2. BÖLÜM

MUHSİN ERTUĞRUL'UN SANAT HAYATINA GENEL BİR BAKIŞ

Muhsin Ertuğrul 28 Şubat 1892'de İstanbul'da doğdu. Mektebi Tefeyyüz'de, Dâr-el Edep'de, Soğukçeşme ve Toptaşı rüştiyelerinde ve Mercan idadisinde okudu. Babası o zaman Hariciye Nezareti veznedarı olan Hüsnü Bey'dir. Kendisi, oğlunu Mâbeyn kâtipliğiyle saraya yerleştirmek ve oradan 'feyz' almasını sağlamak istiyordu. Ama, Muhsin Ertuğrul babasının bu fikrini beğenmedi. Refik Ahmet Sevengil'in anlattığına göre ("Sahne Sanatkârlarımızın Hayatı: Ertuğrul Muhsin Nasıl Yetişti, Ne Yaptı?"):

> Onun genç, âteşin, serâzad ruhu; mağşuş, karanlık, müraî saray zihniyet ve terbiyesini kabule hiç de müsait değildi. Babasının teklifini kabul etmedi. Ekmeğini kendi emeği ile kazanmak istedi; bir marangozun yanına çırak olarak girdi; çalışmaya başladı. Marangozluğu öğrendikten sonra altı ay da tornacılık etti.

Bu sırada Türkiye'de Meşrutiyet ilân edildi.

1
TİYATRO HAYATI



Ertuğrul Muhsin, daha Soğukçeşme Askerî Rüştiyesi'nde öğrenciyken birkaç yakın arkadaşıyla beraber tiyatroya merak sardırmıştı. İlk aktörlüğü de buradan başlar. Boyalı dekorlar, perdeler ve başka araçlar edinerek Sadi isimli bir okul arkadaşının evinde çocuklar arasında tiyatroculuğa başlamışlardı. Meşrutiyet'in ilânından sonra bütün yurtta, herkes coşkunluk içindeyken, İstanbul'da yer yer 'cûşişli' bir tiyatro hayatı da başlamıştı. Aktör Burhaneddin (Tepsi) de o sırada, teşkil ettiği bir grupla Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsiller veriyordu. Çoğu sonradan Darülbedayi'e girecek olan bazı oyuncular bu kumpanyanın repertuarını uyguluyorlardı. Muhsin Ertuğrul ve arkadaşları, bu trupun oyunlarını düzenli biçimde izlerler ve imrenerek bakarlardı (Refik Ahmet Sevengil).

Bu trup sanatçılarından Rap Selâhattin'le tanışıklık sağlayan Muhsin Ertuğrul, bu sanatçı aracılığıyla Burhaneddin Topluluğu'na girdi. Bu toplulukta oynanan bir polisiye oyunda küçük bir rolle sahne hayatına atıldı.

Sonraları Odéon Tiyatrosu'nda temsiller veren bu topluluğun yönetmeni Reşat Rıdvan idi. Arşalus, Suzan, Haraçyan, Adrien, Saffet, Faik, Rap Selâhattin, Vahram Papazyan, Ertuğrul Muhsin'in ilk sahne arkadaşlarıdır.

Ertuğrul Muhsin burada ufak tefek roller oynuyor, fakat beğenilmiyordu. Hatta bir aralık kendisinin yeteneksizliğinden ötürü 'kumpanya'dan çıkarılması bile düşünülmüştü. Sanatçı arkadaşlarından Vahram Papazyan, Ertuğrul'u ikaz ve Avrupa'ya gidip tiyatro incelemeleri yapmaya teşvik etti.

Daha sonra görüleceği gibi, *Boğaziçi Esrarı* (Nur Baba) filminin çevirimi sırasında başrolü oynarken Bektaşilerin baskını üzerine canını zor kurtararak kaçıp izini kaybeden, sonradan Rusya'ya gittiği ve Erivan Millî Tiyatrosu'nun önemli bir unsuru durumuna geldiği bilinen Papazyan'ın o sırada Muhsin Ertuğrul'u şu sözlerle ikaz ettiği anlaşılıyor:

> Oğlum, senin bu sanata aşkın var, görüyorum! Fakat burada kalırsan yazık olacak. Sen ne yap yap Avrupa'ya git! Tiyatronun nasıl olduğunu orada gör! (Sevengil).

A) DIŞ ÜLKELERDE

Tiyatrodaki oda arkadaşı Vahram Papazyan'ın öğüdüne uyarak görgüsünü ilerletmek üzere Paris'e giden Ertuğrul, bir süre orada kaldı. Daha ilk gittiği günün akşamı tiyatroya koştu ve orada üzerinde pek büyük bir etki yapan Mounet-Sully'nin *Hamlet*'ini gördü. Orada kaldığı sürece Comédie Française'in ve ziyaretçi Rus topluluklarının oyunlarını izledi. Özellikle Mounet-Sully'nin hiçbir oyununu kaçırmadı. Her gece tiyatro dönüşü gördüğü oyunlardaki rolleri ve makyajları, Quartier Latin'deki küçük bir otelin çatı katındaki köhne ve basık tavanlı odasında baştan yaratmaya çalışırdı ("60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı").

Paris'te görüp de etkisi altında kaldığı ikinci oyun *Kral Oidipus*'tur.

Ertuğrul Muhsin'e, Paris'te ünlü tiyatro oyuncusu Suzanne Déspres yardım elini uzattı. Onun aracılığıyla Fransız tiyatrosunun dünyaca tanınmış ustalarıyla tanışıklık kurdu. Böylece Odéon'da André Antoine'ın provalarını izledi ve Comédie Française'de Paul Gravolet'den ders aldı (Sevengil).

Ertuğrul 1912 yılında Türkiye'ye dönüp bir süre İstanbul'da kaldıktan ve sanat çabalarında bulunduktan sonra, 1913 güzünde yeniden Paris'e gittiği zaman Antoine Tiyatrosu'nun yöneticisi Gémier, bu tiyatroyu Suzanne Déspres'ye adamıştı. Genç Ertuğrul, bu kez Suzanne Déspres'nin oynayacağı *Hamlet*'in provalarında bulunmak için gerekli izni aldı. Lugné-Poe'nun yönettiği bu çalışmalar, yirmi bir yaşındaki genç aktör üzerinde büyük bir etki yaptı (*Türk Ansiklopedisi*). Ayrıca, Jacques Copeau'nun ve Antoine'ın çalışmalarını izledi. Birinci Dünya Savaşı'nın patlaması dolayısıyla Muhsin Ertuğrul da yurda dönmek zorunda kaldı.

Ertuğrul İstanbul'daki iki yıl kadar çeşitli kuruluşlarda tiyatro çalışmaları yaptıktan sonra, 1916 yılında Berlin'e gitmiş; Fransız tiyatro sanatından sonra Alman sahne sanatını incelemek imkânını bulmuştur.

Darülbedayi'den izin alarak gittiği Berlin'de, geceleri Viktor Barnowski'nin izniyle Lessing-Theater ve Deutsches Küntstler-Theater'de figüran ve sahne işçisi olarak çalışıp teknik bilgisini arttırdı. Sonradan sanat hayatına büyük etkisi olan Albert Bassermann'la orada tanıştı. Bassermann o sırada Henrik İbsen'in bütün eserlerini arka arkaya sahneye koyuyordu. Bu oyunlarla, Strindberg'in *Şam Yolu* adlı oyununun provalarını izlemesi, İbsen ve Strindberg'in bütün eserlerini okumasına ve bu sanatçıların tiyatrosunu izlemesine yol açmıştır. Almanya'da ayrıca ünlü tiyatro ustası Max Reinhardt'la da tanıştı ve onun yardımıyla Deutsches-Theater, Kammerspiele ve Volksbühne'deki çalışmaları izledi ("50. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygi"). Almanya'ya 1918 ve 1921 yıllarında iki kez daha gitti.

Ertuğrul, Darülbedayi'de çıkan bir anlaşmazlığı izleyerek, Avusturya'ya da gitti. Orada kaldığı sırada Strindberg'in *Baba*, Kistermaeckers'in *Exilée* (Kasırga) adlı oyunlarını inceledi ve Türkçe'ye çevirdi. Viyana'ya *Othello*'yu oynamaya gelen Alexandre Moissi'yle bu oyun üstünde çalıştı (Sevengil).

Bundan sonra Muhsin Ertuğrul'un 1924'te August Strindberg'in yetmiş beşinci doğum yıldönümünü kutlamak için düzenlenen tiyatro gösterilerini izlemek üzere İsveç'e gittiğini, orada Strindberg'in eşi Harriet Bosse, Mauritz Stiller ve Greta Garbo'yla tanıştığını; daha sonra da İstanbul'a çağırdığı Stiller ile Garbo'yu yurdumuzda ağırladığını ve böylece sanat dağarcığına yeni isimler kattığını görüyoruz.

Muhsin Ertuğrul 1925-1927 yılları arasında Rus Tiyatrosu'nu incelemeye gitti. Moskova'da Stanislavski ve Meyerhold'un tiyatro çalışmalarını izledi ("60. Sanat Yılında...") İkinci kez, 1934'de Rusya'ya gidişinde de Teatr-Kombinat, Mammernya Tiyatrosu, Kamernya Tiyatrosu, çocuk tiyatroları ve İkinci Sanat Tiyatrosu'nda incelemelerde bulundu (İpçeken, *Moskova Notları*).

Muhsin Ertuğrul, incelemeler yapmak üzere ayrıca, aynı tarihlerde bir süre de Amerika'da bulunmuştur.

B) YURT İÇİNDE

Sanat hayatına 1909'da Burhaneddin Kumpanyası'nda başlayan Muhsin Ertuğrul, 1912 yılında Paris'ten ilk dönüşünde Türkiye'de ilk kez *Hamlet*'i sahneye koydu ve başrolünü oynadı ("60. Sanat Yılında..."). Bunu izleyerek kendi kurduğu Ertuğrul Tiyatrosu'nda birer perdelik oyunlar oynamaya başladı (Sevengil).

Paris'ten ikinci dönüşünde, ilkin Reşat Rıdvan'la birlikte Millî Osmanlı Tiyatrosu'nda[32] (Sahne-i Milliye-i Osmaniye), sonra da yeni açılan Darülbedayi'de sanat hayatını sürdürdü.

Muhsin Ertuğrul, Darülbedayi'ye ilk girişinde tiyatro bölümünde yardımcı öğretmen olarak görev aldı..O sırada Millet Tiyatrosu'nda oynamakta olduğu *Fahişe* adlı oyundaki rolünü An-

32) Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*.

toine çok başarılı bularak kendisine ilgi gösterdi. Bunu izleyerek Darülbedayi'nin yeni yönetmeliğine göre 'sanatçı' kadrosuna girdi ("60. Sanat Yılında...").

Fakat ilk temsil olan Hüseyin Suat Bey'in *Çürük Temel* isimli piyesi oynadıktan sonra buradan ayrıldı. Sonra tekrar girdi (Sevengil). Bu arada Almanya'ya gidip bir süre orada kaldı ve döndükten sonra, Ebedi Tiyatro Heyeti adıyla bir trup yaptı. Varyete Tiyatrosu'nda temsillere başladı (1918). Burada kendi çevirisi olan İbsen'in *Hortlaklar*'ını sahneye koydu.

1919 yılında yeni kurulan Beyoğlu Musiki Âkademisi'nde deklâmasyon, mimik ve estetik dersleri verdi. Sonra yeniden Darülbedayi'ye girdi; ama yönetimdeki karışıklıklar ve oyun seçimiyle ilgili anlaşmazlıklar yüzünden kısa bir süre sonra ayrılıp yeniden Almanya'ya gitti ("60. Sanat Yılında..."). 1921'de onu tekrar Darülbedayi'de bu kez yönetmen olarak görüyoruz.

Verimli bir sezona rağmen yönetim bozukluklarının sürmesi üzerine Ertuğrul, Darülbedayi yönetiminin sanatçılara verilmesini, okuma kurulu üyelerinin sanatçılardan seçilmesini istediklerini, topluluk adına yönetim kuruluna bildirdi. Bu istek tepkiyle karşılandı ve İ. Galip, Behzat Butak, Emin Beliğ, Ercümend Behzad ve Onnik Binemeciyan'la birlikte Darülbedayi'den çıkarıldı. Yeniden Almanya'ya, oradan da Avusturya'ya gidip 1923'te yurda döndüğü zaman Varyete Tiyatrosu'nda Raşid Rıza'yla birlikte Shakespeare'in *Othello*'sunu sahneye koydu. Bu oyunda Raşid Rıza Othello'yu, Bedia Muvahhit Desdemona'yı, Neyyire Neyyir Emilia'yı, kendisi de Iago'yu oynuyordu ("60. Sanat Yılında...").

1924'te İsveç'e gidip orada üç ay kaldıktan sonra tekrar yurda döndü. Dönüşünde Darülbedayi'e yeniden girdi. O yıl içinde Trabzon'a yapılan bir turne sırasında Darülbedayi sanatçıları ikiye ayrıldılar. İstanbul'a döndükleri zaman Ertuğrul Muhsin ile Behzat, Galip, M. Kemal, vd. Darülbedayi'den ayrılıp Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları adını verdikleri bir topluluk kurup Ferah Tiyatrosu'nda temsillere başladılar (Sevengil).

1924-1925 yıllarını kaplayan ve Türk temaşa hayatında 'Ferah Dönemi'[33] olarak adlandırılan dönemde, topluluk halka çok geniş bir repertuvar sunuyor, iyi tiyatro yönetimi ve oyun seçiminde tutarlılık örneği veriyordu. Ertuğrul, Ferah Tiyatrosu'nda sudan bulvar oyunları yerine yerli, adapte veya orijinal gerçek tiyatro eserlerini halka sunuyor, büyük ilgi görüyordu. Ünlü tiyatro yazarlarından Shakespeare, Molière, İbsen, Tolstoy ve Strindberg'in eserleri bu repertuvarın bel kemiğini teşkil ediyordu.

Ferah Tiyatrosu'nun kadrosunda çoğu Muhsin'in eski arkadaşları olan şu sanatçılar bulunuyordu : İ. Galip, Behzat Haki, M. Kemal, Hazım, Vasfi Rıza, Neyyire Neyyir (M. Ertuğrul'un eşi), Kınar Sıvacıyan, Emin Beliğ, Prenses Mevhibe, Necla (Sertel), Heykeltraş Zühtü, Ercümend Behzad, Muammer (Karaca), Celâl Tahsin ("60. Sanat Yılında...").

Rusya dönüşü, 1927'de Muhsin Ertuğrul'u Muhiddin Üstündağ zamanında tekrar Darülbedayi'in başında görüyoruz. Ertuğrul kısa bir süre içinde verilen yetkilere güvenerek, Darülbedayi'i düzene soktu ve coşkun bir çalışmaya girdi. Tutarlı bir çalışma temposuyla 1951 yılına kadar bu işi yürüttü. Bu dönem içinde her yıl çeşitli tiyatro eserlerinden oluşmuş değerli repertuvarlarla halkın karşısına çıkmak, ahenkli bir tiyatro yönetimi ve dramaturgisiyle güven sağlamak, her yıl perdeyi bir klâsik eserle açmak, çocuk tiyatrolarını geliştirmek, revü ve operetlerle hem tiyatronun açığını kapamak, hem de halkın eğlence ihtiyacını karşılamak, dekordan yana geliştirilmiş ve döner sahneden yararlanan bir yöntemle tiyatroya oldukça ileri ve modern bir hava sağlamak, seyirci töresi kurmak, Darülbedayi'i Osmanlılıktan kurtarıp Şehir Tiyatrosu adıyla yeni bir ruha kavuşturmak; tek kelimeyle, bu kuruluşu içinde bulunduğu kargaşadan kurtarıp Batı tiyatroları anlamında bir sanat kuruluşu durumuna getirmek... İşte Ertuğrul'un yaptığı önemli işler bunlar olmuştu (Sevengil, Nutku, Zobu).

Darülbedayi sanatçıları, yaz aylarında Muhsin Ertuğrul'la beraber Anadolu turnelerine çıkarlardı. 1930 yılında Ankara'da,

33) Sevengil, "60. Sanat Yılında...", *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*.

Türk Ocağı sahnesinde oynarlarken Atatürk, oyunların hepsini izlemişti. Son gece sanatçıları köşke çağırmış, hepsini ayrı ayrı kutlamıştı. Başbakan İsmet İnönü'ye haber göndermişti ve İnönü gelince, "Bu sanatçıların elbette birçok dertleri vardır, bunları dinlemeniz faydalı olur," demişti. Başbakan sanatçıların isteklerini sorunca, Muhsin Ertuğrul'un sanatçılar adına söylediği söz şudur: "Paşam, bir tiyatro okulu açmanızı istiyoruz."[34]

O yıllarda devlet para sıkıntısı içindeydi. İstanbul'da Darülbedayi binasının içinde belediyenin yardımıyla bir tiyatro okulu açıldı. İki yıl sonra buradan birkaç sanatçı diploma aldı; hükümet ilk imkânı bulunca 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı kuruldu. Muhsin Ertuğrul kuruluşun ilk aylarında burada öğretmen olarak çalıştı; kısa bir süre sonra ayrıldı. Konservatuvara emeği geçmiş Carl Ebert 1947 yılında yurdumuzdan ayrılınca hükümet Muhsin Ertuğrul'u Ankara'ya çağırdı; böylece Ertuğrul, hem İstanbul'daki hem de Ankara'daki tiyatro çalışmalarının tümünü yürüten bir tiyatro adamı haline geldi. 1949 yılında Devlet Tiyatrosu Kanunu çıkınca, Devlet Tiyatroları genel müdürü oldu ve İstanbul'daki görevinden ayrıldı. Ankara'da Küçük Tiyatro, Üçüncü Tiyatro, Cep Tiyatrosu'nu kurarak tiyatro sayısını dörde çıkardığı gibi, İzmir, Bursa, Adana ve Konya'da da devlet tiyatroları açılmasını sağlayan odur. Ayrıca Eskişehir ve Kırıkkale'ye Devlet Tiyatrosu'nun oyunlarını götüren odur. Bu sebeple ilk gölge tiyatroları projelerini de o hazırlamıştır (Sevengil).

Ertuğrul 1951'de bu görevinden ayrılmış, Yapı ve Kredi Bankası adına İstanbul'da Küçük Sahne'yi kurmuştur. Burada ilk ciddi repertuvarlı özel tiyatro olarak çağdaş oyunlara yeni bir anlayışla yer verdiği görülmüştür.[35] 1954 yılında tekrar Devlet Tiyatroları genel müdürlüğüne getirilen Ertuğrul'un 1958 Ağustos'unda görevine son verildi ("60. Sanat Yılında...").

1958 yılında yeniden Şehir Tiyatroları baş rejisörlüğüne getirildi. Bu arada Rumeli Hisarı'nda bir açık hava tiyatrosu ile Kadıköy, Fatih, Üsküdar ve Zeytinburnu'nda Şehir Tiyatrosu'nun dört

34) R. A. Sevengil, "Muhsin Ertuğrul'u Niçin Kutluyoruz?"
35) Turan Aksoy, *Hayatının 60 Yılını Tiyatroya Adayan Sanatçı.*

bölümünü açtı. 1966 yılında belediye meclisi aldığı bir kararla işine son verdi. Ertuğrul bundan sonra İktisat Fakültesi Tiyatroculuk Enstitüsü'nde tiyatro eleştirisi ve L.C.C. Tiyatro Okulu'nda sahne çalışmaları dersleri verdi (1967-1968). 1969 yılından başlayarak bir köşeye çekildi ve hatıralarını yazmaya koyuldu.

1969 yılında 60. sanat yıldönümü büyük bir jübileyle İstanbul'da kutlandı. 1970 yılında Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Profesörler Kurulu'nun 10 Haziran 1970 günlü kararıyla kendisine tiyatro alanındaki çalışmalarından dolayı Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü şeref üyeliği tevcih edildi.

Güzel Sanatlar Fakültesi Fakülte Kurulu'nun 24 Ocak 1979 günlü ve 7/7 sayılı teklif kararına uyularak Ege Üniversitesi Senatosu'nca 20 Şubat 1979 gününde "hayatını tiyatro ve sinemanın Türkiye'de gelişmesi ve okullaşması amacına veren, çeşitli ülkelerde bu alanda Türkiye'yi başarıyla temsil eden, ortaya koymuş olduğu eserler ve dünya çapında sağladığı ün (göz önünde tutularak), sanatına onur kazandıran bu değerli insana Ege Üniversitesi'nin 'Fahri Doktoru' payesinin verilmesine karar verildi" (Karar sayısı: 979/8). 24 Nisan 1979'da, İzmir Devlet Tiyatrosu'nda yapılan bir merasimle bu paye kendisine tevcih edildi. Bu merasimi izleyen 29 Nisan 1979 günü İzmir'de öldü.

Ertuğrul Muhsin'in çeşitli tiyatrolarda değişik tarihlerde sahneye koyduğu ve kimilerinde rol aldığı önemli oyunlar arasında; Sofokles'ten *Kral Oidipus* (1947); Shakespeare'den *Othello* (1910, 1940), *Hamlet* (1912, 1930, 1936, 1942, 1960), *On İkinci Gece* (1928, 1953, 1964), *Hırçın Kız* (1930), *Venedik Taciri* (1931, 1964), *Ölçüye Ölçü* (1935), *Kral Lear* (1933, 1944), *Yanlışlıklar Komedyası* (1937), *Romeo-Juliet* (1939, 1964), *Kış Masalı* (1947), *Nasıl Hoşunuza Giderse* (1944), *Atinalı Timon* (1945), *Corolianus* (1946), *Julius Caesar* (1947), *Bir Yaz Gecesi Rüyası* (1964), *Kuru Gürültü* (1964); Calderon de la Barca'dan *Hayat Bir Rüyadır* (1940); Molière'den *Kadınlar Mektebi* (1944) ve Ahmet Vefik Paşa uyarlamalarından *Azarya* (1925), *Yorgaki Dandini* (1925), *Mürai* (1928); Goldoni'den *Yalancı* (1943), *İki Efendinin Uşağı* (1944); Lessing'den *Emilia Galotti* (1940); Ben Johnson'dan *Vol-*

pone (1934); Schiller'den *Haydutlar* (1910), *Hile ve Sevgi* (1928), *Don Carlos* (1943), *Maria Stuart* (1946); Goethe'den *Faust* (1936) gibi klâsikler; İbsen'den *Hortlaklar* (1918, 1928), *Bir Halk Düşmanı* (1924), *Bebeğin Evi* (1929, 1930), *Peer Gynt* (1934), *Yaban Ördeği* (1937); Strindberg'den *Baba* (Cehennem; 1921, 1924, 1928), *Matmazel Julie* (1929); Pirandello'dan *Altı Kişi Muharririni Arıyor* (1928), *Aptal* (1931); Çehov'dan *Vanya Dayı* (1945); Oscar Wilde'dan *Lady Windermer'in Yelpazesi* (1940); George Bernard Shaw'dan *Doktorun Hatası* (1945) gibi çağdaş yazarlar; Federico Garcia Lorca'dan *Kanlı Düğün* (1952), L.E. Watkyn'den *Büyük Baba* (1950), J.B. Priestley'den *Bir Komiser Geldi* (1950), J.M. Synge'den *Babayiğit* (1954), Beckett'den *Godot'yu Beklerken* (1955) gibi yeni oyunlar; Halit Fahri Ozansoy'dan *Baykuş* (1917), Vedat Nedim Tör'den *Kör* (1929), Faruk Nafiz Çamlıbel' den *Akın* (1932), Necip Fazıl Kısakürek'ten *Tohum* (1930), *Bir Adam Yaratmak* (1937); Mahmut Yesari'den *Sürtük* (1937) gibi Türk yazarlarının oyunları vardır.

Bu oyunlarda aldığı roller içinde en çok Henri Bernstein'ın *Fahişe* adlı oyunundaki Achile Cortolan, *Baykuş*'taki ihtiyar, *Baba*'daki (Cehennem) yüzbaşı, *Kral Lear*'deki kral, *Büyükbaba*'daki büyükbaba rolüyle aktörlüğünün en tutarlı oyunlarını vermiş, özellikle mağrur bir kimse iken sonradan ezik bir hale gelen kişiliklerin dramını sahnede büyük ustalıkla oynamıştır.

Ertuğrul Muhsin yönetim ve oyunculuk çabalarının dışında çeviriler yapmış, dergiler de çıkarmıştır. Bunların içinde Nisan 1930'da çıkardığı, sonradan *Türk Tiyatrosu* adını alan *Darülbedayi* dergisini ve Nisan 1941'de Münire Eyyüb'le (Neyyire Neyyir Ertuğrul) birlikte çıkardığı *Perde ve Sahne*'yi sayabiliriz. Ayrıca, çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmış pek çok makale ve inceleme yazıları vardır.

2
SİNEMA HAYATI

A) DIŞ ÜLKELERDE

Muhsin Ertuğrul tiyatro çabalarının paralelinde Türk sinemasına da katkıda bulunmuştur. Onun bu çalışmaları daha 1912'de ikinci kez yurt dışına çıkışından beri başlamış, 1953 yılına kadar sürmüştür.

Muhsin Ertuğrul 1912 yılında ikinci kez Paris'e gidişinde sinema stüdyolarında küçük bir ücretle figüranlık etmeye başladı. Bu yoldan hem geçimini sağlıyor, hem de Fransız sinemasını yakından izleme imkânını buluyordu (Sevengil).

Muhsin Ertuğrul'un dış ülkelerdeki asıl sinema çalışmaları Almanya ve Rusya'da olmuştur. 1916 yılında ilk kez Almanya'ya git-

tiğinde, orada gündüzleri sinema fabrikalarında (stüdyoları) çalışıyor, geceleri de tiyatro çalışmalarını sürdürüyordu. O yıl Maria Carmi'nin Hans Albers'le oynadığı bütün filmlerde rol aldı[36] ve yavaş yavaş Berlin sinema hayatının içine girmeye de başladı; bu suretle Almanların tiyatro ve sinemadaki büyük rejisörler ve sanatçılarıyla da tanıştı.

1916 yılında *Gecede Işık* filminde iik sinema rolüne çıktı. Sonradan UFA'ya geçecek olan Deutsche Bioskop Kurumu'nun Neu-Babelsberg stüdyolarında oyuncu olarak çalıştı. İlk kez rol aldığı film *Der Herr de Welt* (Dünya Adamı) adlı bir dizi filmidir ("15 Yılın Tarihi").

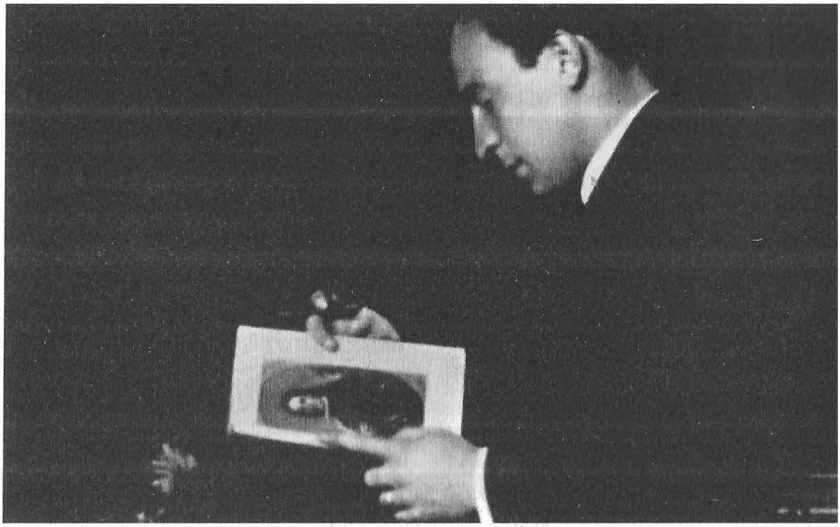
Almanya'ya mühendislik öğrenimine gitmiş olan Cezmi Ar'la Muhsin Ertuğrul'un tanışmaları da bu sırada olur. Uzun bir meslek hayatını sonraları birlikte yürütecek olan iki Türk arkadaş olurlar. Muhsin Ertuğrul eskiden beri fotoğrafçılığa düşkün olan Cezmi Ar'ı, çalıştığı stüdyolarda rastladığı zamanın en iyi operatörlerinden biri olan Gustav Preiss'le tanıştırır. Cezmi Ar orada 1917-1918 yıllarında Rumpler-Werke Stüdyosu'nda iki yıl kadar çalışır ve kendisini yetiştirir. Daha sonra Ertuğrul'la birlikte veya yalnız olarak gittiği Almanya'da bu çalışmalarını geliştirir (Cezmi Ar/Onaran, Kasım 1970 konuşması).

1918 yılında tekrar Almanya'ya giden Muhsin Ertuğrul, bu kez Stuart-Webb Kurumu'na bağlı olarak *Die Fürstin von Beranien* (Beranien Düşesi) filminde 'ihtilâlci subay' rolünü oynadı. Bu filmdeki oyunu yapımcı-yönetmen Ernst Reicher'in dikkatini çekti ve Stuart-Webb Kurumu'yla (yönetmen olarak) bir anlaşma imzaladı ("60. Sanat Yılında...").

Almanya'da 1921 yılına kadar kalan Muhsin Ertuğrul'un rejisör sıfatıyla Ustad Film adına çevirdiği filmler şunlardır: *Das Fest der Schfarzen Tulpe* (Kara Lâle Bayramı, 1920), *Die Teufelsanbetern* (Şeytana Tapanlar, 1920) ve Karl May'ın iki hikâyesinden senaryoya dönüştürülen *Der Karawane des Tod* (Ölüm Kervanı).

Bunlardan biri hakkında Berlin gazetelerinde yazılan satırların bir bölümünün Almancası *Darülbedayi*'deki "25 Yılın Tarihi" ad-

36) Perdeci, "15 Yılın Tarihi"



Muhsin Ertuğrul 1920'de Almanya'da *Samson* adlı bir film çevirdi.

lı yazıda açıklanmaktadır. Bu paragrafın çevirisi şöyledir: "Senaryonun işlenmesi hafif kalmakla birlikte, Muhsin Bey'in yönetimi arslan pençesini andırmaktadır" (... Dann die Bearbeitung des Manuskriptes liegt in schwachen Händen, die Regie Muhsins dagegen zegt die klaue des Löwen).

Bu arada Muhsin Ertuğrul Almanya da Nabi Zeki (Ekemen) ve birkaç Alman arkadaşıyla birlikte Stamboul Film, GmbH kurumunu oluşturarak (1920), bu kurum adına Maurice Level'in *L'Angoisse* adlı romanından uyarladığı senaryoyla *Samson* (1920)[37] adlı bir film çevirdi. Başrolünü de kendisi oynadı ("Ertuğrul Muhsin Bey'e Dair"). Yine bu kurum adına *Rachel* adlı bir

37) Nijat Özön, *Samson*'un Muhsin Ertuğrul'un Almanya'da çevirdiği son film olduğuna işaret ediyor. *Istırap* adıyla Türkiye'de de gösterilen bu film hakkında *Dergâh* dergisinde (Sayı: 28, 5 Haziran 1922) N.D. rumuzuyla Mustafa Nihat Özön şunları yazıyordu: " Ertuğrul Muhsin Bey'in *Istırap*'ına gelince, üç senedir, kulaklarımızın, gözlerimizin, ne beyhude şeyler için yorulduğunu görmüş olduk. Eğer Ertuğrul Muhsin Bey sahneyi *Istırap* için terk etmiş ise acımamak elden gelmez. *Istırap* ne idi?... Samson ıstırap çeken bir adam mıydı? Mahkemede gözlerini açmak, giyotine doğru gitmek, orada da gözlerini evinden fırlayacakmış gibi bir daha açmak kâfi derecede ıstırabı duyurur muydu? Herhalde oyunu seyredenler, oynayanlardan ziyade mustaripti. Frenklerin kâfi derecede sinema sanatkârı var. Muhsin Bey o alemi, sanatkârlarının kâfi derecede tatmin ettiğini hatırlayarak, ya bizim âlemimize hitap edecek şeyler yaratsın veya uzun zaman boş bıraktığı sahnedeki mevkiini işgal etsin. Çünkü Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan olmak tehlikesi var" (Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*)

diğer filmin çekimini tasarlamışsa da, bu filmin bitirilip gösterildiği üzerine herhangi bir kaynakta bilgiye rastlanmamıştır.

Muhsin Ertuğrul'un sinema çalışmalarıyla ilgili olarak belgelerle doğruladığı kendi yazılarıyla, ona karşı çıkanların yazılarındaki çatışmalara rağmen, o dönemde Almanya'da, 1960'ların Türkiye'sinde olduğu gibi sinema furyasının bulunduğunu, bu furya sırasında tiyatroda çalışan yönetmenlerle oyunculardan da yararlanmak gibi bir tutumun da süregittiğini, Muhsin Ertuğrul'un da bu münasebetle çevirdiği filmlerde tiyatro havasında bir tutum ve düşük bir teknikle çalışmış olabileceğini tahmin etmek güç değildir.

Ertuğrul bundan sonraki sinema incelemelerini İsveç'te sürdürdü; orada 1919-1924 yıllarında sinemanın bütün dünyada bir sanat olarak kendini kabul ettirdiği dönemde İsveç sinemasının iki ünlü yönetmeninden biri olan Mauritz Stiller'le tanıştı. Stiller'in *Gösta Berling* (1923-1924) adlı ünlü filminin çekimi sırasında Stockholm yöresindeki Rosunda stüdyolarına devam etti.

Muhsin Ertuğrul, Mauritz Stiller'le tanışmasını ve Rosunda'yı ziyaretini bir yazısında ("Temaşa Musahabeleri: Mauritz Stiller") şöyle anlatıyor:

> Kendisiyle ilk evvel Stockholm'de Opera Lokantası'nda tanıştım... Sonraları Rosunda'daki fabrikası (stüdyosu)'nda görüştük, tarzı mesaisini tetkik ettim... Bana karşı müstesna bir muamelede bulunuyor... Çalışırken kendisini görmeme ve hangi usûlde çalıştığını öğrenmeme müsade ediyordu. O zaman İsveçlilerin en büyük muharriresi olan Selma Lagerlöff'ün *Gösta Berling* ismindeki Nobel mükâfatı kazanan meşhur romanını sinemaya alıyordu... Bu roman sinemaya nakledilmeyecek olan, içinde vakayiden çok şiir, hayattan ziyade hayal bulunan bir şaheserdi... Bu itibarla bende muzaaf bir merak, katmerli bir tecessüs hissi uyanmıştı... Soğuğun geceleri tahtessıfır yirmiden aşağılara düştüğü zamanlar Stiller de inat gibi gece yarısından sonraya kadar açıkta ve karlar içinde çalışıyordu... Benim gibi şarklı ve cenuplu, mutedil iklime alışmış bir adam, soğuğun cıvaları yirmi ile otuz derece burûdet arasında raks ettirdiği ayazlı gecelerde dizlerine kadar kar arasında bulunmasını büyük bir fedakârlık addederse, mübalâğa etmiş olmaz, zannederim... Buna rağmen



Muhsin Ertuğrul'un, *Rusya'da Tamila* (1925) adıyla çevirdiği bir filminin seti.

> bu mesai gecelerinde gördüklerim ve öğrendiklerim bu fedakârlığı ve hastalık tehlikesini gözüme göstermiyordu.

Stockholm'de tanıştığı ünlü sinema yıldızı Greta Garbo'yla Stiller'i ertesi yıl (1924) İstanbul'da misafir etti.

Muhsin Ertuğrul, Stiller'den neler öğrendiğini pek açıklamıyor; ancak filmlerinde bu öğrendiklerini yeterince uygulama imkânını bulamadığı anlaşılıyor.

Ertuğrul, Kemal Film Kurumu'ndaki çalışmalarını izleyerek, 1925 Ağustos'undan 1926 Mart'ına kadar Moskova'da Birinci Goskino (Devlet Sineması) Stüdyosu'nda, senaryo kısmında rejisör olarak çalıştı. 1926 Mart'ından 1927 Ocak ayına kadar da Odesa'da Vufku (Tüm Ukranya Foto-Sinema) Stüdyosu'nda rejisörlük etti (Özön).

Kurtuluş Savaşı'ndan beri gittikçe gelişen bir dostluk havası içinde komşu bir ülkede *Ateşten Gömlek*'le ilk olarak bir milli sinema eserinin verilmesi, aynı çaba içinde bulunan ve bu yolda büyük adımlar atan Sovyet sinemacılarını ilgilendirmişti.[38] Ertuğrul'un bu sebeple Rusya'ya çağrıldığı düşünülebilir.

38) Özön, *Türk Sineması Tarihi*.

Muhsin Ertuğrul, Rusya'da kaldığı sürece Odesa'da ve Bakû'de *Tamilla* (1925) ve Moskova'da *Spartakus* (1926) adlı konulu filmleri çevirdi (Özön). (Aynı kaynakta, 1926'da *Beş Dakika* adlı bir başka filmin çevrildiği bildirilmekteyse de, bu konuda Rusya'da incelemelerde bulunmuş olan Bulgaristan Türkü Aziz Celil, buna dair kayıtlara rastlamadığını bize açıklamıştır: Eylül 1979, Varna.)

Muhsin Ertuğrul, Sovyetler Birliği'nde yaptığı filmlerden biri için bir İngiliz gazetesinde çıkan bir yazıdan şu cümleleri aktarıyor: "Muhsin, tabii tiplerin seçiminde olduğu gibi, bundan da daha çok sembolizminde Goskino etkisini gösteriyor; ama onda, Eisenstein ya da Pudovkin'in hissî inandırıcılığı yoktur... (Filmde), Muhsin'in Pudovkin'in *'counterpoint'* nazariyesini ve yavaşlatılmış hareketten yararlanılmasını denediği bölümler var..."[39]

Sovyet sinemasında Pudovkin'in *Luch Smerti* (Ölüm Şuaı), Eisenstein'ın *Staçka* (Grev) ve *Bronenosets Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı), yine Pudovkin'in *Mat* (Ana), *Konyets Sankt-Peterburga* (St. Petersburg'un Sonu) gibi önemli filmlerinin ortaya çıktığı 1925-1927 yıllarına rastlayan sessiz sinemanın altın çağıyla ilgili bu dönemdeki literatürde Muhsin Ertuğrul'un eserlerinin değerine dokunan yazılar bulmak güç veya imkânsızdır. Sözü edilen filmlerin Rusya'da gösterimini izleyen günlerde süreli yayınlarda çıkan yazılar da iç açıcı nitelikte değildir:

> Vufku ürünlerinin basmakalıp eleştirilerini yapmak mümkün. Önce kısaca bilgisizlik ve ihmalcilikle suçlar ve sonra söz konusu filme geçebilirsiniz. *Spartakus,* Vufku'nun öteki filmlerinden farklı değil. Bilgisizlik, kültürsüzlük ve taklitçilikle yapılmış bir film. Öfkelenmek yersiz. Eleştirmek gerek.
>
> Vufku'nun baştan sonuna kadar parti yönetimi ve teknik yardımdan yoksun, ümitsiz bir örgüt oluşu belli. Vufku Film Merkezleri, bu cümleden Kiev Film Merkezi'nin bir bataklığa yuvarlandığı su götürmez bir gerçek.
>
> Halbuki Vufku ürünleri bütün Ukrayna'nın ihtiyaçlarını karşılamakta. Bu ise örgütlü biçimde seyircinin zevkini bozmakta. Filmcilik konusu tartışılırken bu kuruluşun ismi bile anılmıyor nedense... Sovfilm iyi filmler de çeviriyor, kötü filmler de. Vufku'ya

39) Özön, *Türk Sineması Tarihi.*

gelince, bütün filmleri kötü. Durum böyle olunca gereken dikkat çekilmeli ve bu kurum ya kapatılmalı veyahut yeni baştan düzenlenmelidir.[40]

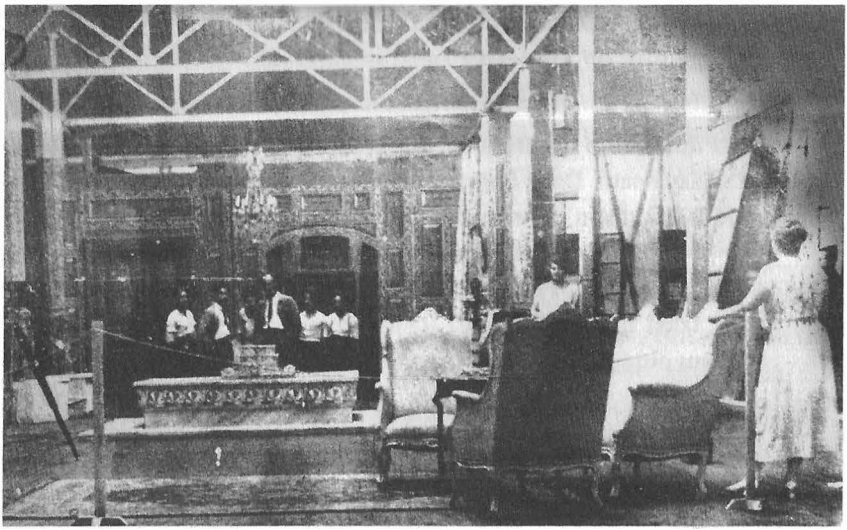
Film üretim örgütünce reklâmı yapılan *Spartakus* filmi bir başarı sağlayamadı. Daha doğrusu söz konusu film, bir yabancı eser olarak da kendisini tanıtamadı. *Spartakus*, olup olacağı Roma hayatını yansıtan bir dram. Bütün bunlar bir yana, film Vufku prodüksiyonu olarak pek zayıf. Filmde Roma hayatını yansıtan araç ve gereç pek çok, fakat tümüne alayımsı (ciddilikten uzak) yanaşılmış. Eğer bir imkânı olup da eski Romalılar dirilip *Spartakus*'u seyretmeye gelmiş olsalar; kuşkusuz "Ne güzel bir güldürü filmi" deyip kahkahayı basarlar. Ama bizim seyircimiz gülmüyor, bir facia gösteriliyor diye düşünüp kalıyor. Ekranda olup olacağı Ukrayna atelyelerinde bir Türk rejisörünün çevirdiği, bir Alman'ın kameramanlığını yaptığı ve Rus artistlerin oynadığı bir bant. Artistlere gelince *Spartakus*'te ne de kötü bir Minin görüyoruz. Derginin geçen sayısında *Çukurlar* (adlı filmden söz ederken), "Ne kadar iyi bir Minin," demiştim. İşte sanatçının kendi başına bir değer değil de, rejisörün elinde bir gereç olduğunu gösteren canlı bir örnek.[41]

Bu filmde (Tamilla), 'Vufku Yapımı' sözlerinin yazılmış olması yabancı film fikrini uyandırabilir insanda. Filmde doğu kadınının ağır durumu hikâye edilir. Edilir ama, acıklı olayların sosyal temeline varılmaz, sosyal gerçekler açıklanmaz. (Bir Fransız romanının temel teşkil ettiği) filme melodramatik anlar hakim olmuştur.

Mahut *Spartakus*'u çeviren Muhsin Bey, bu filmde üçüncü derecede rejisörlerin bile kaçındığı Doğu aksesuvarcılığını gösteriyor. Sanat yeteneği bir yana, alelade teknik maharetten bile yoksun Muhsin Bey. Olaylar birbirini tutmuyor. Artistler kargaşalık içinde, amatörcesine bir oyun çıkarıyorlar. Az sayıdaki başarılı sahnelerin kameraman Stanke'nin iyi çalışmalarıyla gerçekleştirdiğini kabul etmek gerekir.[42]

Rus ve Sovyet sineması hakkındaki en önemli eser olan *Kino*'da Ertuğrul'un veya Rusya'da gerçekleştirdiği eserlerinin adını anan bir tek satır görmek imkânı bulunmadığı gibi, Jean

40) *İşçi ve Tiyatro* dergisi, Sayı: 5, 1928, Leningard.
41) B.N., *Sanat Hayatı* dergisi, Sayı: 6, 1918, Leningrad.
42) *Sanat Hayatı* dergisi, Sayı: 27, Leningrad.



Muhsin Ertuğrul'un ilk filmini çevirdiği Kemal Film'in stüdyosundan bir görüntü.

Mitry de Sovyet sinemasının ilk yıllarından söz eden kitabında (*S.V. Eisenstein,* Paris, 1955), "Epik özellik taşıyan ilk film, Muhsin Ertuğrul'un çok zayıf eseri *Spartakus*'tu," demekle yetiniyor (Özön'den naklen).

Ertuğrul daha sonra 1930'larda İpek Film Kurumu'yla kendi adına yaptığı iki filmde, *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nda (1935) Sovyet sinemasının bazı olumlu etkilerini taşıyan bir çalışma verecekse de, genellikle bütün sinemasında bu etkiyi görme imkânı yoktur.

Sovyet Devrimi'nin onuncu yıldönümünü de içinde bulunduran bu dönemde çok önemli sinema eserleri ortaya konmuştu. Bu durumda Muhsin Ertuğrul'un Rusya'da yaptıklarının üzerinde durmanın gereği yoktur. Ancak elimizde bulunan bu filmlerle ilgili resimlere, özellikle *Spartacus*'un çekimine ait fotoğraflara bakınca Ertuğrul'un Almanya'daki çalışmalarını aşan ve geniş soluklu olmasına çalıştığı bir çaba içinde bulunduğu sezilmektedir.

Muhsin Ertuğrul 1928 Temmuz'unda ABD'ye bir inceleme gezisine gitti. Ayrıca Hollywood'u da ziyaret etti.

B) YURT İÇİNDE

Muhsin Ertuğrul, Almanya'dan döndükten sonra, 1922'de önce V. Mehmed'in şehzadelerinden birinin yardımını sağlayarak bir film stüdyosu kurmayı denedi. Bozkurt adını taşıyacak bu stüdyo kurulamayınca, bu kez kendi hesabına *Kız Kulesinde Bir Facia* adındaki filmi çevirmeye girişti; fakat bundan da bir sonuç çıkmadı (Çalapala, "Bir Aşk Faciası").

Bunun üzerine Kemal Film Kurumu'yla, bu kurumun çekeceği filmlerde yönetmenlik yapmak konusunda anlaştı. Daha önce de Sirkeci'de Kemal Bey ve Ali Efendi sinemalarını işletmek yoluyla sinemacılık yapmış olan Seden Kardeşler'i yapımcılığa yöneltmek Ertuğrul için güç olmadı. Stüdyo olarak da evvelce Feshane iken, Birinci Dünya Savaşı'nda Askeri Dikimevi olarak kullanılmış, sonradan Defterdar Mensucat Fabrikası haline getirilen Eyüp'teki binanın 2 numaralı pavyonu kiralandı ve bir stüdyo haline getirildi. Lâboratuvar olarak da Beyoğlu'nda Venedik Sokağı'nda bir binanın alt katı tutuldu (Nurullah Tilgen, *Türk Filmciliği, Dünden Bugüne: 1914-1953*).

Türkiye'de o güne kadar çevrilen filmlerin daha çok dernekler tarafından ve para ve malzeme gibi devlet yardımıyla, ticaret gayesinden ziyade amatör zihniyetiyle ve bu sahadaki zevkleri tatmin için çevrilmiş olduğu aşikârdır. Halbuki Türk filmciliğinin kalkınması ve gelişmesi için heveskârlıktan, daha iyi bir tabirle kapris vasıtası olmaktan kurtulması icap ediyordu... Kemal Film bu gaye ile ilk adımını atmıştır (Tilgen).

Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film Kurumu adına çevirdiği ilk kurdele, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* ya da *Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli* oldu. Film, zamanında büyük ilgi gördü (filmin rağbet görmesinin sebepleri arasında, ilk konulu ve evvelkilere bakınca tutarlı bir Türk kurdelesi olduğu kadar, konusunun müterake yıllarında İstanbul'da çalkantılar yapmış gerçek bir cinayet olayından alınmış olması da düşünülebilir). Bunun üzerine Seden Kardeşler Ertuğrul'la birlikte beş film daha gerçekleştirdiler.

Birlikte oluşturulan çekim politikasının ana hatları, kuvvetli konusu olan, sanat değeri bulunan eserlerin filme alınması idi. Dolayısıyla bundan sonra çevrilen filmlerden *Ateşten Gömlek, Nur Baba* ve *Sözde Kızlar,* sırasıyla Halide Edip (Adıvar), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) ve Peyami Safa'nın gününde çok tutulmuş romanlarından; *Leblebici Horhor,* yine halkın çok tuttuğu bir operetten; *Kız Kulesinde Bir Facia,* Muhsin Ertuğrul'un Fransızca'dan sahneye uyarladığı ve birçok defa sahnelerimizde oynanmış bir oyundan uyarlanmıştır.

Bu filmlerden *Boğaziçi Esrarı* (Nur Baba) dışında, ötekilerin görüntü yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un Almanya'da tanıştığı Cezmi Ar yapacak;[43] reji asistanlığını da Ertuğrul'un Ferah Tiyatrosu'ndan ve Darülbedayi'den arkadaşı olan Kemal Küçük üstlenecekti.

Bu beş filmle, operatörlüğünü *Nur Baba*'yı filme alan Fuat Uzkınay'ın yaptığı belgesel bir film olan *Zafer Yolları* ve bir bölümünü Muhsin Ertuğrul'un kendisinin çektiği, öbürlerini de Fuat Uzkınay ile Cezmi Ar'ın gerçekleştirdiği, çoğu savaşla ilgili 47 kısa metrajlı belge filmi, Kemal Film Kurumu'nun iki yıl içindeki tüm ürününü oluşturmuştur.

Kemal Film belki de bu çalışmalarını sürdürecekti. Ama iki olay onun cesaretini kırdı. Bunlardan ilki, aslında roman olarak *Akşam* gazetesinde tefrika edilirken bile hakkında söylentiler çıkarılmış, bu yüzden yayınına son verilerek sonradan kitap halinde çıkmış olan *Nur Baba,* Bektaşi mezhebi ilgililerince hoş karşılanmadığından, çekimi yapılmakta iken, bu mezhep ilgililerinin stüdyoya saldırıp oyuncuları tartaklayarak dekorları yıkıp parça-

43) Cezmi Ar, laboratuar işleri tertemiz, tekniği güzel, ama çoğu zaman sanatla görüşe erişemeyen, o devirlerde çeşitli yönlerde gelişmiş kamera tekniğine yabancı bir fotoğraf direktörü idi. Bununla birlikte çektiği filmler, teknikten hiçbir şey anlamayan seyirciye gerek konuları, gerek yeni olması bakımından çok tesir edecekti. Nihayet geçmişi olmayan bir meslekte Cezmi Ar, şerefli bir öncü olmak mevkiini daima muhafaza edecekti (Zahir Güvemli, *Sinema Tarihi*). Cezmi Ar'ın yanında Yoakim Filmeridis, Enver Burçkin ve Remzi Ar yetişmişlerdir (Rakım Çalapala, 3 Ocak 1947 günlü not). Her ne kadar *Boğaziçi Esrarı*'nın (Nur Baba) kameramanı Uzkınay idiyse de, Cezmi Ar bu filmde de Fuat Uzkınay'a yardım etmiş, filmin fotoğraflarını da Ar çekmiştir (Çalapala). Cezmi Ar, Almanya'da Muhsin Ertuğrul'un çevirdiği *Samson* ve *Kara Lâle Bayramı*'nda da kamera asistanlığı yapmıştır (Ar/Onaran, Konuşması, Kasım 1970).

laması (bu yüzden Kemal Film firması yeni harcamalar üstlenip filmin çekimini sonradan polis koruması altında bitirmiştir); ikincisiyse, Feshane Fabrikası müdürlüğüne yeni atanan bir görevlinin, anlayışsızlık sebebiyle, Kemal Film'den elinde bulundurduğu 2 numaralı pavyonu hemen boşaltmasını istemesi; bu istek hemen yerine getirilmediği için de yağmurlu bir günde, Kemal Film'e ait bütün aygıt ve araçları sokağa atmasıdır.

Özellikle bu ikinci hareket Kemal Seden'e çok ağır geldiği için kesin olarak film çekme çabalarına son verdi. Ancak 1951 yılında Kemal Film Kurumu yeniden film çekimine başladı (Özön).

Kemal Film Kurumu film yapımından vazgeçip yeniden eskisi gibi işletmeciliğe geçince, Muhsin Ertuğrul da yeniden tiyatroya döndü; bir süre sonra da tiyatro incelemelerini sürdürmek ve film çalışmalarını gerçekleştirmek üzere Rusya'ya, sonra da Amerika'ya gitti.

1928 yılında, ikinci bir özel kuruluş film yapma kararı aldı. Bu kuruluşun adı İpek Film'dir.

İlkin Kapalıçarşı'da ipekçilik yapmaktayken, sonradan Eminönü'nde bir bonmarşe açıp film aygıt ve gereçleri de satan Kâni İpekçi ve kardeşleri, Muhsin Ertuğrul Amerika'dan döndükten sonra bu konuda işbirliği yapma hevesini duydular. İşte, ilkin heves olarak beliren bu davranış, bu firmanın -bazen ara vererek- 1958 yılına kadar çeşitli türlerden filmler yapan ve Türk sinemasına ve seyircisine hizmet eden büyük bir kuruluş olmasına yol açtı.

Aslında 1923 yılından beri Amerika ve Avrupa'nın en büyük kurumlarından film getirtmek yoluyla işletmecilik ve İstanbul'da ve İzmir'de sinemalar açarak sinemacılık yapan İpekçi Kardeşler, sinemaya özel bir ilgi duyuyorlardı.[44]

---

44) Özellikle içlerinden İhsan İpekçi ile Osman İpekçi, yönetme işlerinin dışında sinemaya teknik ve sanat bakımından da yanaşmış bulunuyorlardı: İhsan İpekçi stüdyonun direktörü olmakla birlikte yazarlık da yapıyordu. Sonradan kimileri filme çekilen şu romanlar: *Senede Bir Gün, Zümrüt, Aradığım Kadın, Affet Beni, Şeytanın Dölü*. Çoğu zaman romanlarında İhsan Koza takma adını kullanan İhsan İpekçi'nin amca oğlu Osman İpekçi ise ses mühendisi idi. *Bir Kavuk Devrildi* ve *Aynaroz Kadısı* gibi filmlerle birçok dublaj filmlerinde ses mühendisi olarak görev almıştır (Osman İpekçi/Onaran, 19 Haziran 1970 konuşması/Osman İpekçi'nin 2 Mart 1972 günlü mektubu).

İpekçi Kardeşler ilk film olarak *Ankara Postası*'nı çevirdiler. Film, zamanında tutuldu. Bundan yüreklenerek, aynı yıl *Kaçakçılar*'ı çevirmeye başladılar. Bu iki film sessiz olarak çekilmişti. Ancak ikinci filmin çekimi sırasında bir trafik kazasına uğrayan oyunculardan birinin (Karakaş) ölümü, diğerinin de (Sait Köknar) ağır yaralanması, İpekçi'lerin filmi gerçekleştirme tasavvurlarını geri bıraktırdı.

1929 yılı Türkiye'de sesli filmlerin de gösterildiği ilk yıldır.

Sesli sinemanın sessiz sinemanın yerini bütün olarak alıp almayacağı ve sanat değeri üzerindeki tartışmalar Türkiye'de de sürüp gitmekte, gazeteler bu konuda ilgililerle röportajlar yapıp kamuoyunu aydınlatmaktaydı (*Milliyet,* 11 Ekim 1929 ve sonraki nüshalar).

Sesli sinemaya karşı halkın gösterdiği ilgiyi göz önünde tutan İpek Film Kurumu, bundan sonraki filmlerini sesli olarak çekme kararı verdi. Bu kararın ilk uygulaması, o zaman için bir çeşit ortak yapım da sayılabilecek *İstanbul Sokaklarında*'nın gerçekleştirilmesi oldu (1931).

Ancak bu filmin dış çekimleri gerçekleştirildikten sonra iç sahnelerinin de çekimi ve seslendirilmesi için Paris'e sanatçı, teknisyen ve yöneticilerden oluşmuş bir ekip halinde gidilmesi zorunluluğu ortaya çıktı. Böylece Paris civarında Epinay stüdyolarında filmin iç sahnelerinin çekimi ve Tobis-Klang sistemiyle seslendirmesi yapıldı.

Filmin İstanbul'daki ve bütün Türkiye'deki gösterimleri, gerek ilk sesli film oluşundan, gerekse bir çeşit ortak yapım olmanın avantajlarını taşıdığından başarılı oldu. Bundan yüreklenen İpekçi'ler sesli film yapımını sürdürdüler. Stüdyo olarak da Nişantaşı'nda terk edilmiş bir durumda bulunan ve Birinci Dünya Savaşı'nda ekmek derdini çözümlemek üzere Avusturyalıların kurdukları büyük fabrika seçildi.

Stüdyonun ses kısmı Alman Tobis-Klang firması tarafından tesis edildi. Kamera ve developman Debris (Fransız) firması-

nındı. Fransa'da ses alma makinesini görüp tekniğini öğrendikten sonra montaj Türkler tarafından yapıldı. Sonradan Almanya'dan getirtilen ses mühendisi Wilhelm Morhenn, Türkiye'de iki sene kalarak ses alma işlerini Osman İpekçi, Yoakim Filmeridis ve Hilmi Fitaş'a öğretti. Daha sonra portatif ses alma makineleri de kullanıldı (Onaran/Osman İpekçi konuşması, 19 Haziran 1970).

Bu sistem kurulduktan sonra Muhsin Ertuğrul, yine Cezmi Ar'ı görüntü yönetmeni olarak ve zaman zaman Kemal Çakus ve Necdet Mahfi Ayral'ı reji asistanı ve prodüksiyon âmiri olarak kullanmak yoluyla İpek Film Kurumu'ndaki çalışmalarını sürdürdü.[45]

Muhsin Ertuğrul dekoratör olarak kullandığı Vedat Ar'ı, kurgu yardımcısı olarak çalıştırdığı Yoakim Filmeridis'i de ekleyebileceğimiz bu ekiple İpek Film Kurumu'nda 1943 yılına kadar çalıştı. İlk olarak özlemini duyduğu bir konuyu, *Bir Millet Uyanıyor* (1932) adıyla gerçekleştirdi. Cumhuriyetin onuncu yıldönümünden bir yıl önce ortaya konmuş olan film çok tutuldu. Bu yönelişle sanki bütün idealini tüketmiş gibi, belki de İpekçi Kardeşler'in ticari politikasına boyun eğerek bu filmden sonra müzikli

---

45) Kemal Necati Çakus, Muhsin Ertuğrul'la birlikte *Bir Millet Uyanıyor, Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber, Leblebici Horhor Ağa* ve *Milyon Avcıları* filmlerinde, yani 1932-1934 yılları arasında çalıştı. Kendisinin daha çok prodüksiyon âmiri olarak hizmet gördüğü anlaşılmakla birlikte, kaba montaj ve dublaj işlerinde de çalıştığı anlaşılıyor. Sonradan Ertuğrul'la ahenkli bir çalışma tutturamayıp, bir süre daha İpek Film Stüdyosu'nda yabancı filmlerin sözlendirilmesi işinde çalışıp bu kurumdan ayrılmıştır (Onaran-Çakus görüşmesi, 13 Kasım 1970).

Necdet Mahfi ise onun gerçek ve vefalı asistanıdır (Onaran-Vasfi Rıza görüşmesi, 17 Haziran 1971). Aslında Kemal Çakus aksesuvarcılık yapmıştır. Necdet Mahfi ise 1933'ten başlayarak Muhsin Ertuğrul'un hemen bütün filmlerinde asistanlık yapmış, filmlerinin senaryolarını da tekniğe uygun olarak hep Ayral yazmıştır. *Söz Bir Allah Bir*'den (1933) başlayarak *Kızılırmak-Karakoyun*'un (1947) çevrilmesine kadar Ertuğrul'un yanında çalışan Ayral, reji yardımcısı olduğu kadar prodüksiyon amirliği de yapmış, görevleri arasında senaryo yazmak, bunun dekupajını yapmak, çalışma programları hazırlamak ve masraf hesapları tutmak gibi uğraşılarda bulunmuştur. Bunlara ait bütün bilgileri de Muhsin Ertuğrul'dan edinmiştir (Onaran-Ayral görüşmesi, 19 Haziran 1971).

Bunlara ek olarak, Muhsin Ertuğrul'un yetiştirdiği gençlerden Sadık Tarlan'ın bir süre kendisine asistanlık yaptıktan sonra Amerika'ya göç ettiği, *Kızılırmak-Karakoyun*'un çevirimi sırasında da Hadi Hün'ün kendisine yardımcılık ettiği anlaşılmaktadır (Onaran-Zobu görüşmesi, 17 Haziran 1971).



Cezmi Ar ve Muhsin Ertuğrul.

komedilere ve operet filmlerine yöneldi. Ama bu yöneliş Şehir Tiyatrosu'nun da paralel bir tutumundan doğuyordu.[46]

Gerçekten Şehir Tiyatrosu'nda 1932 yılında şarkılı komediler ve film çalışmaları dolayısıyla İstanbul'da da, Paris, Londra ve New York'taki benzerleri gibi *'girls'* denilen 'revü kızları'ndan oluşmuş kuruluşlar geliştirilmiş (*Akşam,* 22 Kasım 1933), Şehir Tiyatrosu sahnelerinde de Cemal ve Ekrem Reşit (Rey) kardeş-

46) Bu konuda Yaşar Nabi'yle (Nayır) yaptığı bir röportajda, Muhsin Ertuğrul şu görüşleri ileri sürüyor: "... Ciddi eserlerin seneden seneye daha az seyirci bulduğuna istatistiklerimiz delildir. Operetleri oynamadan bütçemizi tevazun ettirmeye bugün için imkân yoktur. Yani her şeyden evvel bu bir para meselesidir.... (Oysa, Yaşar Nabi'ye göre: Darülbedayi'de musikili komediler oynatmak tasavvuru ortaya atıldığı zaman buna sebep olarak daha ziyade halkın musiki terbiyesini inkişaf ettirmek ve ileride vücuda getirilecek bir Türk operetine merhale teşkil etmek gayesi gösterilmişti (*Yeni Türk Mecmuası,* "Ertuğrul Muhsin'le Bir Saat").

Hikmet Feridun yaptığı bir diğer röportajda (*Akşam,* "Her Gün Bir Anket - 25 Senelik Sahne Hayatından Sonra... Muhsin Ertuğrul Bu Seneden Sonra Sahneye Çıkmayacak") Muhsin Ertuğrul'a yönelttiği, "Acaba sinemada da daima böyle eğlenceli ve neşeli operetler mi seyredeceğiz? Tiyatroda olduğu gibi..." sorusuna şu cevabı alıyor: "Tabii... Seyirci daima aynı seyircidir. Ağır bir eser çevirmek on binlerce lirayı tehlikeye koymaktır. Halbuki bugün böyle bir tecrübeye girişmek çılgınlık olur. Tutmayan iki üç film bu sanatın memlekette sönmesine kadar gidebilir. Belki ilerde..."; "Eğlenceli operetleri halk eğlendiği için tutuyor... Acaba halkın merakını tahrik ederek sanata oldukça yer veren filmler çevrilemez mi?" sorusuna da, "Olabilir, Fakat bu büyük bir eleman meselesidir," cevabını alıyor.

lerin *Üç Saat* (1932), Hasan Ferit (Alnar)'ın *Sarızeybek Oteli* (1932) ve *Yalova Türküsü* (1932) gibi operetleri gösterilmeye başlanmıştı.

Türk sinemasında da etkisi görülen bu akımın gerçek kaynağını sesli sinemada ve onun sinemaya sağladığı imkânların kötü kullanılmasında aramalıdır. İlk sesli filmlerle birlikte Amerikan sinemasında başlayan bu akım, daha sonra Almanya ve Fransa'da da sinemayı etkilemiş, hatta Almanya'da *Zwei Herzen in Dreiviertel Takt* (Vals Zamanında İki Kalp, 1930), *Walzerkieg* (Vals Savaşı, 1933), *Libeswalzer* (Aşk Valsi, 1930), *Walzerparadies* (Vals Cenneti, 1931), *Der Kongress Tanzt* (Kongre Eğleniyor, 1931) ve *Sehnsucht 202* (Özlem 202, 1932) gibi operet filmleri, sadece müziğe büyük rol tanınmış film türü olarak kalmamış, sesli filmin bulunmasından hemen sonra film yapımcılar ünlü şarkıcıların popülerliği üzerine de sermaye yatırmaya başlamışlardır (Kracauer, *From Caligari to Hitler*).

Bizdeki, çoğu Alman operetlerinden olduğu gibi ya da biraz değiştirilerek kopya edilen operet filmleri salgını da aynı döneme rastlar. İlkin *Karım Beni Aldatırsa*, sonra da sırasıyla *Söz Bir Allah Bir, Cici Berber* hep aynı yıl (1933) gerçekleştirilmiş operet filmleridir. Bunların ilk ikisini Muhlis Sabahattin, diğerini Mes'ut Cemil Tel bestelemiştir.

1933 yılı, İpek Film'in başka denemelere de yer verdiği bir yıldır. İpekçi Kardeşler halkın zevkine uygun bazı kısa metrajlı Karagöz ve Orta Oyunu filmleriyle Deniz Kızı Eftalya, Münir Nuretttin gibi şarkıcıları da filme almış, *Düğün Gecesi* adlı bir kurdeleyle şarkılı ve taklitli bir yeni sinema türü denemiştir.

Diğer yandan aynı yıl içinde *Akşam* gazetesinin tertiplediği bir Türkiye Film Yıldızı yarışması yapılmış, yarışmaya katılan 71 adayın fotoğrafları yayınlanmış, en son seçilen 17 güzel etrafında kopan fırtına dolayısıyla sonuç alınamamış, bunların hiçbiriyle de film çekilememiştir (*Akşam*, 1 Ocak 1933-30 Mart 1933).

Ayrıca, yine 1933 yılında Yunanlılarla bir çeşit ortak yapım anlaşması imzalanarak Türk oyuncularının da katıldığı, fakat çoğunluğu Yunan tiyatro oyuncularından oluşmuş bir kadro ile

İpek Film stüdyolarında *O Kakos Dhromos* (Fena Yol) adlı bir film çevrilmiş, bu film İpek Film'in çalışmalarında yeni bir ufuk açmış, sonradan Bulgar ve Yunanlıların bazı yeni müracaatları olmuşsa da, İpek Film daha çok kendi projelerini gerçekleştirmek düşüncesiyle bunları olumlu olarak karşılayamamıştır.[47]

Ancak 1934 yılı İpekçi'ler için aynı derecede şanslı bir yıl olmamıştır. 1934'de yukarıda isimlerini andığımız tarzdaki bazı kısa metrajlı filmlerin dışında, *Milyon Avcıları* isimli bir şarkılı komedi ile *Leblebici Horhor Ağa* isimli bir operet filmi gerçekleştirildi. *Leblebici Horhor Ağa*'nın dış sahnelerinin bol ve çekimin pahalıya mal olması, filmin kasa gelirinin de umulduğu kadar sağlanamaması İpek Film'in bütçesini sarstı. Film yapımına bir süre ara verilip ancak 1937'de bir başka yönetmene, başlıca oyuncuları üç kişiyi geçmeyen bir kurdele yaptırtmakla yetinildi.

İpekçi'lerin film çekimine ara verdikleri 1935 yılında Muhsin Ertuğrul kendi başına bir İsveç filminden uyarladığı *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nı çevirdi; fakat filmin işletilmesi işini İpekçi Kardeşler'e bıraktı. Bu film Muhsin Ertuğrul sinemasının en önemli eseridir.

İpekçi'ler 1938'de yeniden film çekim işlerine ağırlık verdiler. Konu olarak da Musahipzade Celâl'in Şehir Tiyatroları'nda birçok kereler oynamış *Aynaroz Kadısı* adlı tarihi komedisini ele aldılar. Böylece Hâzım'ın bu oyunla sahnede sağladığı başarının sinemada da sağlanacağını umuyorlardı. Gerçekten, film yarattığı bazı polemiklere rağmen oldukça başarı sağladı. Bunu gören İpekçi'ler ertesi yıl aynı yazarın *Bir Kavuk Devrildi*'siyle aynı deneyi tekrar ettiler.

Diğer taraftan, Şehir Tiyatrosu'nda 1937-1938 mevsiminde oynanmış *Tosun* adlı bir bulvar vodvilinin uyarlamasını o yaz filme de çektiler. Aynı deneyi ertesi yıl Akasya Palas'la yeniliyorlardı.

1939 yılı Muhsin Ertuğrul'un sinemasında yeni bir denemeye daha tanıklık etti. Bu da Muhsin Ertuğrul'un özgün bir senaryodan Münir Nurettin'le yaptığı *Allahın Cenneti* deneyi idi. Ertuğrul bu filminde, tıpkı yurt dışından getirtilen Arap filmlerin-

47) *Akşam*, "Bulgarca ve Rumca Film Çevirmek Üzere Müracaatlar", 3 Nisan 1933.

de olduğu gibi alaturka şarkılı bir melodram vererek sonradan Türk sinemasında gerçekleştirilecek bu çeşit melodramlara *'prototype'* sağlıyordu.

Ama aslında, Muhsin Ertuğrul'un kendisinin tiyatroya tam bir dönüşüne tanıklık eden iki melodramından birini de *(Şehvet Kurbanı)* yine bu sıralarda (1940) verişi, onun filmolojisinde önemli bir yer tutsa gerektir. 1928 yılında Emil Jannings'e ilk Oscar armağanını kazandırmış olan bir filmden *(The Way of All Flesh)* uyarlanan bu melodramla, bunu izleyen *Kıskanç* (1942), Ertuğrul'un bir tiyatro oyuncusu olarak oyun verdiği, sinemayı sanki yok sayarcasına bir tutumla 'filme alınmış tiyatro' biçiminde gerçekleştirdiği iki ağır tiyatromsu melodramdır.

Artık Türk tiyatrosunun bu emektar ustası sinemada yorulmuştur. Bu yüzden İpekçi Kardeşlerin Ertuğrul'la çevirmeye başladığı son filmlerden biri olan *Nasrettin Hoca Düğünde*'yi (1943) Ferdi Tayfur bitirecektir.

Böyle olduğu halde, Yapı ve Kredi Bankası'nın mali yönden desteklediği Doğan Kardeş Yayınevi Kurumu, renkli olarak konulu bir film çevirme kararını verdiği zaman eski ustadan başkasına güvenemediği için bu büyük harcamalı yapımı ona bıraktı. Film, konusu Isparta'da geçen *Halıcı Kız*'dı. Ama her zaman Türkiye'deki maddi ve teknik imkânların yokluğundan yakınan Ertuğrul, bu kez para desteği bulmasına ve Alman stüdyolarından teknik bakımdan yararlanmasına rağmen gerekli başarıyı sağlayamadı.

Bu da Muhsin Ertuğrul'un sinema hayatının sonu oldu. Muhsin Ertuğrul, bağımsız film çevirme düşüncesini gerçekleştirmek için sinemaya emek verdiği bu son yıllarda da bir girişimde bulundu. Saffet Lütfi Tozan, Hasan Sadi Birkök, Sâti Ongunsu ve Muhsin Ertuğrul'dan oluşacak bir ortaklık tarafından gerçekleştirilmek istenen bir sinema kurumu, Saffet Lütfi'nin Levend'deki arsası üzerine stüdyo olarak geliştirilecek bir bina yapmış ve bir Alman firması olan Tobis-Klang Film'e makineleri ısmarlamışken, o sıralardaki döviz güçlükleri yüzünden mallar gelmediği için bu ortaklığın feshine gidilmişti. İlk iki ortağın daha çok maddi destekle, Sâti Ongunsu ile Muhsin Ertuğrul'un yönetici ve re-

jisör olarak ortaklığı yaşatmak istedikleri, stüdyoda film ve dublaj yapılmak üzere iki salon çalıştırılması düşünceleri, hatta bu amaçla Tobis-Klang Film'den plânlar bile getirtildiği halde, projenin gerçekleşmediği anlaşılmaktadır (Onaran-Sâti Ongunsu görüşmesi, Haziran 1970).

Böylece Muhsin Ertuğrul, daha önce 1919'da Bozkurt Film Kurumu bakımından, 1935'te *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nın bağımsız yapımı dolayısıyla edindiği deneyden sonra üçüncü kez bağımsız bir kuruluşa sahip olmayı deniyor, fakat bu da diğerleri gibi başarısızlıkla sonuçlanıyordu.

Bizce, Muhsin Ertuğrul'un sinema hayatı 1922'de başlayıp 1939'da bitmiştir. Türk sinemasında 'Tiyatrocular Dönemi' olarak adlandırılan bu döneme damgasını vuran Ertuğrul, devrini tamamlamış olduğu halde, belki biraz da rastlantıların yöneltmesiyle sinema çabalarını 1953'e kadar sürdürmüştür.

1939'un ileri sürülüşü bir rastlantı değildir. Bu tarihte Türk sinemasında Ertuğrul'a rağmen bir yeni isim belirmiş ve Ertuğrul'un tutumunu aşan bir sinema yöntemiyle kendini kabul ettirip, yeni bir kuşağın müjdesini de kişiliğinde getirmiş bulunuyordu. Bu yeni isim Faruk Kenç'tir.

Faruk Kenç, akrabası olan Halil Kâmil'in, daha 1934'de Türk Film Stüdyosu olarak kurduğu, sonra da Ha-Ka ismini alan sinema kuruluşunda Avrupa'da sinemaya yatkın bir öğrenim gördükten sonra çalışmalara başlamıştı. Stüdyoda Reşat Nuri Güntekin'in bir oyunundan alınan *Taş Parçası* isimli bir film çevrilmekteydi. Bu filmin yönetmeni de yine bir tiyatrocu olan Raşit Rıza (Samako) idi. Bir mali meseleden dolayı Halil Kâmil'le arası açılan Raşit Rıza işi bırakınca Faruk Kenç insiyatifi ele aldı ve *Taş Parçası*'nı, tiyatroda daha yeni oldukları için alışkanlıklar edinmemiş sinemaya yatkın oyuncularla ve bir bölümü üç boyutlu dekorlarla gerçekleştirdi (1940).

Sonuç şaşkınlık verici oldu. Film önemli bir eser olmamakla beraber, Muhsin Ertuğrul'un tutum ve yöntemiyle âdeta çatışır gibi bir gerçekleştirmeye yol açtı. *Taş Parçası*'nı sanki 'Muhsin'in başına düşen taş' olarak nitelemek isteyen basın mensupları oldu.

Mesela, 'Haftanın Görüşleri' başlığıyla *Taş Parçası*'nı 'sinemacı' takma adıyla inceleyen bir kalem:

> Hasılı çok güzel ve sevindirici bir şey... Halbuki kulaklarımız alışıktı: Türkiye'de film yapılamaz. Yapılır ama vesaitin mahdut oluşu yüzünden fakir olur. Işık meselesi masraflı iştir. Falandır, filândır. *Taş Parçası* hakiki bir taş parçası oldu. Şimdiye kadar yaptıkları kötü filmlerin suçunu vesaite, artistlere, prodüktörlere yüklemek isteyenlerin başına düşen bir taş parçası..." (*Yıldız* dergisi).



Muhsin Ertuğrul'un son filmi *Halıcı Kız*'ın (1953) afişi.

Bilindiği gibi, Muhsin'in dönemi Şehir Tiyatrosu oyuncularının tekeli altındadır. Bu oyunculardaki inanç odur ki, İpekçi Kardeşler, Ertuğrul Muhsin'e ve onun yönetimi altındaki Şehir Tiyatrosu'na güvendikleri için işe girişmişlerdir. Nitekim 1933 yılında, Behzat Haki (Butak)'nin 25. yıl jübilesinde bu düşüncemizi doğrulayan bir konuşmada şunlar söylenmişti:

> Muhiddin Bey'in Darülbedayi'e karşı gösterdiği alâka takdir edilmiştir... (Darülbedayi'in Ertuğrul Muhsin'in başa getirilmesiyle kaydettiği) tekâmül ve terakkide Muhiddin Bey'in en büyük yardımcısı muhakkak ki takdire şayan azmi ve işbirliği ile (Ertuğrul Muhsin'in bizzat kendisi olmuştur). Darülbedayi sayesinde İstanbul bir de sinema stüdyosu kazanmıştır. İpek Film Stüdyosu Darülbedayi sanatkârlarına ve Muhsin'in bilgisine güvenilerek açılmıştır... (*Akşam*, "Behzat Haki - Sanatkârın 25. Yılı Kutlanacak").

Bir bakıma bu doğru bir gözlemdir. Çünkü Ertuğrul, İpek Film'i bıraktıktan sonra İpekçiler, Vedat Ar ve Baha Gelenbevi'yle, fakat yine de tiyatro oyuncuları kullanarak yaptıkları bir iki denemeden sonra yerli film yapımını durdurdular (1958). Bu, şüp-

hesiz hatalı bir tutumdur. Bir sinema, tiyatro oyuncularıyla yürütülemez. Yalnız şurasını da hiçbir zaman unutmamak gerekir: Sinemamız tiyatromuza çok şeyler borçludur. Bugün bile bütün filmlerimizin karakter oyunculuğu ile dublaj işleri hep bu tiyatrocuların tekeli altındadır.

Bu durumu da yaratan, belki tiyatrodan uzak sinema yapmak isteyenlerin bazı denemeleri olmuştur. Şöyle ki, yine Faruk Kenç maddi şartların da doğurduğu bir zorunlulukla İpek Film Kurumu'nun uygulamakta olduğu 'filmleri doğrudan doğruya sesli olarak gerçekleştirme' yöntemine tamamen aykırı olarak, 'sessiz çekip sonradan dublaj yapma' yolunu ilk kez deneyince (*Dertli Pınar*'ın çekimi dolayısıyla, 1943) yeni bir yöntem yaratmış; bir yandan sinemayı tiyatro oyuncularının sultasından kurtarmak isterken, öte yandan, iyi görüntü veren sinema yönetmeninin elinde bir plâstik unsur durumuna giren tiyatro dışı oyuncuların, bir tiyatro oyuncusu gibi diksiyon ve fonetikten anlamamaları veya esasen seslerinin yetersiz bulunuşu dolayısıyla sözlendirme yoluyla tekrar tiyatro oyuncularının 'ocağına düşmek' gibi bir durumun yaratılmasında da yine kendisi etkili olmuştur.

Faruk Kenç bu konuda, bir gazetede çıkan röportajında şunları söylüyordu (*Tasvir,* "Sinema: Faruk Kenç Şehir Tiyatrosu'ndaki sanatkârların hiçbirisinin filme yaramadığını söylüyor"):

> ...Bundan başka üzerinde ehemmiyetle durmamız gereken başka bir mesele de artist meselesidir. Ben, mümkün olsa filmlerimi, yalnız amatör artistlerle çevirirdim. Fakat bu istek, bugün için maatteessüf imkân dahilinde değil. Müracaat eden amatörlerin sayısı pek az... Uzun zaman uğraştıktan sonra Oya Sensev'i buldum. Tabii ilk filmimde Talât ve diğer arkadaşlarımla beraber onun da gene mühim bir rolü olacak. Diğer taraftan Şehir Tiyatrosu artistlerinden istifade etmek de, üstünde uzun müddet konuşulacak başka bir mesele. Bir kere bu tiyatronun kadın artistlerinin hiçbiri filme yaramaz. Fotojeni denilen şeyin bunlarda zerresi yok. Erkekler ise tiyatro ile filmciliği ayırd edemiyorlar. Film çevirirken bile kendilerini fazlasıyla beğenmeleri de caba... (Kenç sonradan, bu açıklamasının tiyatro çevrelerinde kıyamet kopardığını, kendisiyle çalışmama kararı alındığını, böyle olduğu halde tiyatro oyuncularının çağrılınca film çekimine geldiklerini açıklamıştır; Eylül 1970, Onaran/Kenç görüşmesi).

Muhsin Ertuğrul artık 'tarihe mal' olmuştur. Bir zamanlar bir döneme damgasını vurmuş, sinemasız bir ülkeye kendi anlayışına göre bir sinema getirmiştir.

Şimdi ilkin onun sinema üzerindeki görüşlerini ve beğenilerini tespit edip, sonra da kendi sinemasının ürünlerinin, bu görüşlere ve sinema-tiyatro ilişkilerinin ortaya çıkardığı temel ilkelere ne kadar uyduğunu inceleyelim.

C) MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMA ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ VE BEĞENİLERİ

Muhsin Ertuğrul'un sinema üzerindeki düşünceleri ve beğenilerini, onun Türkiye'de kendi dönenimden önce yapılan filmleri eleştiren -ki bunların bazılarını giriş bölümünde açıklamıştık- yazılarıyla, kendi filmlerini savunan diğer bazı yazılarında ve yabancı ülkelerin tiyatro ve sinemasını inceleyip yurda döndükten sonra kaleme aldığı yazılarda ya da kendisiyle yapılan röportajlarda bulmaktayız.

Ertuğrul, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin film yapımı çalışmalarını beğenmemektedir. Kendisinin de 'heyeti tahririyesi'nde bulunduğu *Temaşa* dergisi adına bu çalışmalar hakkında yazdığı yazılarda, özellikle "Bir İzah" başlıklı yazıda, derneğin başkanı Selâhattin Ali'ye şöyle seslenmekte ve dolayısıyla sinema üzerine düşüncelerini açıklamaktadır:

> Uzun bir müddetten beri musikiye mukabil gramofon, tiyatroya mukabil olarak da sinemacılık âlem-i medeniyeti işgal ediyor. Fakat hiç şüphesiz ki resimle mukayese ederek fotoğraf ne derece eseri sanat addolunursa sinema da ondan öteye hiçbir suretle geçemeyecektir. Eğer kâinatta bir gün herkes sağır olmazsa!... Resim nasıl göz, musiki nasıl kulak, edebiyat nasıl dimağ vasıtasıyla hislerimiz içinse, tiyatro da bütün bunların imtizacından hasıl olduğu için, kör, sağır ve deli olmayan herkes içindir.
>
> Buna mukabil itiraf etmeli mi ki bazen tiyatroda edebiyatın ifade edemeyeceği olaylar vardır ki sinemada pek sanat ve maharetle gösterilebilir. Nitekim işmizaz ve hareketle gösterilemeyecek ne kadar

rakik hisler, düşünceler vardır ki tiyatro sahnesinde edebiyat vasıtasıyla ifade olunur.

Velhasıl ben tiyatronun lüzum ve ehemmiyetini inkâr edenleri kâfir addettiğim kadar, sinemacılığın muhasenat ve hidematını istihfaf edenleri de mücrim telâkki ediyorum. Hatta bazen bunları birbirinden o kadar ayrı birer şube-i san'at zan edenlere bile tamamıyla hak veriyorum. Mamafih rakibi olan sinema her iklimde her lisanı mütekellim olması dolayısıyla tiyatronun önüne geçmeye var kuvvetiyle haheşgerdir. Çünkü bu şube-i san'at yalnız meşâhir tarafından muharrer eserler için değil, kâinatın aksam'ı muhtelifesindeki ırk, adat ve ekâlim ile menazırı da nakle hemen yegâne nîm zihayat bir vasıtadır.

... Sinemacılığın bu tarzda telâkki olunmaya başlamasından sonra tabii değil midir ki biz de bu vasıtadan istifade yoluna koyulacaktık. Bilhassa biz buna en fazla muhtaç idik ve eksikliğini hissediyorduk... Çünkü bizim hatta en yakın Avrupa bilâdında bile meçhul olan umumiyetle bilinmeyen bir şeyimiz vardı ki o da hayat tarzımızın yavaş yavaş vuku bulan tahavvül ve tedbili idi.

Burada Ertuğrul, Avrupa'nın bizi geri bir Doğulu ülke bildiğini, Berlin'de gördüğü *İstanbul Gülü* operetinde Türklerin şalvarlı ve nargileli yaratıklar olarak gösterildiğini açıkladıktan sonra sözlerini şöyle sürdürüyor:

İşte bütün bunları, eğer Avrupa'da olduğu gibi bizde de bir sinema şeridi darüssınaası olsaydı, bizi tanımayan memleketlerin Türk'ü tanımayan sakinlerine gösterir ve memleketimize iyi bir hizmet etmekle kalmayarak para da kazanırdık.

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin film çevirme girişimi üstüne de şunları yazıyor:

Vakta ki insan herhangi bir işe girişir... Her şeyden evvel o işi bir bilene, bir mütehassısına havale etmekle muvaffakiyetin yüzde seksenini temin etmiş olur. İyi bir bina yaptırmak isteyen adamın malzemei inşaiyeyi en mükemmellerinden intihap etmesi, binanın inşasındaki muvaffikeyete teminat addolunmaz. Halbuki doğrudan doğruya, her şeyden evvel iyi bir mimara havale ve ihalesi kâfi bir ümid ve muvaffakiyet addolunabilir... Buna rağmen Müdafaa-i Milliye Cemiyeti bu teşebbüste tamamen aksine hareket etmiştir; şöyle ki:

Bir sinema dar-üs-sınaa'sı, en son Avrupa terakkiyatına müsteniden teçhiz olunduktan sonra, idarî hususatla müstegil bir müdir, bir elektrisyen ve bir operatörle bir rejisöre muhtaçtır. Bütün bu mütehassısların memleketten olması birçok noktai-nazardan faideli olmakla beraber; itiraf etmelidir ki, bunların hiçbiri bugün bizde mevcut değildir.

Şu halde Müdafaa-i Milliye Cemiyeti binlerce liranın mevzu bahis olduğu böyle mühim bir teşebbüste ne yapmıştır?... Maalesef bunun cevabı Cemiyetin yüzünü ağartacak mahiyette değildir. Cemiyet her şeyden evvel bu işi Avrupa'dan dört mütehassıs getirterek onlara havale etmekle mesuliyetin kısmı azamını üzerinden atacakken; böyle bir şeyi hatırından bile geçirmemiştir. Mamafih şunu da istidrat kabulünden söyleyeyim: Ekâlim arasındaki fark dolayısıyla garpta mütehassıs olan bir sinema memuru (fotoğraf), şarkta vukufunu ancak birtakım zarurî tecrübelerden sonra gösterebilir. Nitekim sinemacılığın... ruhu olan rejisörlük için de aynı düşünce daha şiddetle vardır. Hatta aradaki bu fark, değil garpla şark, birbirine mütecavir olan Fransa, Almanya ve İtalya'da bile bütün azametiyle göze çarpar. Milletlerin... aynı maksadı ifade edecek işmizaz ve vaziyetleri arasında da fevkalâde büyük ihtilâflar vardır –bunun acı tecrübesini ilk sinemada oynamaya başladığım zaman nefsim üzerinde tecrübe ettim. Binâenaleyh bütün bu izahattan anlaşılıyor ki fotoğraf ve elektrisyenin Avrupa dar-üs-sınaalarında tetebbu ettikten sonra burada istihdam edilmesi mümkün olsa bile rejisörün herhangi bir diyar-ı ecnebiden celbi muvafık olamazdı. Şu halde Cemiyet için yapılacak yegâne şey, bir iki Türk inhap ederek Avrupa dar-üs-sınaalarınaa göndermek ve orada onlar tetebbu edinceye kadar burada müstakil icraata ait esaslı plânlar tanzim etmek idi.

Avrupa'da sinema dar-üs-sınaalarının en mühim bir şubesi, (senaryo müdiriyeti) dedikleri, muharrirler tarafından yazılıp verilen mevzuları tetkik eden bir kısım vardır ki bu bütün dar-üs-sınaanın ruhu, hayatı mesabesindedir –bilhassa büyük sinema fabrikalarında maaşlı meşhur muharrirler bile vardır.

Bunların teşkil ettiği heyet verilen mevzuu okur, evvelce sair şirketler tarafından o mealde başka bir şerit yapılıp yapılmadığını, ne gibi cazip noktaları bulunduğunu, ne gibi masarif ihtiyariyle meydana geleceğini, bâdettetkik müdire bildirir. Müdir bunda bir menfaat görürse, eserin temsili her nokta-i nazardan muvafık ise, rejisöre verir. Rejisör rolleri artistlere dağıtarak çalışmaya başlar.

Ertuğrul, rejisöre sinema çalışmalarında en yüce mevkii tanımakta ve bir diğer yazısında (*Vakit*, "Temaşa Musahabeleri") rejisörü şöyle yüceltmektedir:

> Sinema filmlerinin nasıl yapıldığını bilenler filmde oynayanların değil, oynatanların kudretini takdir ederler.
>
> Beyazperdede gördüğümüz sinema sanatkârlarının hiçbir hareketleri, hiçbir nazarları yoktur ki, makine yanında bir kumandan gibi idare eden rejisörün emriyle yapılmış olmasın... Mümessil ve mümessileler sinemada, tıpkı orkestrada davul veya keman gibi tek bir âlettir. Onların heyeti umumiyesinden ahenktar bir eser çıkabilmesi, ancak onları idare eden kumandanların kudretine vabestedir.
>
> Onun içindir ki sinema mütehassısları bir filmi oynayan değil, yapanın ismini sorarlar.

Kendisiyle yapılan bir röportaj dolayısıyla (Yaşar Nabi Nayır, "Ertuğrul Muhsin'le Bir Saat...") Ertuğrul, sinema üzerindeki diğer görüşlerini şu yolda belirtiyor:

> – Sesli sinema ve tiyatro meselesi hakkında ne düşünüyorsunuz?
>
> – Sesli sinema, sesli sinemadır ve tiyatro da tiyatro. Yani bunlar birbirlerinden tamamıyla ayrı şeylerdir ve ayrı kalacaklardır. Şüphesiz ki sinemanın hitap ettiği muhit daha geniştir ve sinema büyük bir propaganda vasıtasıdır. Bu itibarla ona çok fazla ehemmiyet vermek lâzımdır.
>
> – Bolşevikler ağır ve ciddî propaganda ve tez eserlerini halka seyrettirmeye nasıl muvaffak oluyorlar?
>
> – Gayet basit!. Halka başka hiçbir şey vermeyerek. Tabii sinema ihtiyacını hissedenler başka bir şey bulamayınca, ister istemez bu filmleri seyre koşuyor. Gazeteler orada nasıl hükümetin istediklerini yazıyorlarsa, sinemalarda da yalnız hükümetin müsaade ettiği filmler oynanıyor...
>
> – Sinemamız hakkında ne düşünüyorsunuz?
>
> – ... Para meselesi, sonra çalışma tarzıdır ki, bu da para meselesidir. İki ayda çıkarmaya mecbur olduğumuz eser tabii ki iki aylık eser olur...
>
> – Rus senaristi Zarhi Yoldaş'la mülakatınız hakkında malûmat lütfeder misiniz?

– Zarhi Yoldaş, bana bir senaryoyu altı ayda yazdığını ve yazmadan evvel de hazırlık için altı ay seyahat ettiğini söyledi. İşte görüyorsunuz ya, sanat yapmak için bu şerait lâzımdır. Bizim *Bir Millet Uyanıyor*'u iki ayda çevirdiğimizi söylediğim zaman hayret etti ve "Bu gözbağcılıktır" dedi; "iki ayda film çevrilemez".

Görüşleri iyice belirebilsin diye yazılarından ve kendisiyle yapılan röportajlardan aynen aldığımız bu bölümler dolayısıyla Ertuğrul'un ileri sürdüğü görüşler şöyle özetlenebilir:

1) Sinema sanayii, çeşitli aygıtları, araç ve gereçleriyle uzmanlığa birinci derecede ihtiyaç gösteren bir endüstri koludur.
2) Sinemasını geliştirmek isteyen sosyal bakımdan yeni yükselişler kaydetmiş ve bunları kendilerini tanımayan ülkelere tanıtmak isteyen ülkeler, teknik bakımdan, dışarıdan uzman getirterek veya kendi ülkesinden yetişmek üzere sineması gelişmiş ülkelere eleman göndererek bunları sanayide kullanmadıkça başarı elde edemez.
3) Film yönetmenlerinin dışarıdan getirtilmesi uygun değildir; kesinlikle dışarıda yetişmiş Türk eleman kullanılması zorunludur. Çünkü her ülkenin kültürel ve sosyal özellikleri, bunları iyice bilmeyen yabancıların sinemada bocalamalarını zorunlu kılacak kadar değişiktir.
4) Film yönetmeni, sanayinin ruhudur, temel unsurudur. Oyuncular onun elinde filmin gerçekleştirilmesi bakımından diğer birçok araçlar gibi bir araçtır.
5) Senaryo, filmin temelidir; üzerinde aylarca çalışılması gereken bir uzmanlık konusudur.
6) Film sanayii, büyük sermayeyle desteklenen, sabır ve zaman isteyen bir endüstri koludur.

Şüphe yok ki bu görüşler, sinema, hele ülkemiz sineması bakımından her zaman geçerli sayılmış görüşlerdir. Ama ileride göreceğimiz gibi, Ertuğrul bile bunları aynen gözetmemiş veya gözetememiştir.

Muhsin Ertuğrul'un zevk ve tercihlerine gelince, şüphesiz esas bakımdan bir tiyatro adamı olduğu için, daha çok tiyatro havasın-

da oynanan sinemaya yöneldiği ve gerek konu gerek yönetim ve gerekse oyun tarzı bakımından bu tür bir sinemayı özleyip uygulamış olması tabiidir.

Nitekim Almanya'da daha çok böylesine bir tutum içinde olan Max Reinhardt ve Albert Bassermann'la tanışıp görüşmüş, Werner Krauss ve Paul Wegener gibi oyuncuların tiyatromsu oyunlarını benimseyerek Türk sinemasına uyarlamaya gayret etmiştir.

Almanya'dan gayrı, İsveç ve Rus sinemalarını da görüp tanımış olmasına ve beğenisinin bir ara, özellikle İsveç sinemasının iki ünlü yöneticisi Sjöström ile Stiller'e de yönelmiş bulunmasına rağmen, bu yönetmenlerin tutumunu Türk sinemasında uygulayamamış; Rusya'da yaptığı çalışmalarda da Eisenstein, Pudovkin veya Dziga Vertov gibi 'yenilikçiler'den daha çok, Gardin, Iwanovski ve Pretazanoff gibi 'gelenekçiler'i örnek tutmak istemiştir. Nedir ki, Rus sinemasının bu döneminde her iki akımın ele aldığı temalar ayrı da olsa, teknik bakımdan 'gelenekçiler' ile 'yenilikçiler'in tutumlarında pek ayrılık olmadığına göre, Ertuğrul'dan bu durumda bile gelişmiş bir sinemayı getirmesi ve uygulaması beklenirdi.

3. BÖLÜM

MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMASI

Muhsin Ertuğrul'un sessiz ve sesli sinema dönemlerinde gerçekleştirdiği filmlerin incelenmesine ve eleştirisine girilmeden önce, hangi yöntemle bu çabaya gireceğimizi açıklamak isteriz.

Ertuğrul'un filmlerini sessiz ve sesli sinema dönemlerinde, iki ayrı bölümde, 'dramlar' ve 'komediler' olarak incelemek isterdik. Ancak mümkün mertebe kronolojik sırayı da bozmak istemiyorduk; çünkü zaman içinde Ertuğrul'un sinemasında nasıl bir gelişme olduğunu da belli bir ölçüde hissettirme zorunluluğu vardı.

Bu bakımdan, bu sinemayı daha çok 'Kemal Film Dönemindeki Filmler', 'İpek Film Dönemindeki Filmler' ve 'Diğer Kurumlara Yaptığı Filmler' olarak üç ana kategoriye ayırarak incelemenin daha yararlı olacağına ve bu dönemler içindeki filmleri ayrıca tür-

lerine göre bölümlere ayırmadan kronolojik sıra içinde vermenin gereğine inandık. Ancak her dönemin sonunda, o dönemle ilgili filmlerin genel bir çözümlemesini yaparken, çeşitli türleri birarada, kısaca, yeniden gözden geçirmek mümkün olacaktır.

Diğer yandan, inceleme ve eleştiriler, elden geldiği kadar standart eleştiri yöntemlerine uygun olarak yapılmaya çalışılacaktır. Bu yöntemin gereği olarak, ilkin her filmin filmolojisi verilerek, filmle ilgili bilinmesi gerekli bilgiler (filmin adı, alındığı kaynak, yapımcısı, yöneticisi, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni; biliniyorsa dekorcusu, müzik yönetmeni ve başka teknik bilgilerle; filmde rol alan oyuncular ve aldıkları roller, filmin çevrildiği yer ve ilk kez gösterildiği sinema ve gösterilme tarihi) sağlanmaya çalışılmış, bunu izleyerek filmin konusu kısaca verilmiş, bunları izleyen paragraflarda da çekimle ilgili bilgiler, eleştirel bölümler ve değerlemeler yer almıştır.

Bilgilerin elde edildiği kaynaklarda her filme ait eleştirinin son bölümünde sıra numaralarına göre gösterilmiştir.

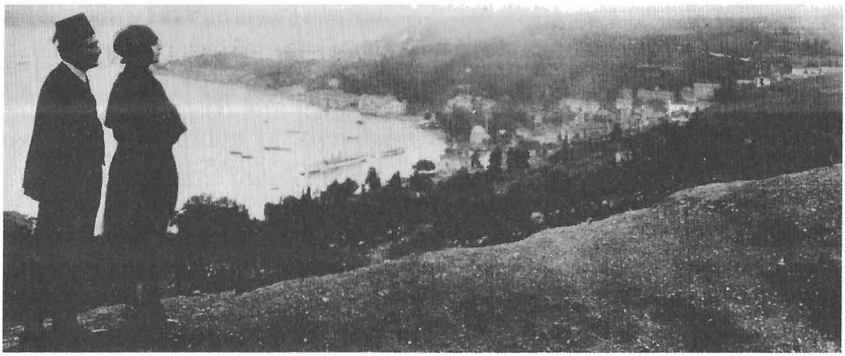
Kaynak sıkıntısı çekilen durumlarda (ki özellikle Ertuğrul'un ilk sessiz filmlerinin bazıları için böyle olmuştur) filmolojik bölümlerde ve eleştirel kısımlarda boşluklar görülmesi kaçınılmaz olmuştur.

1
KEMAL FİLM DÖNEMİNDEKİ FİLMLER



1) İSTANBUL'DA BİR FACİA-İ AŞK
(ŞİŞLİ GÜZELİ MEDİHA HANIM'IN FACİA-İ KATLİ)

Kemal Film Kurumu, 1922
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Kemal Küçük
Senaryo: Muhsin Ertuğrul (gerçek bir olaydan)
Görüntü yönetmeni: Cezmi (Ar)
Oynayanlar: Anna Mariyeviç (Mediha), Lian Consolé (İffet), Roza Felekyan (Büyük Hanım), Aznif Mınakyan (Ziynet), Roza (Gülter), Blanş (bir misafir), Siranuş Aleksanyan (Kemal'in annesi), Vahram Papazyan (Kemal), Dr. Emin Beliğ (Sadi), Onnik Bi-



nemeciyan (Ali), Behzat Haki (Çingene Hakkı), Dr. Neşet (Remzi Paşa), Vasfi Rıza (Aşçıbaşı), Avedyan (Sadi'nin babası), Nişanyan (Müstantık), Refik Kemal Arduman ve Panayota

Çekim yeri: İstanbul

İlk gösterim: 20 Kasım 1922, Kemal Bey ve Ali Efendi sinemaları, Sirkeci, İstanbul

Filmin Konusu

Kemal, Sultanahmet'te rastladığı eski bir arkadaşı olan Ali'ye, bir zevk düşkünü kadın yolunda uğradığı yıkımı anlatırken, bu kadın yeni bir âşığıyla arabaya binmiş olarak yanlarından geçer. Kemal kadını unutamamıştır. Mediha'nın yeni âşığı Sadi'dir. Taşrada bıraktığı eşi, annesi ve çocuklarını bu kadın uğruna unutmuşa benzemektedir.

Annesi İstanbul'a gelir ve onu uyarmaya çalışır. Ama Sadi bundan etkilenmez. Üzgün annenin çıktığı kapıya düşkün bir adam yaklaşır: Bu Kemal'dir. Bilmeden eski sevgilisinin metres olarak yaşadığı eve gelmiştir.

Evin aşçıbaşısı ona acır, mutfağa alır, bir şeyler yedirir. Mediha Kemal'i görür; perişan ettiği erkeğe kahkahalarla güler. Fakat Kemal açtır ve açlığı gururunu yener. Evin sahibi merhametli bir adamdır. Kemal'i eve uşak olarak alır. Mediha da buna sesini çıkarmaz. Ancak Kemal, Mediha'yla birlikte yaşadığı Ziynet'in Sadi'ye bir komplo hazırladıklarını anlayınca, artık eski sevgisini falan unutup bu nankör kadınları ele vererek hem Sadi'yi kurtar-

mak, hem de intikam almak ister; ama ondan evvel bu ihtimali düşünen kadınlar, onu, Sadi'ye, kendilerine göz dikmiş biri olarak tanıtmayı ve evden kovulmasını sağlamayı başarırlar.

O akşam Boğaz'ın bir bahçesinde yiyip içtikten sonra bir otomobille eve dönmekte olan Sadi ve kadınlar, belli bir noktada durdukları sırada saldırıya uğrayıp öldürülürler. Sadi ise yalnız yaralanmıştır. Başına vurularak yaralanan Sadi'nin zihninde bir boşluk vardır; olayı hatırlayamaz. Soruşturması yapıldığı sırada, yalnız kıskançlık günlerini hatırlayan Sadi, metresini öldürdüğünü sanır ve olayın faili olduğunu kabul eder. Bu haberin duyulması Sadi'nin kendi ailesi içinde bomba etkisi yapar. İstanbul'a gelip hapishane kapılarında oğullarını görmek derdine düşerler.

Bu durumu gören Kemal de acı bir pişmanlığa düşer. Mediha ile Ziynet'i kendisi öldürmüştür. Hapishaneye giderek bu durumu Sadi'ye açıklar. Ama Sadi, bunu bir çeşit fedakârlık olarak değerlendirir ve kabul etmez. Yargıç önündeki soruşturma sırasında da suçu üstlenmek istemesine karşılık, Kemal'i kapı dışarı ederler. Kemal bunun üzerine kendini öldürür. Bıraktığı mektupta durumu yeniden açıklar. Bu kez ona inanılmış ve Sadi hapisten çıkarak ailesine kavuşmuştur.

İstanbul'da Bir Facia-i Aşk, Mütareke yıllarında İstanbul'da, Şişli'de, Mediha Hanım adlı kötü yola düşmüş bir kadının, dostu Hamdi Bey eliyle öldürülmesinin İstanbul halkı üzerinde bıraktığı büyük etki göz önünde tutularak, Muhsin Ertuğrul'un hazırladığı bir senaryoya göre Kemal Film Kurumu'nun yaptığı ilk filmdir. Beş büyük bölümden oluşan filmin dış sahneleri İstanbul'da Boğaziçi, Sultanahmet ve Köprü'de çekilmiştir.

Filmin çekimini Muhsin Ertuğrul'un Almanya'da tanıştığı ve yetişmesinde etkili olduğu Ahmet Cezmi (Ar) yapmış, dekorlarını da Muhsin Ertuğrul'un kendisi hazırlamıştı. Başrollerini, Muhsin Ertuğrul'un Avrupa'da yetişmesinde ilk teşviki yapmış olan Vahram Papazyan ile bir beyaz Rus olan Anna Mariyeviç'in üstlendiği film, zamanında ilk önemli Türk filmi olarak çok ilgi görmüştür.

Film hakkında Rakım Çalapala şu gözlemde bulunuyor:[48]

48) *"İstanbul'da Bir Facia-i Aşk"*, *Yıldız*, Cilt: XII, Sayı: 134, 1 Eylül 1944, s. 23.

Geçmiş günler! Filmin güzel mi, kötü mü olduğunu söylemek boştur. Zamanına göre çok muvaffakiyetli idi. Yalnız muvaffakiyetli değil, cesaretli bir film... (Filmde görülen) Köprü kalabalığı başka filmlerde görülmemiştir.

Bir Aşk Faciası yerli filmciliğe bir hız verdi... Eğer o hızla gidilseydi, bugün Türkiye'de bir değil, birkaç kuvvetli stüdyo bulunurdu...

Gerçekten filmin dış sahnelerinin çekiminin belirli bir estetik seviyeye ulaştığı, Boğaz'a bakan tepelerde alınmış sahnelere ait fotoğraflarda da görülüyor.

İç sahnelere gelince, Kemal Film Stüdyosu'nun özellikle sinemaya has 'pot'larla donatılmamasından ötürü, yer yer ışıklandırmanın yetersizliğini belirten çekimlerle gerçekleştirilmişti.[49]

Filmin oldukça tutarlı bir senaryosu olmasına rağmen, tiyatro oyuncuları tarafından gerçekleştirilmesi sebebiyle bir tiyatro havasına bürünmüş olacağını kestirmek güç değildir.

* * *

2) BOĞAZİÇİ ESRARI (NUR BABA)

Kemal Film Kurumu, 1922

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen yardımcısı: Kemal Küçük

Senaryo: Muhsin Ertuğrul (Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* adlı romanından)

Görüntü yönetmeni: Fuat Uzkınay

Görüntü yönetmeni yardımcısı: Ahmet Cezmi (Ar)

Oynayanlar: Emin Beliğ (Nur Baba), Sarmatova (Nigâr), Aznif Mınakyan (Celile), Ertuğrul Muhsin (Figanı), Behzat Haki (Butak) (Çınari),.Kemal Küçük (Lokman Hekim). Artinova (Süheylâ)

Diğer roller: İ. Galip (Arcan), Vasfi Rıza (Zobu), Komik Ali Rıza, Hakkı Necip (Ağırman), Refik Kemal (Arduman)

Çekim yeri: İstanbul

---

49) Bkz. *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk,* Kemal Film tarafından bastırılmış reklâm broşürü, Ahmet İhsan Matbaası, İstanbul, 1922. Filmin oldukça tutarlı bir senaryosu olmasına rağmen, tiyatro oyuncuları tarafından gerçekleştirilmesi sebebiyle bir tiyatro havasına bürünmüş olacağını kestirmek güç değildir.

İlk gösterim: 13 Aralık 1923, Kemal Bey Sineması, Sirkeci, İstanbul

Filmin Konusu

Bektaşi tarikatı şeyhi Afif Baba'nın yetiştirmelerinden Nuri, babanın ölümünden sonra, eşi Celile'yle de evlenmiş, 'Nur Baba' adıyla tekkeye 'postnişin' olmuştur. Etkili bakışları ve eşsiz güzellikteki sesiyle tekkesinden 'nasip almak' isteyen kadın müritlerin gönüllerini fetheder. Arkadaşı Nasib'in teşvikiyle, kendisi de şeyhin 'muhibbe'lerinden olan halası Ziba'nın hayatına özenerek, bir gün Nigâr da, 'âyin-i Cem' yapılan Nur Baba'nın meclislerinden birine gider. Ama gördüklerinden tiksinerek, yalnız şeyhin güzel sesinden de etkilenerek, bir daha o meclise gitmeme kararıyla Boğaziçi'ndeki yalısına döner. Şeyh bu genç ve güzel kadına gönlünü kaptırmış, perişan bir hayata düşmüştür.

Nigâr'ın kocası görevle sürekli olarak dış ülkelerde bulunmakta, o da iki çocuğuyla birlikte İstanbul'da yaşamaktadır. Kocasının yakınlarından Macit isimli bir genç eve gelip gitmekte, Nigâr'a karşı saygılı bir sevgi beslemektedir.

Bir gün Macit'in de bulunduğu bir Cem Meclisi'nde Nigâr, Nur Baba'yı yeniden görür. Ancak onun kendisine olan tutkunluğunu iyice anlayarak bir daha tekkeye kesinlikle gitmemek üzere oradan ayrılır. Nur Baba geceleri Boğaziçi'nde sandalla gezerek şarkılar söylemekte, umulmadık yerlerde perişan bir kılıkla Nigâr'ın karşısına çıkmaktadır,.

En sonunda Nigâr da bu sevgiye karşılık verir; bir törenle o da 'nasip alır' ve Bektaşi olur. Halası Ziba ise bu işlerden elini eteğini çekmiştir.

Nigâr çoluğunu çocuğunu annesine bırakarak yalıdan uzaklaşır ve tekkeye yerleşir. Ama tekke yaşantısı, Cem âyinleri, kadını yıpratmaya başlar; gün geçtikçe kötüler. Kendisini bu hayattan bir türlü kurtaramaz. Yakını olan Macit'in uyarması ve yardım teklifi bile onu etkilemez. Nigâr artık bütün maddi ve manevi varlığını tekkeye ve şeyhe bağlamıştır.

Tekkede onun en sevdiği kimse de şimdi yalnız Çınarî adlı aşçıdır. Ağrıları için Çınarî'nin verdiği ilâcın esrar olduğunu çok geç anlamış, anladıktan sonra da aldırmaz olmuştur.

Babalarının Avrupa'ya aldırdığı çocuklarının İstanbul'a dönmek üzere oldukları haberini alarak kendisini toparlamaya çalışır; başaramaz. Sonunda bir gece, bir 'âyin-i cem' sırasında hastalanır. Şeyh yanına yaklaşıp onunla ilgilenmek isterse de kendisine dokundurtmaz. Nur Baba'yla yeni sevgilisi Süheylâ evlenirler. Nigâr hayata tamamen küser. Yalnız Derviş Çınarî'nin sağladığı ilâçtan teselli ummakta, bu yarı-deli dervişin kendisine bağlılığında, özlediği sevgi ve şefkati bulmaktadır.

Nur Baba'nın eski hayatını yıpratmadan sürdürmesine karşılık, Nigâr varlığı yıpranmış, fakat gönlünde arınmış bir sevgiyle, tekke yöresindeki mezarlıkta yatan ve her biri için Nur Baba'nın birer mezartaşı diktirdiği ölü 'can'lara katılmak özlemiyle son günlerini yaşar.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Akşam* gazetesinde tefrika edilmekte iken bazı çevrelerde tedirginlik uyandırdığı için yayınlanmasından vazgeçilip sonradan kitap halinde piyasaya sürdüğü romanının uyandırdığı yankıdan da yararlanmak üzere çevrildiği anlaşılan *Nur Baba,* henüz çevirim safhasında iken Bektaşilerin Kemal Film Stüdyosu'nu basması, oyuncuları tartaklayıp dekorları yıkarak devirmesi sonucu, polis korumasıyla ve bazı oyuncuları değiştirerek yeniden çevrilmiş bir filmdir.[50]

İlk rol dağıtımında 'Nur Baba' rolü Vahram Papazyan'a yöneltilmişken; onunla birlikte bazı oyuncuların yeni çekimden kaçındıklarını gören Ertuğrul'un ikinci girişimin rol dağıtımında değişiklikler yaptığı anlaşılmaktadır.[51] İç sahneleri Eyüp'teki stüdyoda, bazı dış sahneleri Boğaziçi (Rumeli Hisarı, Bebek)'nde çekilen

---

50) Bkz. Rakım Çalapala, "Türkiye'de Filmcilik", *Filmlerimiz* adlı broşür, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul İktisadi Yürüyüş Basımevi, 1946; Nurullah Tilgen, "Türk Filmciliği -Dünden Bugüne (1914-1953)", *Yıldız* dergisi, C. 2. Sayı: 31, 25 Temmuz 1953, s. 16 ve 17.

51) Bkz. Çalapala, *a.g.y.*; Çalapala, "Stüdyoya Baskın", *Yıldız*, C. IX, Sayı: 132, 1 Ağustos 1944, s. 22; Tilgen, *a.g.y.*



film,[52] 1922 yılında bitirildiği halde, sansür izin vermediği gerekçesiyle ancak ertesi yıl ve *Boğaziçi Esrarı* adıyla gösterilebildi.[53]

Görüntü yönetmenliği, Türkiye'de ilk sinema filmini çeken Fuat Uzkınay eliyle yerine getirilen ve Kemal Film Kurumu'nca, "Sanat ve temaşa âleminde Türklerin yüzünü ağartacak büyük millî piyes, 5 fasıl", "Cazip ve heyecanâmiz bir mevzu... Yeniliğe, güzelliğe, san'atta cür'et ve fedakârlığa parlak bir misal teşkil edecek şaheser",[54] "Feci ve hevlengiz büyük aşk ve ihtiras piyesi", "Avrupa ve Amerika filmleriyle mukayese edilebilecek Türk eseri", "Fevkalâde mizansen. Lâtif İstanbul manzaraları... Zengin ve muhteşem şarkvâri dekorlar",[55] şeklinde reklâm edilen *Boğaziçi Esrarı*, dekorları tamamen tiyatro dekoru şeklinde iki boyutlu olup "sinema tekniği noktasından bütün ilkelliğine rağmen, konusunun çekiciliğinden dolayı büyük rağbetle karşılandı" [56]

Melodram ve tutuculuk *(convention)* bakımından diğerini geçen bu eser,[57] aslında roman kahramanının özelliğini teşkil eden

52) Cevat Fehmi, "Bir Sanatkârın 25 Yıllık Hayatı (Behzat Haki)", *Cumhuriyet*, 28 Mart 1933; Vasfi Rıza Zobu'nun Ankara Televizyonu'ndaki "Dün, Bugün Sinemamız" programının 10. bölümü için hazırladığı notlar.
53) Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 74.
54) *Vakit*, 21 Ocak 1923.
55) *Vakit*, 24 Ocak 1923.
56) Zehir Güvemli, *Sinema Tarihi*, s. 238.
57) Jeanne Ford, *Historie Encyclopédique du Cinéma*, C. 2, s. 393.

ses güzelliğini verebilecek sesten mahrum olduğu gibi, birçok güzel Bektaşi nefeslerinin de duyulmaması bakımından aksıyordu. Bir de, Emin Beliğ, Nur Baba'nın diğer özelliği olan etkili bakışlara yeterince sahip olmadığı için, çizdiği portrede başarılı olamamıştır. Buna karşılık, Sarmatova ve Artinova güzellikleri ve oyuncu yetenekleriyle filme bir dereceye kadar katkıda bulunabilmişler; Darülbedayi oyuncuları ile eski bir ortaoyuncu olan Ali Rıza başarılı Bektaşi tipleri çizmişlerdir. Ertuğrul bu filmde romana oldukça bağlı kalmıştı; ancak âyinlerde, film olduğu için, biraz abartma vardı.[58] Film, bütünüyle Kemal Film kurdeleleri içinde, orta dereceden öteye geçememiştir.

* * *

3) ATEŞTEN GÖMLEK

Kemal Film Kurumu, 1923
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Kemal Küçük
Senaryo: Muhsin Ertuğrul (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından)
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Oynayanlar: Ertuğrul Muhsin (İhsan), Bedia Muvahhit (Ayşe), Neyyire Neyyir (Kezban)
Diğer roller: Emin Beliğ (Peyami), Behzat Haki (Butak), Hakkı Necip (Ağrıman), Vasfi Rıza (Zobu), Refik Kemal (Arduman)
İlk gösterim: Palas Sineması, 23 Nisan 1923, Beyoğlu, İstanbul

Filmin Konusu

Film, Kurtuluş Savaşı'nda başından yaralanmış bir yedeksubay olan Peyami'nin Ankara'da yazdığı hatıralarından oluşmuştur: Peyami, işgal yıllarında İstanbul'daki evlerinde, İzmir'de kocası ve çocuğu Yunanlılar tarafından öldürüldükten sonra kendilerine sı-

58) Refik Kemal Arduman'ın görüşü (18 Haziran 1971 günlü görüşmemizden). Ertuğrul bu konuda, 5 Ocak 1973 günlü mektubunda, "âyin yoktu ki abartma olsun" diyerek Arduman'ın görüşünü çürütüyor.

ğınan Ayşe ve arkadaşı İhsan'la yurt savunması konusunda görüşmeler yapar, Fatih ve Sultanahmet mitinglerine katılır, sonra da bir yedeksubay olarak Anadolu'ya geçer.

İlkin gittikleri Adapazarı civarında düşmanla çarpışan müfrezelerden birinin başında bulunan Ahmet Rıfkı, Ayşe'den aldığı ilham ve vatan sevgisiyle çarpışırken vurularak ölür. Ayşe, gerek İhsan, gerekse Peyami için, vatan sevgisiyle kadın sevgisinin birbirine karıştığı bir ilham kaynağı, bir 'ateşten gömlek' olmuştur.

'Milli Mücadele' içinde olaylar şöylece gelişir: İhsan bir köyde tanıdığı bir köylü kızı olan Kezban'ı korur; bu koruma Kezban'ın gönlünde ona karşı onulmaz bir aşk uyandırır. Ama İhsan savaş içindedir ve Ayşe'yi sevmektedir. Bundan dolayı Kezban'ın sevgisini kabul edemez ve çocukluktan yeni kurtulmuş olan bu genç kızın Çerkez asıllı bir çavuşla evlenmesini sağlar.

İhsan, Eskişehir'de görev verirken, burada hemşire olarak bir hastanede çalışan Ayşe'ye karşı yakınlık duyduğunu belli eder; Ayşe de vatan kurtulup İzmir alındıktan sonra onunla evlenmeyi kabul eder. Ancak İhsan'ın Ankara'da bulunduğu sırada bazı tanıdık kızlarla yakınlık kurması ve bunlardan biriyle çektirdiği fotoğrafın sonradan Ayşe'nin eline geçmesi, aralarındaki hissi ilişkiyi bir ara zedelerse de, zamanla durumları yeniden düzelir. Peyami de gizli bir aşkla Ayşe'yi sevmekte ve bir 'ateşten gömlek'in yakışını bağrında duymaktadır. Ama bu duygusunu Ayşe'ye hiçbir zaman açamaz.

İhsan bir ara 'milli kuvvet'e aykırı tutumdaki bir köy halkı tarafından yakalanır ve tutuklanır. Aynı köyde bulunan ve milli kuvvetlere hainlik etmiş kocasından bezmiş olan Kezban'ın yardımıyla bu kötü durumdan kurtulur, fakat Kezban da sevdiği adam uğrunda canını verir. Sonunda 'İzmir Taarruzu' başlar. İhsan, Peyami ve Ayşe aynı cephede vazife görmektedirler. Savaşın kanlı bir safhasında, bir bombardıman sırasında İhsan'la Ayşe vurulur; ölü gövdeleri yan yana yatırılır.

Halide Edip Adıvar'ın bir romanından uyarlanan bu film, Muhsin Ertuğrul'un sanat hayatındaki doruklardan biridir. Kendisi, bu film için önceki filmlerinden değişik olarak, özellikle ka-



Ateşten Gömlek'te oynayan Bedia Muvahhit, Cumhuriyet'in ilk Müslüman kadın oyuncularındandı.

dın oyuncuların Türk olmasını istemiştir. Milli Mücadele'ye ait bir konuyu kesinlikle azınlık veya Rus göçmenleriyle çevirmekten kaçınmıştır.

Böylece Kemal Film'in gazetelerle yaptığı ilân sonucu bulunan iki Türk kızı, Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyyir (Münire Eyüp), filmin iki önemli rolünü üstlenmişlerdir.

Filmin başarılı olması için bütün kadronun elinden geldiğince çalıştığı her bakımdan belli oluyordu. Romancının kendisinin Kurtuluş Savaşı'na katılıp konunun geçtiği yerleri ve burada savaş içinde geçen olayları iyice tespit etmesi kadar, Muhsin Ertuğrul'un da bunları eserine sindirebilmiş olması kayda değer bir başarı sağlamıştır.

Film hakkındaki çeşitli izlenimler şöyledir:

> Gördüğü iyi karşılamanın çoğu, milli duyguların en son sınırına vardığı bir zamana rastlamasından ileri gelmekle birlikte, aynı heyecan filmde çalışan rejisör, oyuncu ve teknisyenleri de sarmıştı; bu da bütün ilkelliğine rağmen *Ateşten Gömlek*'e bir canlılık, bir sıcaklık katıyordu.[59]

> Filmde Ayşe rolünü yapan genç Türk hanımının muvaffakiyetine hayran olmamak kabil değil... İhsan, Peyami rollerini yapan sanatkârlar da çok muvaffak olmuştur. Fakat filmin şaheser kısmı Kezban rolündedir. Kezban *Ateşten Gömlek* romanında Anadolu kadınının cefa, mihnet ve asalet timsaliydi; filmde ise muhabbet, feragat ve saffet timsalidir... Kezban'ın İhsan'a muhabbet ve alâkasında kalp ve ruhtan başka bir şeyin dahli yoktur. Bunu İhsan, hainlerin eline düştüğü vakit Kezban'ın muzdarip yüzünde pek güzel okuduk.

59) Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 78.

Filmin ikinci faslı birincisi kadar güzel değildir; evet, bir kere o fasılda da temaşagirler çok defa perdeyi boş ve yeknesak buluyor; sonra mütemadiyen askeri sahneler, harp meydanları ile meşgul ediliyor; bu bir kabahat değildir; fakat bir fazlalık gibi görünüyor.[60]

Ateşten Gömlek, münhasıran Türk sanatkârları tarafından temsil edilmiştir. Sanatkârlar vazifelerini büyük bir muvaffakiyetle ifa etmişlerdir...

İkinci devrede ordunun İzmir'e doğru harekâtı gösterilmektedir. Bu harekâta hükümetin müsaadesiyle ordu da iştirak etmiştir. Bir fırka bütün teçhizatıyla, tayyareleriyle gösterilmektedir.[61]

Ateşten Gömlek, bir mersiye ile başlayıp baş döndüren bir destanın kasidesiyle biten bir divan ve perdede son kalan manzara, eteklerinde savrulan çılgın rüzgârlara 'sure-i fetli'i okuyan bir Türk bayrağıdır. Zaten bu esere bundan güzel ve bundan büyük bir imza bulunamazdı.

Yüzde doksan beşi okumak bilmeyen bir memlekette kitaptan medet ummak körlerin ressam olmasını beklemek kadar acayip ve faidesizdir. Kitap mektepten sonra gelir. Sinemalardan en çok istifadeye koşacak biziz. *Ateşten Gömlek*'i seyretmeden bu yeni keşfin ihatalı faidesi hakkında bu kadar müspet bir imanım yoktu. Bugün hissediyorum ki, bu şubede çalışırsak, noksanlarımızın büyük bir kısmını telâfi etmiş olacağız... *Ateşten Gömlek*'te bir katrenin nasıl bir umman olduğunu, esaret çemberinden taşıp nasıl istiklâle kavuşulduğunu gördük. Bir daha vay bizi esir etmek isteyenlere! Fakat çok açız ve bize bu türlü gıdalardan daha çok lâzım...[62]

Tabii ki, senaryo romanı adım adım takip etmiyordu. Bununla beraber, zamanın şartları da yardım ederek film son derecede ilgiyle karşılandı. Teknik bakımdan mükemmel olduğu elbette iddia edilemezdi...

Bu filmin verdiği heyecanda o günlerin hadiselerinin payı da büyüktür. Fakat eser hiç de azımsanmayacak bir başarı ile çevrilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un kendisinin de oynamış olduğu bu film, eserlerinin en güzellerindendir.

---

60) "Temaşa - *Ateşten Gömlek* Sinemada", *Yeni Mecmua,* 4. C, Sayı: 10 (76), 15 Mayıs 1923, s. 217.

61) "Bir Sanat Hadisesi - *Ateşten Gömlek* Sinemada", *Hakimiyeti Milliye,* 27 Nisan 1923, s. 4 (23 Nisan 1923 günlü *Vatan*'dan).

62) Seyyah (Hakkı Süha Gezgin), "Ateşten Gömlek", *Vakit* (Merhaba sütunu), 10 Mayıs 1923; ayrıca bkz. "Sinemada Kadın - Münire (Neyyire Hanım)", *Resimli Ay,* Sene I, No. 1, Şubat 1924, s. 23; Rakım Çalapala, "Sahne ve Perdede Türk Kadınları", *Yıldız,* Cilt II, Sayı: 122, 1 Mart 1944, s. 19.



O günlerin ateşten gömleğini sırtlarında taşımış olanlar da birer ikişer göçüp gidiyor. Tarihi unutmamak ve yarın için kuvvetli kalmak istiyorsak İstiklâl Savaşımıza ait derli toplu bir film çevirmeli, bunu zaman zaman bütün şehirlerimizde göstermeliyiz.

Bugün eserin müellifi de, rejisörü de hatta Ayşe'si de saçları ağarmış birer sanat emeklisi halinde kendilerinden sonra gelenlerden bir hareket, bir eser bekliyorlar.[63]

Bu temenniye uygun olarak çevrilmiş *Ateşten Gömlek*'in ikinci versiyonunu Kale Film Kurumu adına 1950 yılında emekli tiyatrocu Vedat Örfi Bengü çevirdi. Filmde İhsan rolünü ilk versiyonda küçük bir rol almış bulunan Refik Kemal Arduman, Ayşe rolünü Ayten Kayalı, Peyami'yi Vedat Örfi, Kezban rolünü Vedat Örfi'nin kızı Ülkü Bengü, diğer rolleri de Ali Küçük ve Renan Fosforoğlu paylaşmışlardı.

Teknik bakımdan, daha gelişmiş bir dönemde çevrilmesi yönünden, ilk versiyona oranla gelişmiş olsa da, bu filmin ruh bakımından, ilkiyle bir tutulamayacak kadar geri olduğu söylenebilir.

63) Rakım Çalapala, "*Ateşten Gömlek* Tekrar Çevrilmelidir", *Yıldız*, C. XI, Sayı: 129, 15 Haziran 1944, s. 10.

(Muhsin'in) filmi sadece konusu bakımından başarı kazanmış değildi: Cezmi isimli fevkalâde bir fotoğraf yönetmeninin katkıda bulunduğu fotoğraflarının kalitesi; Bedia Muvahhit, Münire Eyüp (Neyyire Neyyir) hanımların, Emin Beliğ ve Behzat beylerin ağırbaşlı ve tutarlı oyunlarının da bunda payı vardı ve uyguladığı teknik bakımından yönetmen ilk iki filmin kendisine verdiği derslerden de yararlanmak akıllılığını göstermişti. Pekâlâ tasavvur olunabileceği gibi, gösterilmekte olan ve her ikisi de Türk perdelerini bol bol işgal eden Fransız ve Amerikan filmlerinin karşısında bu başarı, mutlu bir rekabet sağlamaktan uzaktı.

Bu konuda her iki filmde de rol almış bulunan Refik Kemal Arduman şu gözlemleri kaydetmektedir:

Sonradan Vedat Örfi'nin çevirdiği *Ateşten Gömlek*, Muhsin Bey'in çekmiş olduğu ile mukayese bile kabul etmez. Onunki çok güzeldi.

İlk olarak daha sıkı bir disiplin altında çekilmiş olması, sonra da daha iyi aktörlerin oynamış olması bunda etkili olmuştur. *Ateşten Gömlek* bence, 1922-1923 yıllarının en iyi filmidir.

Aynı filmin ikinci çekilişinde ben Muhsin'in rolü olan İhsan'ı oynuyordum. Düşünün, ilkinde 'hoca' oynuyor, ikincisinde 'talebesi'... Tabii ki fark olacak ... Bedia Muvahhit'i ise Ayten oynadı... Ayten de aynı derecede muvaffak oldu. (Allah rahmet eylesin!) Filmi Yoakim (Filmeridis) çekmişti.

Senaryo, ikincisinde de aşağı yukarı aynı... Vedat benden rica etti; ilkinde bulunduğum için... Senaryo ve çekimle ben de ilgilendim. İkincisinde bazı fazlalıklar var, o kadar... Yalnız teknik bakımdan ikincisi daha üstün... Artistik nokta-i nazardan birincisi daha iyi... İkincisini, ilkini pek bilmeyenler beğendiler.

* * *

4) LEBLEBİCİ HORHOR

Kemal Film Kurumu, 1923

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen yardımcısı: Kemal Küçük

Senaryo: Muhsin Ertuğrul (Takfor Nalyan ve Dikran Çühacıyan'ın aynı adlı operetinden)

Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar

Oynayanlar: Behzat (Butak) (Leblebici Horhor), Elena Artinova (Fadime), Maurice Méa (Hurşit), Tolayan (Sansar Hasan), Jenya Gordenskaya (Kamer)

Diğer roller: Vasfi Rıza (Zobu), Refik Kemal (Arduman), Komik Ali Rıza, Meddah Sururi ve M. Kemal Küçük (Lokman Hekim)

Çekim yeri: İstanbul

İlk gösterim: 7 Aralık 1923, Elhamra Sineması, İstanbul

Filmin Konusu

Mirasyedi Hurşit bey, dört dalkavuğuyla (Sansar, Cingöz, Canyakan ve Hayratyıkan) Şile'de gezerken bir leblebicinin kızı olan Fadime'yi görür, ona tutulur. Kız da ona vurulmuştur. Ne yapıp yapıp kandırıp İstanbul'a getirdikleri Fadime, güzel bir bahar gününde Kâğıthane'de kendisini bekleyen Hurşit Bey'le buluşur. Gülüş-âhenk eğlenirlerken, kızın babası Leblebici Horhor Ağa çıkagelir. Horhor kızını aramaktadır. Babasının geldiğini görünce hemen kızı saklarlar.

Sonra da Leblebici'yi alıp Hurşit Bey'in konağına getirirler. Horhor orada kızına kavuşur; ama Fadime Hurşit'i sevdiğini söylemekte, çevresindekiler de iki gencin evlenmelerine izin vermesi için leblebiciyi sıkıştırmaktadırlar.

Kızının köyde Muhsin Pehlivan adlı bir yavuklusu olduğunu söyleyen Leblebici kızı vermek istemez. O gece konakta ağırlanır. Beri yanda beyin dalkavukları Leblebici'ye bir oyun hazırlarlar: Sansar Hasan kılık değiştirerek sanki beyin amcası olacak ve Leblebici'yle dostluk kuracak, sonra da hakkında Fadime'yi kaçıracak bir yabancı olduğu dedikodusu çıkarılacaktır.

Bu plân aynen uygulanır. Leblebici'nin de kendine göre bir oyunu vardır: O gece kızının odasına girerek yaşmak ferace takınıp kızının yerine kendisini kaçırmalarını sağlayacak, sonra da bir yolunu bulup yakayı kurtaracaktır.

O gece Sansar geldiği zaman karşısında kılık değiştirmiş Leblebici'yi bulur ve onu 'iffetsizlik'le suçlayarak, iyice pataklar. O sırada Leblebici, Hurşit'in daha önce kendisine, "Başına bir şey gelirse üç kez horoz gibi öt!" dediğini hatırlayarak ötmeye başlar. Sansar kaçar; etraftan gelenler sanki Leblebici'yi kurtarırlar. Bir

yandan da alay ederler. Horhor bunlardan fayda gelmeyeceğini anlar sonunda... Bunun üzerine İstanbul'a iner; ne kadar hemşerisi leblebici varsa toplar, Hurşit Bey'in konağının kapısına getirir.

İlkin kötülük olmasın diye yalvarıp yakararak, sonra da gözdağı vererek, hatta Sansar'a cebindeki on altını da vereceğini söyleyerek, kızını kendisine bağışlamalarını diler. Sansar buna uymuş görünür. Konağın taşlığında kızı yerine kendisine feraceli Cingöz'ü getirir; sanki baba kız kucaklaşacağı sırada, Sansar bir yandan da konağı koruyan yeniçerileri ayaklandırarak, "Kızı kaçırıyorlar," diye ortalığı velveleye verir.



Behzat Haki (Butak), Leblebici Horhor rolünde.

Yeniçerilerle leblebiciler birbirlerine girerler; o sırada Bostancıbaşı çıkagelir. Kavgayı yatıştırır; bunca gürültünün sebebini sorar. İlkin sesini beğendiği feraceli Cingöz'ü Fadime sanıp yüzünü açtırır; peçenin altından bir erkek yüzü belirince çok kızarak hemen Fadime'yi getirmelerini buyurur. Hurşit Bey getirip Fadime'yi babasına teslim eder; fakat kız, iki gözü iki çeşme ağlayarak, "Beni bu beye vermezsen, canıma kıyarım," der babasına.

İşi başından sonuna kadar Bostancıbaşı'ya anlatırlar. Bunun üzerine onun aracılığı ve çevrede bulunanların bir kez daha zorlaması sonucu, Leblebici Horhor Ağa kızını Hurşit Bey'e vermeye razı olur.

Leblebici Horhor Ağa, 1875 yılında 'livret'sini Takfor Nalyan'ın, bestesini Dikran Çuhacıyan'ın yaptığı bir opera komiktir.[64]

Daha önce Weinberg'in bir girişimiyle Benliyan'ın repertuvarında oynamakta iken filme çekilmek istenmişse de bu girişim sonuçlanamamıştı.

---

64) Bkz. A. Madat, "Operaları Avrupa'da Temsil Edilen Bir Yurttaşımız: Çuhacıyan", *Perde ve Sahne,* 1 Mart 1944, Sayı: 15, s. 5.

Çeşitli operet kumpanyalarınca oynanan[65] *Leblebici Horhor Ağa,* Muhsin Ertuğrul tarafından iki kere filme alınmıştır. Kemal Film Kurumu adına çevrilen bu ilk ve sessiz versiyon Elhamra sinemasında gösterilirken, operetin özel musikisiyle desteklenerek oynatılmıştır.[66]

Beş bölümlük bir sinema fantezisine dönüştürülen oyun, filme alınırken birçok değişiklik yapılmış, ayrıntılar eklenmiştir.[67]

Film, Kemal Film Kurumu'na gerçekten pahalıya mal olmuştur. Öyle ki, bazı çekimler için harcanan bir günlük gider, o zamanın parasıyla 600 lirayı bulmuştur.[68] Oysa Kemal Film'in o zamana kadar en pahalıya mal ettiği bu prodüksiyon, halk tarafından pek tutulmamıştır.[69]

Filmde, operetin entrikasının oldukça bayağı (banal) biçimde verilmiş olmasının ve orkestra eşliğinde yer yer operetin özgün müziği sunulmuşsa da, hiçbir zaman sahnedeki canlı operetin bıraktığı izlenimin sağlanmamış bulunmasının bu başarısızlıkta etkili olduğunu sanıyoruz.

* * *

5) KIZ KULESİNDE BİR FACİA

Kemal Film Kurumu, 1923.
Yönetmen: Ertuğrul Muhsin
Yönetmen yardımcısı: Kemal Küçük
Senaryo: Muhsin Ertuğrul (Pierre Antier ve Cloquemin'in *Les Gardiens de Phare* adlı oyunundan)

---

65) Mesela: 1908'de Milli Osmanlı Operet Kumpanyası, 1910'da Benliyan, 1911'de Yeni Osmanlı Tiyatrosu ve Milli Osmanlı Operet Kumpanyası, 1913'te Burhanettin ve Benliyan, 1914'te Hakkı, 1916'da Naşit ve Benliyan, 1920'de Benliyan gibi (bkz. Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, 1908-1923,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1971, s. 300).

66) Bkz. *Vakit,* 5 Aralık 1923 (ilân) ve 20 Aralık 1923 (ilân).

67) "Leblebici Horhor Ağa Sinemada", *Vatan,* 5 Ocak 1923, s. 1. Film hakkında gazetede ayrıca şu bilgiler sunulmaktadır: "*Leblebici Horhor* filminde en ziyade nazarı dikkati çeken dekorlar, kostümlerdir. Kemal Film Müessesesi bu hususta *Ateşten Gömlek* filminden fazla masraf ihtiyar eylemiştir. Filmin ekseri aksamı Aynalı Kavak kasrından alınmış, Kâğıthane alemleri için eski saray kayıklarından istifade edilmiştir."

68) Rakım Çalapala'nın TRT'ye devrettiği arşivde, Kâğıthane'de saltanat kayığıyla çekilen fotoğrafın ardında şu kayıt vardır: Yalnız o gün 680 lira harcanmıştır.

69) Televizyonda "Dün Bugün Sinemamız" adlı programın II nolu bölümü için hazırlanan Vasfi Rıza Zobu'nun notlarından.

Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Oynayanlar: Muhsin Ertuğrul (Baba), Emin Beliğ (Rıza), Muhsin Ertuğrul (diğer oğul), Münire Eyüp (Neyyire Neyyir) (Gelin), Aznif (Gelin'in annesi)
Diğer rollerde: Komik Ali Rıza, Hakkı Necip (Ağrıman)
Çekim yeri: İstanbul, Kız Kulesi ve diğer yerler
İlk gösterim: Anfi Sineması, Beyoğlu, Mart 1924

Filmin Konusu

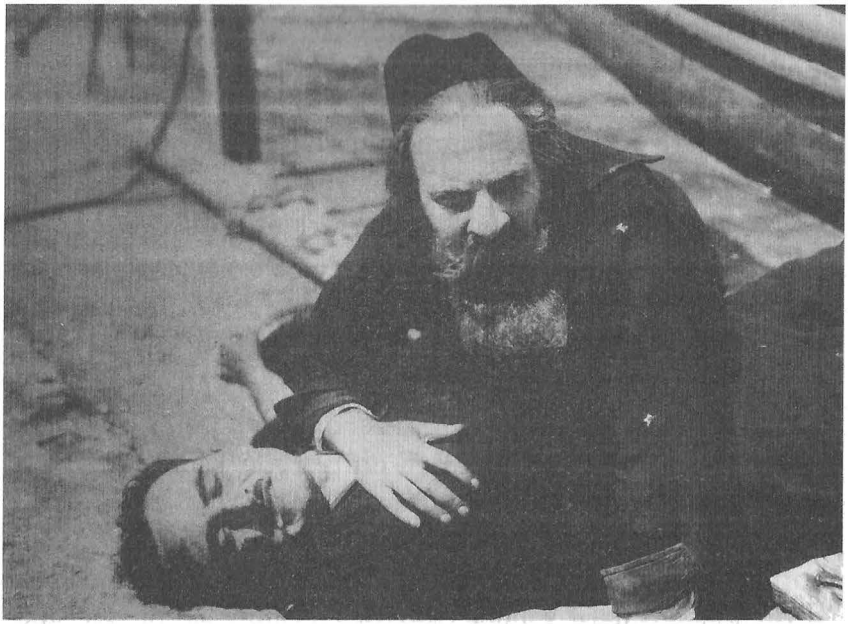
Olay, bir fener bekçisi ile oğlu arasında geçer: Deniz fenerindeki ortaklaşa görevlerine gitmeden on beş gün kadar önce oğul, karada kuduz bir köpek tarafından ısırılmıştır.

Fenerde görevi aldıkları akşamdan başlayarak oğulda birtakım anormallikler ortaya çıkar: Işıktan, sudan korkmakta, karamsar bir ruhla konuşmalar yapmaktadır. Baba, oğlundaki bu değişikliğin sebebini anlayamaz. Yeni evlendiği karısına duyduğu özlemi hatırlatarak ona takılır.

Fakat oğlan ertesi gün, kendisini çok daha rahatsız hisseder ve babasına kudurma ihtimalinden söz eder. Babası bundan kaygılanır, ama kıyıdan çok uzaklarda ve feneri terk edememe durumunda bulunmaktadırlar.

Üçüncü akşam delikanlıda kuduz belirtileri tam olarak ortaya çıkar. Işıktan korktuğu için feneri yakmadığı gibi, babasının yakmasına da engel olur. Bir ara babasına saldırmaya yeltenirse de, onun kendisini şiddetle itip kovması üzerine, fenerin hemen altındaki sahanlığa çıkar ve orada yabani bir hayvan gibi dönüp dönüp dolaşmaya başlar. O sırada karanlıkta bir gemi gelmekte, acı düdükler çalmaktadır. Bu gemide ihtiyarın öteki oğlu da görevli olarak bulunmaktadır. Öbür yandan, kıyıdaki kulübede gelin kızla yaşlı anası fenerin yanmamış bulunmasından endişe duymaktadırlar.

Baba, feneri yakmak için elinde petrol kabıyla sahanlığa çıkarken, kuduran oğlu kendisini karşılar. Aralarında korkunç bir boğuşmadan sonra, ihtiyar oğlunu sahanlığın korkuluğundan aşağı, fenerin dibindeki kayalıklara fırlatır, sonra da aşağı inerek çocuğunun ölüsü üzerine kapanır; ağlamaya başlar.



Filmin bir sahnesinde Emin Beliğ ile Muhsin Ertuğrul.

Bu sırada vapurun acı düdüğünü duyarak kendine gelen ihtiyar, görevini hatırlar, yukarı çıkarak feneri yakar. Kıyıdakiler fenerde ışık görerek, yeniden her şeyin yolunda gittiğini sanırlar, sevinirler. Halbuki baba çocuğunu kendi elleriyle öldürmek zorunda kaldığı için kahrolmaktadır.

Muhsin Ertuğrul'un Paris'te bulunduğu yıllarda Grand-Guignol[70] tiyatrosunda görüp beğenmiş olacağı bu oyun, Türkiye'ye döndüğü zaman yine onun tarafından dilimize çevrilmiş, 1913'te kendisinin de bir üyesi olduğu Millet Tiyatrosu'nda da oynamıştı.[71]

---

70) Grand-Guignol: 1897'de Paris'te kurulmuş, daha sonra Alman *'expressionismus'* okulundan da esinlenmiş, repertuvarı korku ve heyecan duyuran eserlerden oluşmuş bir tiyatrodur. Daha sonra bütün dünyada korku tiyatrolarının tümüne bu ad verilmiştir. Bkz. *Enciclopedia dello Spettacolo,* Casa Editrice le Maschere adına G.C. Sasoni, Roma-Firenze, 1956, C. V., s. 1619-1620.

71) Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi,* C. V, s. 155; *60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı,* s. 9'daysa, bu oyunun *Vazife Uğrunda* adlı bir uyarlamasının Ertuğrul Tiyatrosu'nun tek perdelik repertuvarında oynandığı açıklanmaktadır. Talât Artemel Şehir Tiyatrosu'na girmeden önce Topkapı'da Gençler Mahfeli'nde aynı oyunu oynamış ve Muhsin Ertuğrul gibi Rıza rolünü üstlenmiştir (bkz. *Yıldız,* Cilt 6, Sayı: 69, 15 Eylül 1941, s. 10).

Daha sonra iki kişilik ve bir perdelik bir oyun olarak dilimize uyarlayıp yayınladığı[72] bu oyundan bir film yapma fikri Ertuğrul'da bir tutku haline gelmişti. Ancak oyunu uyarlarken kayalıklı fener yerini Karadeniz'e taşımış olduğu halde, filmde çekim yerini İstanbul'da Marmara'nın göbeğindeki Kız Kulesi'ne nakletti. İki kişilik oyunun kişilerini de çoğalttı. Senaryoya kıyıdaki köy ve şehirlerden sahneler de koydu. Ayrıca, ikinci bir oğul tasarlayarak bu rolü de kendi üzerine aldı.[73]

Film bazı güzel fotoğraflara rağmen istenen gerilimi sağlamaktan uzaktı. Bunda özellikle Kız Kulesi'nin olay yeri olarak kötü seçilmesi kadar, ışığın iyi kullanılmaması da etkili olmuştu. Öyle ki gece geçmesi gereken sahneler, gün ışığında çekildiği için çiğ bir ışık altında veriliyordu.

Aynı oyun, garip bir tesadüfle 1928 yılında Fransa'da Jacques Feyder ve Grémillon ikilisinin hazırladığı bir senaryo üzerinden Jean Grémillon tarafından da filme alınmıştı.[74]

İki usta sinema adamının elinden çıkmış, sessiz sinemanın en başarılı senaryolarından biri üzerine kurulmuş[75] ve dekorları usta dekorcu André Barsacq tarafından yapılmış olan bu filmin diğer özelliklerinden biri de, fener yerinin seçildiği Atlas Okyanusu üzerindeki Saint-Guénolé'nin filme yatkınlığı idi. Sonra Grémillon, konuyu, tiyatronun dar boyutlarından kurtararak, denizin başrolü oynadığı bir dram haline sokmuş, aslında tiyatroya has bir konu olan kudurma hali bile, onun sinemasında büyük ve korkulu bir rol kesmeye yol açma durumundan çıkmış, kuduzda dram unsuru büyük mimiklerden çok, gölge ve ışık oyunları ve tümü merdivende geçen bir sinema yöntemiyle ele alınmış, konu melodramatik yatkınlığından uzaklaştırılmıştır.

---

72) *Temaşa*, No: 29, 26 Eylül 1918, s. 11-16.

73) Ertuğrul'un bize yazdığı 10 Şubat 1972 günlü mektupta şu kayıt var: "*Fener Bekçileri*'nde ben hem babayı, hem de öteki oğlu oynamıştım. Bunun birinci nedeni, başka bir aktöre verecek para yoktu; ikincisi de, o günlerin film tekniğinde tek şahsın karşılıklı iki ayrı rolde görülmesi de denemeye değerdi."

74) Bu film hakkında bkz. Georges Sadoul, *Dictionnaire des Films*, Seuil, 1967, Paris, s. 97-98; *L'Encyclopédie du Cinéma*, Bordas, s. 627-628; daha geniş bilgi için: *Cinéma*, 61, No. 64, Mart 1961, s. 137-158.

75) Bu senaryo için bkz. *Cinéma*, 61, s. 142-146.

Aynı konunun tiyatrocu ve sinemacı açısından ele alınışındaki yöntemleri belirtmesi bakımından Muhsin Ertuğrul'la Grémillon'un ayrı ayrı sinemaya uyarladıkları *Fener Bekçileri,* incelemeye değer bir örnektir.

* * *

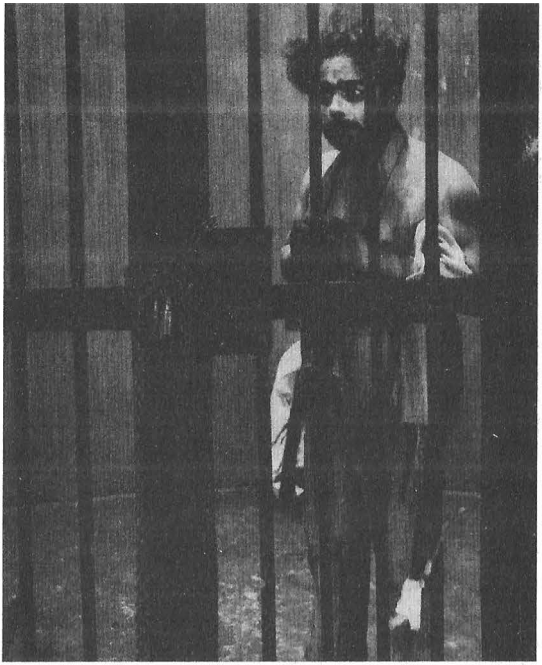
6) SÖZDE KIZLAR

Kemal Film Kurumu, 1924
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: M. Kemal Küçük
Senaryo: Muhsin Ertuğrul (Peyami Safa'nın aynı adlı romanından)
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Oynayanlar: Artinova, Jenya Gordenskaya, Panayota, Behzat Haki, Kemal Küçük, Refik Kemal (Arduman), Maurice Méa, Gavroş Tolayan, Kadri (Ögelman)

Filmin Konusu

Mebrure, Yunan işgalinden sonra, Manisa'da casusluk şüphesiyle aranan babasının izini yitirerek, onu aramak üzere İstanbul'a gelir. Pangaltı'da uzaktan akrabaları olan Nazmiye Hanım'ın evine misafir olur. Evin kızı Nevin, oğlu Behiç, onun alışık olmadığı bir hayat içindedirler. Evlerine kabul ettikleri misafirler, giyimleri, yaşama biçimleriyle Mebrure'ye aykırı gelmektedirler. Ama başka çaresi olmadığı için buradaki misafirliğini sürdürmek zorunda kalır Mebrure... Bir ara Behiç kendisine sarkıntılık etmek isterse de korunmasını bilir. Mebrure bu evde hayatını sürdürürken, bir yandan da Muhacirin Dairesi'ne giderek babasının izini bulmaya çalışır.

Eve gelenler arasında Siret, Belma, Salih gibi, Nizamettin Bey, Naciye Hanım gibi kadın-erkek ilişkilerine gerekli ağırlığı veremeyen, genç veya yaşlı bir sürü 'snob', işgal altındaki İstanbul'un dertleriyle ilgisiz, sosyete oyunları ve rezaletleri içinde yuvarlanmaktadırlar.



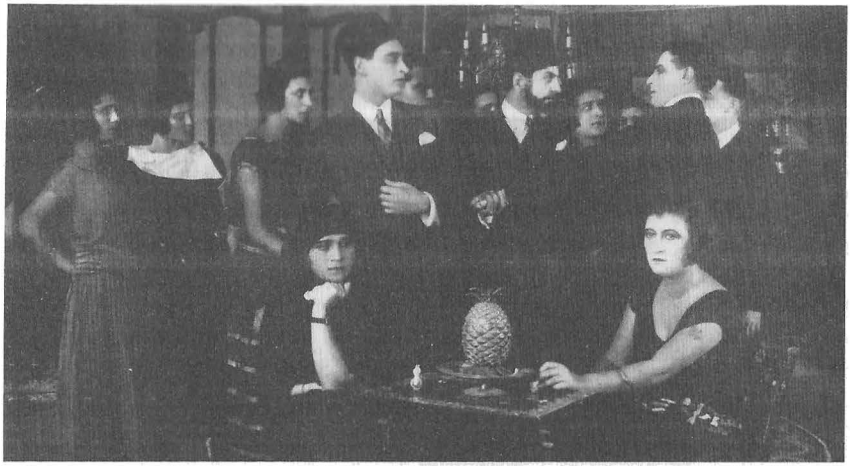
Sözde Kızlar (1924) filminde Behzat Butak.

Siret, içlerinde en ahlâksızıdır. Onun yüzünden Güzide isimli bir kız felâkete uğrar. Bunlar arasında yalnız Nadir, tutarlı bir tiptir. Bu çirkefin ortasında yaşadığı halde bozulmayan Mebrure'ye imrenerek bakar. Ona babasının aranması işinde yardım eder. Bu arada annesi Hayriye Hanım ve arkadaşı Fahri'yle Mebrure'yi tanıştırır.

Belma, Behiç'le kötü bir ilişki içindedir, ağabeyi Salih de en sonunda bunu öğrenir ve Behiç'i izlemeye başlar. Fakat öcünü alamadan çıldırarak ölür. Ağabeyinin kendi yüzünden çıldırdığını bilen Belma da duyduğu acı yüzünden yataklara düşer.

Mebrure'nin Fahri'yle ilişkisini bilen Behiç, onu Fahri'den koparmak için kız kardeşinin de yardımıyla kızın aklını çelmeye, onun için yapamayacağı 'fedakârlık' bulunmadığına, hatta babasını aramak için onunla birlikte Anadolu'ya bile gidebileceğine, bunun kendisi için de tek kurtuluş yolu olduğuna kızı inandırmaya çalışır.

Belma bir gün Mebrure'yi çağırtır ve ona Behiç'le olan bütün ilişkisini, nasıl ondan 'peydahladığı' çocuğu dört yıl önce, bir gece Behiç'in öldürmesine ses çıkaramadığını, şimdi de duyduğu acı



Sözde Kızlar (1924) filminden bir sahne..

pişmanlıktan ölmek üzere bulunduğunu, Behiç'e inanmamasını ve o evden uzaklaşması gerektiğini anlatır. Ertesi gün de kendini öldürür.

Polis Behiç'i yakalar. Nadir'lerin evine yerleşen Mebrure, Muhacirin Dairesi aracılığıyla babasının izini bulur ve kendisinden bir mektup alır. Mebrure, babasının hasta olarak bulunduğu Malatya'ya Fahri'yle birlikte gidecek ve onunla evlenecektir.

Peyami Safa'nın bu eseri, yazarın tip seçimindeki ustalığı, geniş musiki ve edebiyat kültürünün verileri, etkili üslûbu yönünden ve roman olarak sinemaya yatkın konusuyla ilgi uyandırmıştı. Ertuğrul, sinemaya uyarlanmasının epeyce ustalık ve emek istediği böyle bir konuyu seçmekle, sanki kendisine ihanet etmiş, film birçok güzel fotoğraflara rağmen Şişli ve Şehzadebaşı semtlerinin zıt havasını aksettirememiştir. Kemal Film kurucularından Şakir Seden'in de belirttiği gibi *Sözde Kızlar* çok kötü bir film olmuştur.[76]

Sözde Kızlar'ın 1967 yılında Nejat Saydam yönetiminde çevrilmiş, Acar Film Kurumu'na ait bir diğer versiyonu vardır.

Bu filmde Peyami Safa'nın konusu epeyce değiştirilerek, bugünün 'sözde kızları'na dokunulmaktadır. Burada tiplerin çoğu aynı

76) Şakir Seden'le İstanbul'daki 16 Haziran 1970 günlü konuşmamızdan.

adları taşımakla birlikte (Mebrure, Salih, Nevin, Nadir, Fahri gibi), konu ekseninden çıkarılmış; bugünün 'ye-ye'ci gençleri, bunların seks partilerindeki uygunsuz yaşayışı; bunlar hakkında doktora tezi hazırlayan bir genç (Fahri) ile romanın kahramanı Mebrure'nin aşkları; en sonunda da Lübnan'da çalıştırılacakları vaadiyle kötü yola sürüklenmek istenen kızların kurtarılışı çevresinde konu geliştirilmektedir. İki filmin konularında tam bir birlik bulunmadığı için karşılaştırma yapılmasının uygun olmadığını düşünmekle birlikte, ikinci versiyonda zaman zaman çok çarpıcı çekim açıları kullanılarak iyi fotoğraflar elde edilmiş olduğunu söylemeden geçemeyeceğiz.

* * *

1922-1924 yıllarını kapsayan bu dönemin filmleri çoğunlukla edebi uyarlamalardan yapılan dramlardan oluşmuştur. Bu yüzden, filmlerin konuları biraz geniş bir perspektifle ele alınmıştır. Bunların içinde *Ateşten Gömlek*'in seçkin bir yeri vardır.

Kemal Film Dönemi'nin bir diğer özelliği de 'sansasyon merakı'dır. Gerçekten bu dönemde yapılan filmlerin çoğu o yıllarda halkın ilgilendiği konulardan seçilmiştir.

Komedi türünde film olarak yalnız *Leblebici Horhor* çevrilmiştir.

Sözde Kızlar ile *Leblebici Horhor* başarı sağlayamazken, diğer filmler Muhsin Ertuğrul'un çalışmalarında belli bir seviyeye ulaşabilmiş şanslı eserler olmuştur.

Kemal Film dönemi, Muhsin Ertuğrul'un sinema hayatında en tutarlı dönem olarak da anılmaya lâyıktır. Bundan sonraki dönemlerde Ertuğrul, tutarsız bir sanat hayatına düşecek, bir yandan onun sinemasında ve filmografisinde anılmaya değer kurdeleler çevirirken, diğer yandan, belki de İpekçi Kardeşler'in veya öteki firmaların ticaret görüşlerine bağlı kalarak, kabil olsa üzerlerindeki adını silmesi gereken kurdeleler yapacaktır.

2
İPEK FİLM DÖNEMİNDEKİ FİLMLER



1) ANKARA POSTASI

İpek Film Kurumu, 1928-1829

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Senaryo: Muhsin Ertuğrul (François de Curel'in *La Terre Inhumaine*'inden Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Gece Faciası* adıyla uyarladığı oyundan)

Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Oynayanlar: Münire Eyüp (Neyyire Neyyir) (Necmiye Sultan), Nafia (Arcan) (Melek Hanım), İsmet Sırrı (Sanlı) (Ayşe), Ertuğrul Muhsin (Kudret), Behzat Haki (Butak) (Sütbaba), Ercümend

Behzat (Lâv) (Osman), İ. Galip (Arcan) (İmam), M. Kemal Küçük (muhtar), Sait (Köknar) (Dalyan Mustafa), Emin Beliğ (Belli) (Öğretmen Celâl), Hüseyin Kemal (Gürmen) (subay), Hazım (Körmükçü) (jandarma), Vasfi Rıza (Zobu) (berber)

İlk gösterim: Melek ve Elhamra sinemaları, İstanbul, 2 Ekim 1929

Filmin Konusu

Cephede bulunan kocası, Kuvva-i İnzibatiye komutanı Şerafettin Paşa'yı görmek üzere Necmiye Sultan, İstanbul'dan Adapazarı'na gelir ve kaymakamın aracılığıyla Melek Hanım'ın evine misafir olur.

Melek Hanım'ın büyük oğlu Kudret, Kuvva-i Milliyeci'lere çalışan bir kuryedir. Bu sebeple o günün akşamı bir uçak, Kudret'i Adapazarı'na indirir. Kendisinin geldiğini gören bir masum ihtiyarı öldürmek zorunda kalan Kudret eve gelir. Orada Necmiye Sultan'la tanışırlar. Ölüm haberini duyan Sultan, bunun Kudret'in gelişiyle ilişkili olduğunu anlar. Kudret belki bu yabancıyı da öldürmek zorundadır. Ama o gece konuşurlarken, birbirlerinden hoşlandıklarını anlarlar, sevişirler. Necmiye Sultan ertesi gün, bilmeyerek Kudret'in kardeşi aracılığıyla onu ele vermek ister. Bu durumda Melek Hanım, Sultan'ı öldürmek zorunda kalır.

Diğer yandan Kudret'in geldiği duyulmuştur ve ikinci bir haberi Adapazarı'ndaki ilgililere ulaştıramadan bir dere boyunda yaptığı silâhlı çatışmada Kudret ölmüştür. Bu durumda postayı kardeşi Osman'a bırakır. Osman postayı getirirken, yıkık değirmenden bir kadın çığlığı duyar. Bu ses nişanlısı Ayşe'ye aittir. Kasabanın üç kötü kişisi, İmam, Muhtar ve Dalyan Mustafa kızı kaçırarak buraya getirmişler, kötülük yapmak üzeredirler.

Uzun bir çatışma sonunda Osman, üç kötüyü de haklar ve yaralı bir durumda arabaya atlayarak kaçarlarken kız da vurulur. Atlar, arabayı varmak istenen yere kendiliğinden getirir. İlgililer postayı alırlar. Bu, Büyük Taarruz emridir.

O sabah şafakla birlikte büyük taarruza geçilir ve zafer kazanılır.



Ankara Postası'nda Necmiye Sultan'ı oynayan Neyyire Neyir.

1923-1924 tiyatro mevsiminde Darülbedayi'de oynandığı sırada da pek beğenilen[77] bu oyunu Muhsin Ertuğrul'la birlikte Bedia Muvahhit oynamış, 'kaymakam' ve 'sütbaba' rollerini de filmde olduğu gibi İ. Galip ve Behzad üstlenmişti. 'Melek Hanım' rolüyse Kınar Binemeciyan'ın üstündeydi.

Muhsin Ertuğrul senaryoyu yeniden düzenlerken, filmin kişilerini biraz daha çoğaltmış, Osman, Ayşe, İmam, Muhtar ve Dalyan Mustafa kişiliklerini de ortaya çıkararak filmin basit entrikasını zenginleştirmiştir. Ama bunu yaparken senaryo da bir parça tutarlılığından kaybetmiştir.

Film, olay yeri olan Alsace-Lorraine'den Adapazarı'na alınmak ve Fransız pilot Türk kuryesine, Alman prensesi Çerkez asıllı sultana çevrilmek suretiyle uyarlanmış bulunmasına ve kronolojik bakımdan bazı yanlışlıklar yapılmış olmasına rağmen, beş yıldır Türk filmine susamış ve milli konuların -ne şekilde verilirse verilsin- susuzluğunu duyan halkımızca büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Öyle ki iki buçuk günde 16.575 kişi tarafından görülerek o zamana kadar kaydedilmiş en yüksek kasa gelirini sağlamıştır.[78]

Filmdeki Melek Hanım rolündeki Nafia başta olmak üzere Muhsin Ertuğrul'un, İsmet Sırrı'nın gösterdikleri başarı, basın tarafından övülüyor,[79] kısır imkânlara rağmen elde edilen sonuç alkışlanıyor,[80] filmdeki kronolojik yanlışlıklarla Türk'e has olmayan sosyal davranışlardaki kusurlar kötü görülmekle beraber, bunu

77) Bkz. Hakkı Süha (Gezgin), "Temaşa Musahabesi - Bir Gece Faciası", *Vakit*, 17 Nisan 1924, s. 4.
78) Bkz. *Akşam*, 6 Ekim 1929.
79) *Milliyet*, 4 Ekim 1929; Refik Ahmet (Sevengil), "Yerli Film: *Ankara Postası*", *Vakit*, 30 Eylül 1929, s. 2.
80) Refik Ahmet, *a.g.y.*

iyi niyete bağışlayan bir üslûp kullanılıyor,[81] filmin genellikle uygun bir izlenim bıraktığında oybirliği görülüyordu.

Muhsin Ertuğrul'un kendisi, yazdığı bir makalede film hakkındaki görüşlerini şu yolda kaydediyordu:[82]

> Nihayet karar verdik, bir film çeviriyoruz, ismi: *Ankara Postası*. Fakir varlığımızla yokluğa ilân-ı harp ettik, mücadele açtık. Artist yoktu, yaptık. Kadın yoktu, bulduk. Lâboratuvar yoktu, kurduk. Makine yoktu, aldık. Senaryo yoktu, yazdık. Ama fena artist, ama çirkin kadın, ama iptidai lâboratuvar, ama ucuz makine, ama fakir senaryo. Böylece filme başladık... Her güneşli günde çalışıyorduk. Bu kadar mahrumiyetlerle mücadele için gösterdiğimiz azim, cesaret Allahı kızdırdı galiba ki, İstanbul'da senelerdir göremediğimiz büyük kışı, aylar süren güneşsiz günleri yaptı... Yoklukla, tabiatla mücadeleden nihayet galip çıktık, film bitti... Ve halk, *Ankara Postası*'na Türkiyemizde şimdiye kadar hiçbir ecnebi filme göstermediği rağbeti gösterdi ve işte ben böylelikle manevi mükâfatımı aldım.
>
> Mükemmel bir şey yaptığıma kani değilim... Bende kemal iddiası yok... Ben yapabildiğimin en fazlasını yapıyorum ve herkesten de bana yardım ediniz, beraberce daha iyilerini yapalım diye muavenet istiyorum.

Gerçekten iyi niyet, senaryosundan çekimine, yönetiminden kurgusuna kadar bütün film işlemlerini üzerine almak suretiyle yapılan büyük bir çalışma azminin ürünü idi *Ankara Postası*... Ama her zaman sırf iyi niyete göre hüküm vermek kabil değildir ki!.. Buna rağmen *Ankara Postası*, sesli sinema öncesi Türk sinemacılığında 'kuğu şarkısı' oldu.[83]

Filmin sağladığı kasa geliri İpekçi Kardeşler'e daha başka deneyler için büyük cesaret verdi.

* * *

81) "*Ankara Postası* - Türk Filmi", *Milliyet*, 4 Ekim 1929, s. 5.
82) Ertuğrul Muhsin, "*Ankara Postası*'nı Nasıl Çevirdim?", *Resimli Ay*, Kasım 1929, Sayı 9, s. 20-21.
83) René Jeanne/Charles Ford, *Histoire Encyclopédique du Cinéma*, C. 2, s. 393.

2) İSTANBUL SOKAKLARINDA

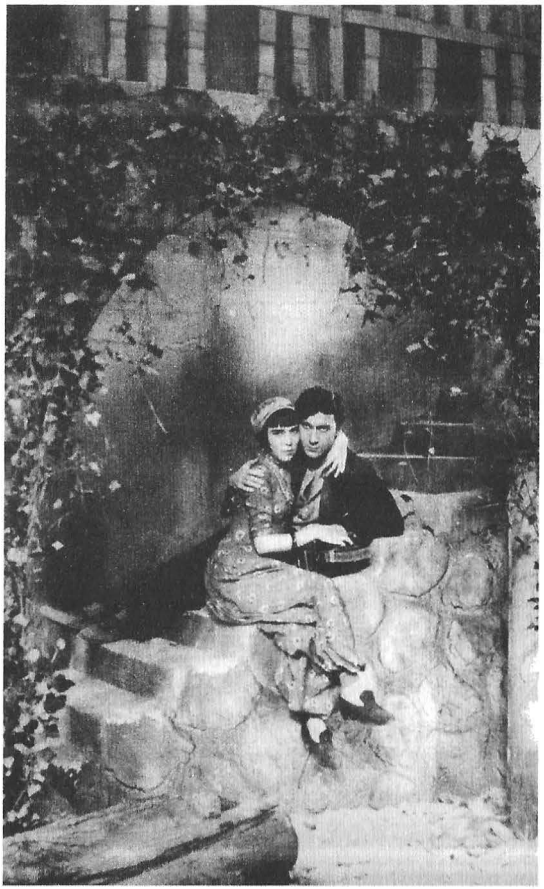
İpek Film Kurumu, 1931
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Senaryo: Muhsin Ertuğrul
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar ve Nicolas (Miklos) Farkas
Dekorlar: Vedat Ar
Müzik: Hasan Ferit Alnar ve Hüseyin Sadettin Arel
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Oynayanlar: Rahmi (Rahmi), Talât (Artemel) (Talât), Semiha Berksoy (Semiha), Behzat Haki (Butak) (Hancı Halil Ağa), Azize Emir (Semira), Bedia Muvahhit (Rehber)
Diğer roller: Periklis Gavrilidis, Hazım (Körmükçü), İ. Galip (Arcan), Lilian Griş, Nişanyan
Filmin çekildiği yer: İstanbul, Bursa, Kahire, İskenderiye, Atina
İlk gösterim: 2 Aralık 1931, Melek ve Elhamra sinemaları, İstanbul

Filmin Konusu

Rahmi ile Talât orta halli bir ailenin çocuklarıdır. Babaları ölmüş, anneleri hastadır. Böyleyken Rahmi, bir zamanlar ağabeyinin de sevmiş olduğu uygunsuz bir bar kadınıyla düşüp kalkmakta, ona para yedirmektedir. Bu yüzden çalıştığı bankanın parasına bile el atmış ve belli bir tazminat ödemeye zorlanarak işinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Bütün bu şartlara rağmen, bir gün Talât onu barda yine aynı kadınla yakalayınca, önündeki içki bardağını suratına fırlatır. İçki daha önce bir garsonun sızması için bardağa koyduğu bir ilaç yüzünden Rahmi'yi kör eder.

Bu duruma üzülerek hasta anneleri de ölür. İki kardeş para bulmak umuduyla Bursa'daki dayılarına sığınmak isterler ama dayıları ölmüştür. Onu tanıyan bir hancı, iki genci himaye eder. Uzunca bir süre onun hanında kalırlar. Bu arada hancının kızı Semiha, Rahmi'yle ilkin hissi, sonra da fiziki bir ilişki kurar.

Bir gün handa hırsızlık yapan bir yolcuyu kaçamadan yakalar Talât. Hırsızın düşmanlığını kazanır. Hırsız iki yıl sonra hapisten çıkıp hana gelerek, bir para meselesi yaratarak iki kardeşi birbirine



düşürür. Bu yüzden Talât bir misafirin beş lirasını çalarak Rahmi'ye vermek mecburiyetinde kalır. İşe polis el koyar; para, Rahmi'den geri aldığı için Talât'ın üzerinde bulunur. Bir zaman için tutuklanırsa da sonradan suçsuzluğuna inanılarak salıverilir Rahmi... Ama bu kısa süre Rahmi'ye ağabeyinin fedakârlığını anlaması için yetmiştir.

Artık handa kalamazlar. Rahmi öteden beri çaldığı armonikasını boynuna asıp dokunaklı sesiyle şarkılar söylerken Talât onu yeder. Böylece İstanbul sokaklarında dolaşarak dilenirler.

Bir gün Mısırlı bir romancı olan Semira, İstanbul'da oturmakta olduğu evin penceresinden bu iki genci görür. Rahmi'nin söylediği acı şarkıyı duyar. Bunları evine çağırarak kendileriyle ilgilenir, geçmişlerini öğrenir. Aslında yakışıklı bir genç olan Rahmi'ye yakınlık duyar ve gerekli parayı vererek gözlerini açtırır. Bu

yakınlık sevgiye dönüşür ve evlenmeye karar verirler. Tam nişan yapılırken, Semiha kucağında Rahmi'den peydahladığı çocukla çıkagelir. Halil Ağa onu yanından sürüp çıkarmıştır.

Semira'ya iki genci birleştirmek ve Rahmi'nin hikâyesinden bir roman çıkarmak üzere Mısır'a dönmek düşer.

Oldukça karmaşık ve ayrıntılarla yüklü olan senaryosuna rağmen film, ilk sesli Türk filmi olma niteliği ve Mısır, Yunanistan ve Türkiye'den seçilmiş oyuncularla çevrilmiş bulunduğundan halkın rağbetini kazandı. Alıcı aygıt, Mısır ve Yunanistan'ın güzel manzaralarını tarayarak İstanbul'a gelmiş ve buranın da sokaklarını, kıyılarını göz doyuracak bir güzellikte tespit etmiştir.

Aslında bir filmin tutunması, hele yer yer Arapça, Fransızca ve Rumca konuşmalarla donatıldığına göre, komşu ülkelerde de aranması için bu kadar şey yeterdi. Ama Ertuğrul, filme Azize Emir'in ağırbaşlı güzelliğini, Semiha'nın tazeliğini, Rahmi'nin yakışıklılığını ve sanat gücünü de katmıştı.

Bir de eşsiz ve unutulmaz güzellikteki bir musiki, filmi görülmekten vazgeçilmez bir hâle getirmişti; herkes gitti, bu ilk seslisözlü Türk kurdelesini gördü. Yalnız Türkiye'de değil, bütün Balkan ülkelerinde, Varşova, Mısır ve Yunanistan'da da görüldü.[84]

Filmin dış sahneleri, Türkiye'de, Mısır'da ve Yunanistan'da sessiz olarak çekilmişti. Bunları seslendirmek ve iç sahnelerini de doğrudan doğruya sesli olarak almak üzere teknisyen, idareci ve oyunculardan oluşmuş bir ekip Muhsin Ertuğrul'la birlikte Paris'teki Epinay Stüdyoları'na taşındılar. Orada çekimleri Nicolas (Miklos) Farkas adlı Macar asıllı bir görüntü yönetmeni, dekorları Paris'te öğrenimde bulunan bir Türk dekoratörü, Vedat Ar yaptı.

Film gösterildikten sonra basın, genellikle övücü yazılar yazdı. Mesela, *Hakimiyeti Milliye*'de[85] filmin Türkçe olarak verilişi, çeşitli ülkelerde çekilişi, değerli Türk oyuncuların yanında Azize Emir ve Gavrilidis gibi ünlü yabancı oyunculardan da yararlanılmış bulunulması ve konusunun ilginçliği bakımından tutulduğu

84) *Akşam* gazetesi, 7 Mart 1932. Aynı gazetede, Atina'da bir haftada filmi 6 bin kişinin gördüğü açıklanmaktadır.
85) *Hakimiyeti Milliye*, 23 Aralık 1931, s. 5.

açıklandığı gibi; diğer gazetelerde de *İstanbul Sokaklarında*'yı yeni filmlerin izlemesi, Türk filmlerinin vergiden ayrık tutulmasının bu filmi gördükten sonra gerekliliğine inanıldığı[86] ve halkın ilgisinin milli mala olan bağlılığı gösterdiği, aslında sanayii ve sanatçıları teşvik etmek bakımından buna herkesin borçlu olduğu[87] fikirleri ileri sürülüyordu.

Bu arada filmi yerenler de vardı. Azınlıkta da kalsalar bunların ileri sürdüğü görüşler şunlardı:

> Mevzu, fazla mübalâğaya kaçılmış tarafları rötuş edilmek şartıyla güzel intihap edilmiştir. Yalnız ne var ki rejisörün iktidarı bu mevzuu sahneye koymak hususuna kâfi gelmemiştir.
>
> Para, mükemmel stüdyo, güzel bir memleket, oldukça muktedir aktörler eline verilmiş olmasına rağmen, bundan ancak ortadan biraz aşağı bir eser meydana çıkarabilmiştir.
>
> Rejisörün kifayetinin noksanlığı, iyi takdim edilmemesinde, vak'aların takdim tehirinde, sahnelerin cansızlığında, eşhasın haleti ruhiyetlerinin en heyecanlı vak'alar karşısında bile değişmemesinde, velhasıl maceranın baştan aşağı cereyanında gözükmektedir. Mükâlemeler de boş, manasız cümlelerden ibarettir.[88]

Bu makalenin yayınlanmasını izleyen günlerde aynı gazetede ve bir diğerinde yayınlanan yazılardan,[89] Muhsin Ertuğrul'un eleştirinin bu türlüsünden hoşlanmadığı için yazarına ağır bir dille cevap verdiğini öğreniyoruz. Aynı günlerde Türk basınında belki de ilk kez olarak, Yunus Nadi, uzun bir baş makalede filmi övmektedir.[90]

---

86) *Akşam*, 12 Aralık 1931, s. 7.
87) *Vakit*, 10 Aralık 1931, s. 6.
88) Ahmet Hidayet, "*İstanbul Sokaklarında* - İlk sesli Türk filmi dün sabah matbuat mümessillerine gösterildi", *Cumhuriyet*, 2 Aralık 1931.
89) Ahmet Hidayet, "Türk Sinemacılığı Nasıl İnkişaf Edebilir?", *Cumhuriyet*, 6 Aralık 1931, s. 5 (dipnot); "Mektupla Küfür... Rejisör Ertuğrul Muhsin B.'le Muharrir Ahmet Hidayet B. arasında çirkin bir hadise", *Vakit*, 7 Aralık 1931.
90) Yunus Nadi, "*İstanbul Sokaklarında*: Türkçe Sesli Film", *Cumhuriyet*, 3 Aralık 1931: "...(*İstanbul Sokaklarında*) sesli filminin evvelâ fotoğrafi itibariyla mükemmeliyetini kaydetmek lazımdır. Sultanahmet Camii ile Topkapı'nın Bağdat Köşkü en hurda teferruatına kadar en mükemmel şekilde filme alınmış. Bu yerlerin âdeta hurdebin ile büyütülmüş gibi alelade (gözle) görmediğimiz en ince san'at teferruatını sahne üzerinde görüyoruz. Temaşa san'atına taallûk eden sese tatbikatı esasen sinemanın yanında muavin veya müşarik vazifesini görmek lâzım gelen diğer bir sahanın marifetleri cümlesine dahil olmak lâzımdır. Anlaşılan o şubede tekemmüle ihtiyacımız var. Filmin birçok yerlerinde ekranın bize söylediği hakikat budur."

Filmin müziğini yapan Ferit Alnar oldukça başarılı idi. Bir neslin ağzından düşmeyen filmde Rahmi'nin söylediği "Tükenmez Yollarda" melodisinin dışında, Semiha Berksoy'un söylediği "Yum güzel gözlerini sevgili yavrum, uyu!" adlı ninni ve bir folklor parçası olan "Ekin ektim çöllere" değerli bir sopranonun ağzında ayrı bir güzellik kazanmıştı.[91] Ayrıca, Hazım'ın cümbüşle ve kendine has bir tatlılıkla söylediği "Zeynebim" (Allı Zeynep) türküsü de filme değişik bir çeşni katıyordu.

Filmdeki unutulmaz sahnelerden biri de, hasta annenin iki kardeş arasındaki düşmanlığı Habil ile Kabil'in düşmanlığına benzetmesi dolayısıyla, âdeta binlerce yıllık bir *'flashback'*le Talât'la Rahmi'nin ve sevdikleri kadının ilkel insanlar kılığında verilerek iki kardeşin birbirleriyle boğuştuğunu ve Talât'ın kanlı bir Kabil gibi kardeşini öldürdüğünü gösteren allegorik sahneydi.[92]

Film, senaryosundaki tutarsızlıklara,[93] yakın plânlarda verilen konuşmalı sahnelerdeki tiyatrodan gelme tavır ve hareketsizliğe rağmen, hâlâ o günkü neslin zihinlerinde yaşamaktadır.

İpekçi Kardeşler bu filmin, özellikle yurt dışında gerektirdiği ağır harcamaları yeniden göze alamayacaklarından, bazı gaze-

---

Patronunun yazısını izleyen bir diğer makalesinde (*Cumhuriyet*, 6 Aralık 1931) Ahmet Hidayet, "... *İstanbul Sokaklarında* filminin (evvelki makalesinde işaret ettiği zayıf tarafları istisna edilerek) fotoğraf ve teknik noktasından muvaffak oluşunun, Türk sinemacılığının âtisi bakımından ümit verici olduğu"nu yazıyordu.

91) Televizyonda "Dün Bugün Sinemamız" adı altında 12 Eylül 1971 günü yayınlanan programdaki Semiha Berksoy'la konuşma.

92) Bu ve buna benzer diğer sahneleri bakımından Jeanne/Ford, filmin "oldukça pitoresk bir *'tableau de mœurs'* teşkil ettiğini" yazıyordu (*Histoire Encyclopédique du Cinéma*, s. 328). Bundan başka Ertuğrul, *Sözde Kızlar* filminde ilk kez uyguladığı 'canlanan tablo' sahnesini de bu filmde tekrarlıyordu: Bohem ruhlu gençlerin, erkekli kadınlı, duvarında bir müzisyenin maskı da asılı loş bir salonda piyano müziği dinlediklerini gösteren bir tablonun canlandığını ve bir çeşit fotoğrafın sinemaya geçişi veren bu yönteme onun nedense çokça bağlandığı görülüyor.

93) Senaryodaki birçok tutarsızlıklar filme de geçmişti. Meselâ, Semira ile Rahmi'nin nişanlanacakları gece, Semiha kucağında Rahmi'den peydahladığı çocukla ve Hazım'la birlikte çıkagelir. Bunlar, Semira'nın kaldığı evi nasıl bulmuşlardır, bilinmez. Sonra Semira, Semiha ile Hazım'a gece kıyafetleri giydirir. Halil Ağa'nın hamamda uşaklık eden Hazım'ın smokin, sade bir kez olan Semiha'nın gece tuvaleti giymesi sosyal bakımdan imkânsızdır, ama bir fantezi olarak, bu tutum sokaktaki adamın hoşuna gitmiştir. Ancak gerçeklerde fantezilerin bir filmde bağdaştırılmasının ne denli güç olduğunun, Muhsin Ertuğrul filmin çevirimi bittikten sonra herhalde anlamıştır.

telerin de tavsiyelerine uyarak, bundan sonraki filmleri için iç sahnelerin çekimini gerçekleştirmek, seslendirmek ve kurgulamak üzere bir yerli film stüdyosu kurma fikrini iyiden iyiye benimsemişlerdi.

* * *

3) KAÇAKÇILAR

İpek Film Kurumu, 1929-1932
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Senaryo: Muhsin Ertuğrul
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Dekorlar: Vedat Ar
Oynayanlar: Behzat (Butak), Said (Köknar), Talât (Artemel), Feriha Tevfik (Negüz), Hazım (Körmükçü), İ. Galip (Arcan), Karakaş, Atıf (Kaptan)
Çekim yeri: İstanbul
İlk gösterim: 3 Şubat 1932, Elhamra Sineması, İstanbul

Filmin Konusu

Fakir bir balıkçı ailesi: Bir ana, iki oğul ve bir de 'besleme'den oluşmuş.

Oğullardan biri balıkçı (Talât), diğeri de kolcu. İkisi de beslemeye (Feriha Tevfik) tutkun... Besleme ise köyün çobanını (Hazım) sevmekte...

Balıkçılar arasında 'Dalyan' (Said Köknar) namıyla tanınan birisinin kışkırtmasıyla bu az kazançlı durumlarından kurtulmak için Talât'ın arkadaşları tütün kaçakçılığı yapacaklardır. Talât önce buna yanaşmaz, fakat sonunda içki masasında onlara uymayı kabul eder.

Balıkçılar, kaçak denkleri kayalardan aktarırken Talât'ın kardeşi olan kolcu bunları bastırır. Diğerleri kaçarken iki kardeş ara-



sında silâhlı çatışma başlar ve Talât kardeşini vurur, arkadaşlarıyla kaçar.[94]

Bir başka kaçakçılık olayı sırasında aynı kaçakçılar, İstanbul yöresinde polisle ufak bir çarpışma sonucu yakayı ele verirler. Bir evlâdının ölümü, diğerinin de kaçakçılık yüzünden hapse atılması yüzünden anne hastalanır ve bir süre sonra da ölür. Besleme bu durumda, oradan ayrılıp iş aramak üzere İstanbul'a gelir. Bu sırada bazı uygunsuz insanların ayartmasıyla kötü yola düşer.

Günün birinde çoban, bir piyango bileti bulur ve ikramiyesi taşıyana ödenen bu bilete büyük ikramiye düşer. Hayatı boyunca tek duygusu beslemeye bağlılığı olan çoban, o andan başlayarak hemen onu aramaya koyulur ve çalıştığı barda bularak onu, düştüğü kötü yoldan kurtarır, onunla evlenir. Öte yandan, kaçakçı ve kardeş katili olan Talât da yaptığı bütünlüklerin karşılığını idam sehpasında öder.

---

94) Faruk Kenç *Adana'da*, Eylül 1970'deki görüşmemiz sırasında, Talât'la kardeşi arasındaki bu çatışma sahnesini, Ertuğrul'un yabancı bir gangster filminden aynen kopya ettiğini, kopya edilen sahnenin sonunda, özgün filmin "yukarıdan gangsterlerin, aşağıdan bir arkadaşının ateşi arasında bırakılan ve gangsterlerce vurulduğu halde arkadaşının vurduğu sanısı uyandırılan bir kimse ile ilgili" olduğunu açıklamıştı (Ertuğrul, 5 Ocak 1973 günlü metinde, "Faruk Kenç böyle bir film görmüşse sahipse adını söylemeli idi." açıklamasında bulunmuyor, yoksa bu görüşün doğru olamayacağını bildiriyordu).

1929 yılında sessiz olarak çekimine başlanmış ve Talât'ın kullandığı arabanın kazaya uğraması sonucu oyuncolardan Karakaş'ın ağır yaralanarak ölmesi ve Sacid'in de yüzünün parçalanması dolayısıyla gerçekleştirilmesinden vazgeçilmiş olan bu kurdelenin, *İstanbul Sokaklarında*'yla birlikte Epinay Stüdyoları'nda kısmen seslendirildikten sonra, 1932 yılında piyasaya sürüldüğü anlaşılmaktadır. Filmin fotoğrafları çok güzeldir. Senaryo ve diyaloglar fena, sessiz kısımların uzun olmayan tarafları güzel, artistlerin oyunları *İstanbul Sokaklarında*'kinden daha muvaffakdır.[95]

Filmin büyük bir bölümü sessiz bırakılmış:

> Sessiz kısım, sesli kısma nazaran daha iyidir; yalnız çok uzun sürmesine ve bir de kurban verilmesine rağmen, heyecansız olan takip sahnesi, Behzad'ın (mızıka ile çaldığı) bitip tükenmeyen "Valencia"sı sıkıcıdır. Sesli kısımlardaki mükâlemeler insana yeni hiçbir şey öğretmeyen beylik cümlelerden ibaret kalıyor.[96]

> Filmin harici manzaralarına ait fotoğraflar mükemmeldir. Ahmet Çezmi, *İstanbul Sokaklarında* ve *Kaçakçılar*'da bize Avrupa ayarında bir operatör olduğunu ispat etmiştir.[97]

Filmin en büyük kusuru, senaryosunun tutarsızlığıdır. Esasen yer yer *İstanbul Sokaklarında*'yı andıran konu (hasta ana, iki düşman kardeş motifi ve çobanın en sonunda sevdiğini araması gibi), piyangonun mutlu son için bir araç olarak kullanılması ve beslemenin düştüğü kötü yoldan kurtulamaması daha etkileyici ve normal iken, mutlu son uğruna senaryonun normal akışının durdurulması bunda etkili olmuştur.

Said Köknar, filmin kötü kişisi olarak, burada da *Ankara Postası*'nda olduğu gibi 'Dalyan' namıyla anılmaktadır. Filmin önemli bir özelliği, Feriha Tevfik'in Türk sinemasına kazandırılması olmuştur. 1929 yılında Türkiye Güzellik Kraliçesi seçilen bu yüzü kadar sesi de güzel genç kız, bundan sonra özellikle operet ve vodvil filmlerinde kendini gösterecek, tiyatro dışından gelen ve tiyatrodaki oyunculuk alışkanlıklarını bırakmayan birçok oyun-

95) "*Kaçakçılar*", *Vakit*, 5 Şubat 1932, s. 5.
96) "Haftanın Filmleri: *Kaçakçılar*", *Cumhuriyet*, 7 Şubat 1932, s. 5.
97) Aynı kaynak.

cuya rağmen, bir 'sinema oyuncusu' olarak Muhsin Ertuğrul'un sanatına da alışılmadık bir hava katacaktır.

* * *

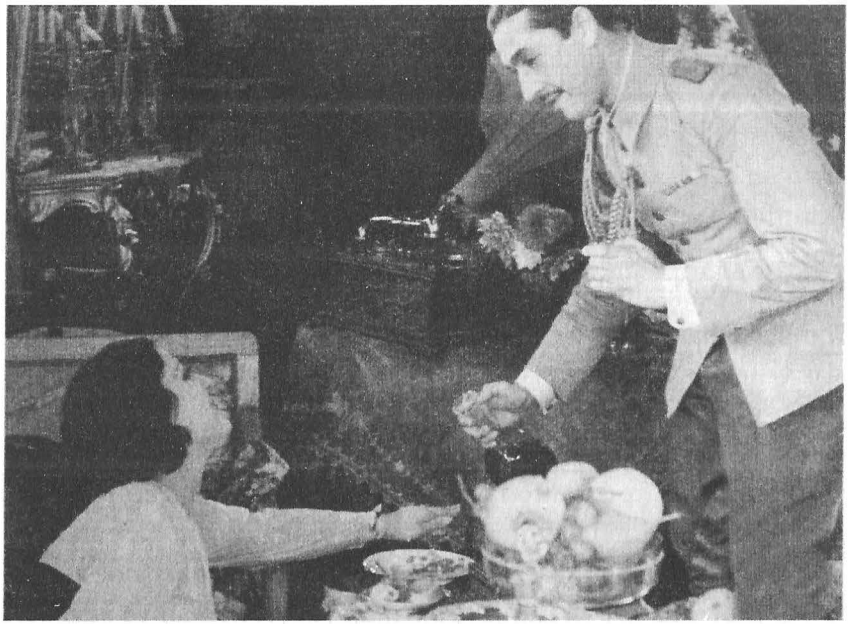
4) BİR MİLLET UYANIYOR

İpek Film Kurumu, 1932
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Kemal Necati Çakus
Senaryo: Nizamettin Nazif (Tepedelenlioğlu)
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Dekorlar: Vedat Ar
Ses düzeni: Wilhelm Morhenn
Ses sistemi: Tobis-Klang Film
Kurgu: Muhsin Ertuğrul/İclâl Ar
Oynayanlar: Ercüment Behzat (Lav) (Yüzbaşı Davut), Emel Rıza (Öğretmen Nesrin), Emin Beliğ (Belli) (Hamdi Bey), Naşit (Özcan) (Tilki), Ferdi Tayfur (Feridun), Mahmut Moralı (gizli ajan), Atıf Terzioğlu (Kaptan) (Yahya Kaptan), Sait (Köknar) (Çeteci Fecep), Hadi Hin (Hün) (bir yabancı subay), Muammer (Gözalan) (zaptiye)
Diğer roller: Kevser, Palmira, Hikmet, Samiye, Ferih (Egemen)
Çekim yeri: İstanbul (stüdyo, Maltepe ve Kâğıthane) ve Çanakkale
İlk gösterim: 7 Aralık 1932, Elhamra ve Melek sinemaları, İstanbul

Filmin Konusu

Olaylar 15 Mart 1920'de başlar. Anadolu'da bulunan Kuvva-i Milliye'ye mensup yüzbaşı Davut ve emireri Tilki, alınan bir şifre üzerine ilkin Akbaş cephaneliğini basarak cephaneleri Kuvva-i Milliye'ye mal eden birliğe katılırlar; sonra da İstanbul'da görevlendirilirler.

Tanıklık ettikleri bir çocuğun öldürülüşü, kadınlara saldıran işgal kuvveti mensuplarıyla ilgili olaylarda, gizli bir el olumlu rol



oynamakta, bunalan vatandaşa ve Millicilere yardım etmektedir. Bir yandan da düşmanla işbirliği yapmış kimi bahtıkaralar, Said Molla ve yaverlerden Feridun hainliklerini sürdürürler. Simitçi olarak görülen bir ajan da İstanbul'daki Kuvva-i Milliye'cilere haber getirir.

Davut ve emireri, Beyoğlu'nda bir meyhanedeki tehlikeli durumdan yine o bilinmeyen yardımcının eliyle kurtarıldıktan sonra, kendilerine verilen bir adrese ulaşmak üzere Erenköy'e giderler. Aynı gün okuldan çıkan öğretmen Nesrin'i Feridun görür ve ısrar ederek kız kardeşi Cavide'nin de bulunduğu evlerinde çaya alıkoyar. Dönüşte kendisine refakat etmekte olduğu Nesrin'e tenha bir kırlıkta saldırmak ister.

Davut'la Tilki rastladıkları bu saldırıyı önler, kızı kurtarır ve evine götürürler. Bu ev, aynı zamanda Davut'un İstanbul'da bulunurken misafir kalacağı, daha da garip bir rastlantıyla, yıllardır görmediği annesinin son zamanlarda tuttuğu evdir. Nesrin de burada, annesiyle birlikte oturmakta olan çocukluğundan beri görmediği teyzesinin kızıdır. Davud, Feridun'la kavga ederken cebinden hüviyetini düşürmüştür. Bu belge ile içindeki izin kâğıdından

Feridun, Davut'un kişiliğini öğrenir ve bunu bir silâh gibi kullanarak önce Nesrin'i ele geçirmek, sonra da Davut'u satarak İngilizlerden para sağlamak yollarını düşünür.

Nesrin'e gözdağı veren mektuplar gönderir. Sonunda, kız Feridun'un randevusuna gitmek zorunda kalır. Orada, kendisine sarkıntılığa yeltendiği sırada, durumu anlayarak kızı izlemiş olan teyzesinin tabancasından çıkan kurşunla Feridun ölür. Nesrin'le teyzesi çıktıktan sonra odaya giren Atıf Kaptan, çalan telefondan bunların hainlikleriyle ilgili bilgi edindikten sonra kimliğini açıklar ve telefonu kapatır. İstanbul'daki bütün gizli hareketlerde parmağı olan ve yardımcı durumunda bulunanın Yahya Kaptan olduğu böylece anlaşılır.

Feridun'un ve Sait Molla'nın kullandığı Çeteci Recep, daha önce Feridun tarafından görevlendirilmiş olduğundan, bir gün ansızın Davut'ların evini basar ve Davut'la Tilki'yi beraberinde sürükleyip dipçikleyerek götürür. Bu sırada Yahya Kaptan ve adamları yetişerek Davut'la Tilki'yi kurtarırlar. Daha sonra da bunlar Adapazarı'nda Yahya Kaptan'ın misafiri olurlar.

Simitçi ajan yaralı bir durumda köye gelerek baskına uğrayacaklarını haber verir. Ancak geç kalmıştır. Kuvva-i İnzibatiye'ciler köyü sararlar. Tilki gizli bir belgeyle köyden uzaklaşır. Recep ve yardımcılarının bulunduğu koruluğa yaklaşıp bir at çalıp kaçarken görülür, izlenirse de attığı bir el bombasıyla kendisini izleyenleri öldürür ve kurtulur.

Ancak Adapazarı'nda, köydeki Milliciler tutulur. Yahya Kaptan su içerken kahpece öldürülür. Davut ve arkadaşları kurşuna dizilirlerken "Yaşasın İstiklâl!" diye bağırırlar. Bunu duyan görevli müfreze de onlara katılır.

Artık her yandan asker derlenmekte, Milli Ordu kuvvetlenmekte ve genel taarruz günleri yaklaşmaktadır. Davut'la Tilki de bu ordunun birer bireyi olarak cephede savaşırlar. Filmin sonunda büyük taarruzla ilgili belgeseller gösterilir ve İzmir'in alınışı ile zaferin kesinleştiği vurgulanırken, bir yerde de Davut'la Nesrin'in zaferden sonra mutluluk içinde birbirlerine sarılmalarına tanıklık ederiz.

Film, Muhsin Ertuğrul'un bir tutkusunun sonucudur. *Ateşten Gömlek*'te ve *Ankara Postası*'nda onu doyuramamış olan milli savaşın, kahramanın millet olan bir filmde verilmesi tutkusu... Bunda belli bir dereceye kadar da başarı sağlanmıştır. Bu bakımdan, Muhsin Ertuğrul'un ne kadar verebilmişse, kendisini o kadar esere vermiş bulunduğu söylenebilir. Şüphesiz film, bir iyi niyet gösterisidir.

Ancak, senaryonun kısa zamanda ve ayrıntılı olarak yazılmış olması[98] yüzünden çok büyük tutarsızlıklara düşüldüğünden, filmin sinema değerini oldukça zedelemişsir. Buna karşılık, filmde Şehir Tiyatrosu oyuncularından başka dışarıdan da oyuncu kullanılmış olması bir yenilik getirmiş, özellikle gerçekten grafik değeri olan ve iyi kurgulanmış sahneler filmin değerini artırmıştır. Bazen yakın plândan ya da ayrıntılı plândan gerçekleştirilmiş çekimler de filmin olumlu yönlerindendir.

Filmin sonuna eklenen Kurtuluş Savaşı'na ait belge filmleri, Ertuğrul'un *Zafer Yolları* adıyla Kemal Film döneminde Cezmi Ar'la çektiği dökümanterlerden alınmıştı.[99] Sonradan Kurtuluş Savaşı konulu Türk filmlerinin hemen tümünde son sekansın belge filmleriyle donatılması yöntemi, ilk kez *Bir Millet Uyanıyor*'da gerçekleştirilen bu deneyin kalıntısıdır. Bu bakımdan film, *'prototype'* oluşturmuştur.

Denebilir ki, Muhsin Ertuğrul bu filminde Rusya'da gördüklerini kısmen gerçekleştirebilmiş gibidir. Bu yüzden *Bir Millet Uyanıyor*, onun filmolojisinde anılmaya değer üç filminden biridir.[100]

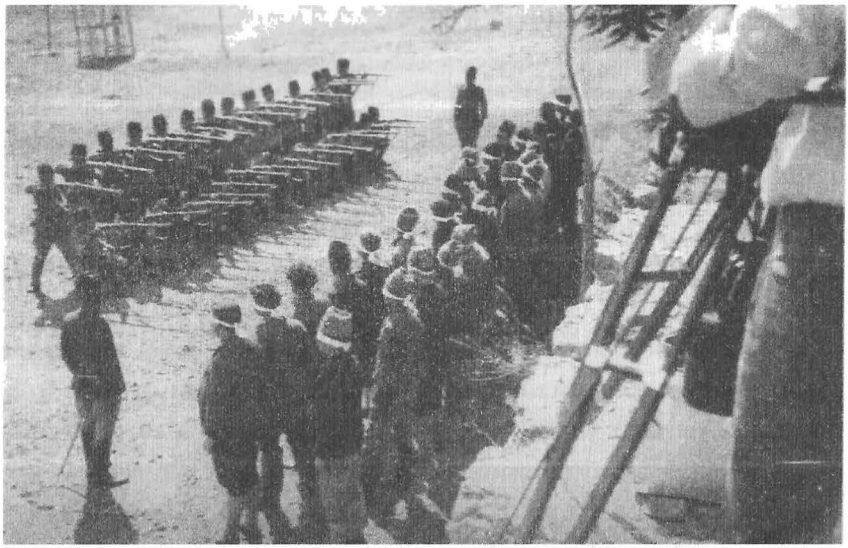
Filmin görüntü değeri ve sanat yöntemlerinin kullanılışı bakımından bir değerlemesini yapabilmek için şu gözlemlerimizi kaydedelim:

---

98) Atıf Kaptan'ın, *Bir Millet Uyanıyor*'un 2 Eylül 1971 günü Ankara Televizyonu'nda gösterilmesi sırasında yaptığı konuşmadan.

99) Ertuğrul bize yazdığı 5 Ocak 1973 günlü mektubunda bu filmlerden söz etmiş ve bunları Fahrettin Altay Paşa'nın yaveri Feridun Dürüntekin'in nezareti altında çektiğini, bu filmlerin bir kopyasının da Manisa Belediyesi'nde bulunduğunu bildirmiştir.

100) Nijat Özön, Ertuğrul'un Rusya'da edindiği deneylerin, onu, kimi zaman taklide (meselâ, *Bir Millet Uyanıyor*'daki kurşuna dizme sahnesinin *Potemkin Zırhlısı*'ndan esinlenmesi gibi) götürdüğünü yazıyor (bkz. *Türk Sineması Tarihi*, s. 97). Ancak bunun, bir yakıştırma olduğu gözden kaçmamaktadır.



- Bu filmde, diğer filmlere bakınca, hareketlilik ve kurgu daha iyi...
- Bu durum açık hava sahnelerinde daha çok görülüyor; gerçekten bu gibi sahneler tiyatro öğelerinden daha çok arınmış bir durumda...
- Oyuncuların hepsi tiyatrodan değil... Bunun sonuca etkisi çok. Ama bu filmde tiyatrodan gelen oyuncular yer yer daha başarılı.
- Dekorlu sahnelerde, tiyatro havası daha çok egemen. Yahya Kaptan'ın Adapazarı'ndaki evinde dekorların sallanması kötü etki yapıyor.
- Adapazarı'nda Millicilerin kurşuna dizilmek üzere, 'müfreze'yle kışlada karanlık bir pasajdan gün ışığına çıkışlarını gösteren sahne iyi. Ancak Davut dışında ötekilerin gözleri bağlı olarak sağlam adımlarla yürüdüklerinin gösterilmesi anlamsız.
- Nesrin'e mektup yazan Feridun'a ait ellerden ayrıntılı plân gösterilmesini izleyerek omuz plânına geçiş, sinema değeri olan bir tutum.
- Lapseki yelkenlisiyle Akbaş'a geçiş sırasında Hamdi Bey'le iki arkadaşının arkadan verilen silueti ve yine bu arada si-

luet halinde yamaçların gösterilişi, sahilin hemen üstündeki tepede nöbet tutan yabancı askerin silueti de grafik değeri olan resimler.

- Nesrin'in ağaçlıklı kırda Feridun'a koşarak gitmesi; Feridun'un evinde ayrıntılı plânda kapı tokmağının çevrilişinin gösterilmesi de bir sinema yönteminin verileri.
- Nesrin'in Feridun'un çağrısına uyarak evine geldiği sırada, Feridun'un, "Benim olacaksın!" diyerek kıza saldırıya yeltenmesiyle ilgili sunuluş güzel:
  1) Fotoğrafın bir ara çarpık verilmesi, kızın duygularını anlatmış olmak bakımından;
  2) İskambil kâğıtlarından 'dam'ın üzerine 'vale'nin düşmesi imâlı.
- Savaş haberleri veren eski yazı gazete üzerine savaş sahnelerinin üstebindirim (*sur-impression*) olarak verilmesi, yine aynı biçimde, filmin sonunda Atatürk'ün gittikçe büyüyerek yaklaşan resminin üzerine dalgalanan Türk bayrağının düşürülmesi, sinema sanatının iyi ve temiz kullanıldığını gösteriyor.
- Millicilerin kurşuna dizilecekleri avluda erlerin düzeni ve kurşuna dizileceklerin görüntüsü mükemmel bir genel plân teşkil etmiş.

Bu örnekler alabildiğine çoğaltılabilir.

Oyun bakımından Ercüment Behzat'ın vakur yüzbaşısı, Naşit'in güldürü türündeki kompozisyonu, Ferdi Tayfur'un ahlâksız ve hain yaveri ve Emel Rıza'mn öğretmen Nesrin'i başarılı görülmekle birlikte, Yahya Kaptan rolünü üstlenen Atıf Kaptan'm filmin en tutarlı oyuncusu olduğunu kabul etmek gerekir (bu başarılı kompozisyon rolü, onun sonradan 'Terzioğlu' olarak aldığı soyadını 'Kaptan'a çevirmesine yol açacaktır). Bu rol aslında, bir başrol olarak alınmaya çok uygundur.

Sait Köknar ise çirkin kişiliğinin faydasını bu filmde görmüş, çete reisi Recep rolünde sanatının doruğuna varmıştır. Davut'ların evine yapılan baskın sırasında bahçe kapısının demir parmak-

hğına tırmanıp evi gözetlemesi *Notre Dame'ın Kamburu*'nda (1939) Quasimodo'yu oynayan Charles Laughton'un görünüşü kadar anlamlı ve etkiliydi.[101]

Filmde, 'perspektif dekor' denilen küçük dekorlar da kullanılmış; bu yüzden, mesela *Ādapazarı*'nda geçen sahnelerde olduğu gibi ufak dekorlar önünde asker elbisesi giydirilen çocuklar figürasyona sokulmuştur.[102]

Filmin müziği bakımından söylenecek çok şey yoktur. Naşid'in bir ara söylediği "Bir Gemim Var Dalgalara Yaslanır" türküsü ile Recep'in söylediği "At Martini Debreli Hasan" türküsünün dışında filmde pek türkü yoktur, ancak fon müziği olarak plâklardan yararlanılmıştır.[103]

Film hakkında basında oldukça müsait bir hava esmiştir. Vânû ve Vasfi Rıza Zobu yazdıkları çeşitli yazılarla filmi övmüşler ve kusurlarının bağışlanabilmesi için yeter sebeplerin bulunduğunu savunmuşlardır.[104]

Aradan zaman geçtikten sonra filmi değerlendiren sinema yazarlarıysa, daha çok filmin senaryo bakımından tutarsızlığı,[105] 'iddialı' adına rağmen zayıf olduğu[106] ve Ertuğrul'un bu filmi izleyerek neden tekrar aynı konuya dönmeksizin operet filmleri ile vodviller arasında bocaladığı[107] üzerinde durmaktadırlar.

---

101) Bizzat senaryonun yazarı bu görüntünün 'canavarca' ifadesini bu türlü tanımlamaktan kendini alamamaktadır (bkz. *Türk Tiyatrosu*, Yıl 21, Sayı: 235, 16 Ocak 1950, s. 7 ("Nizamettin Nazif'in Son Telgrafnâmesi bir yazısından nakleden").

102) Filmin dekorcusu Vedat Ar'ın 2 Eylül 1971 günü televizyonda yaptığı konuşmadan.

103) Çoğu 1930-1932 yıllarında 'Sahibinin Sesi' plâklarına geçirilmiş ve Ertuğrul'un da yararlanmış olduğu anlaşılan bu müzikler şunlardır: 1) Özellikle Kemalcilerin tek silâh atmaları yerlerde bir kılavuz motif olarak, Mussorgsky'nin *Bir Sergiden Resimler*'inden "Tavuk Ayakları Üstündeki Kulübe"nin küsûfi vuruşları (Ravel orkestralaması); 2) Zafer anında, Beethoven'ın *Eroica Senfonisi*'nin birinci bölümü; 3) Nesrin'in mektup okuduğu yerlerde, romantik salon müziği (Chopin ve Grieg); 4) Genel akışı içinde, Beethoven'ın üçüncü *Leonore Uvertürü*/Mendelssohn: *Hebridler Uvertürü*/Tchaikovsky: *Üçüncü Senfoni ya da Ballet*'den bir parça/Wagner: *Uçan Hollandalı Uvertürü* (Dr. Gültekin Oransay'ın 27 Ocak 1971 günü filmi Ankara Milli Kütüphane salonunda birlikte gördükten sonra bize verdiği notlar).

104) Bkz. Vâ-Nû, "Türk Film Yıldızı", *Akşam*, 7 Aralık 1932; "Bir Millet Uyanıyor", *Akşam*, 9 Aralık 1932; Vasfi Rıza Zobu, "Bizde Film Nasıl Yapılır?" *Akşam*, 25 Aralık 1933; "Biraz İnsaf İstiyorum", *Akşam*, 4 Şubat 1933.

105) Özön, *Türk Sinema Tarihi*, s. 96.

106) Rakım Çalapala, "*Ateşten Gömlek* Tekrar Çevrilmelidir", *Yıldız*, Cilt XI, Sayı: 129, 15 Haziran 1944, s. 30.

107) Erman Şener, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, s. 50.

Bir Millet Uyanıyor'un ikinci versiyonu Ertem Eğilmez tarafından Eren Film Kurumu adına 1967'de çevrilmiştir. Oldukça tutarlı bir senaryo ve bir sinema kamerası çalışmasıyla gerçekleştirildiği halde film, konusunun sadece İkinci Dünya Savaşı'nın çeşitli cephelerinde çarpıştıktan sonra sağ kalan bir avuç adamın toplayarak bir köydeki cephaneliği uçurmak üzere düşmanla savaş veren kahraman bir askere dönüştürülen Yüzbaşı Davut'a bağlanmaması; bu rolü üstlenen Kartal Tibet'in parlak oyununa rağmen, ilk versiyondaki Yüzbaşı Davut'un yanında çok silik kalması bakımlarından destansı bir bütünlük kazanamamaktadır.

Filmde ilk versiyondaki tipler (Tilki ile Yahya Kaptan) tekrarlanmış olmakla beraber, bu kişilikler tamamen değişik açıdan ele alınmıştır.[108]

* * *

5) KARIM BENİ ALDATIRSA

İpek Film Kurumu, 1933
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Kemal Necati Çakus
Senaryo: Mümtaz Osman
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Dekor ve kostüm: Vedat Ar
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Müzik: Muhlis Sabahattin (Ezgi)
Oynayanlar: Hazım (Körmükçü) (Salih Reis), Feriha Tevfik (Negüz) (Fatoş), Ercümend Behzad (Lâv) (Orhan), Refik Kemal (Arduman) (Nuri), Bedia Muvahhit (Behma), Halide (Pişkin) (Nadiye), İ. Galip (Arcan) (Abdullah), Muammer (Karaca) (Muammer), Behzat (Buzak) (Avni) ve Sami (Ayanoğlu), Zeki (Alpan), Ferih (Egemen), Nermin
Çekim yeri: İstanbul (Moda ve Hayırsızada)
İlk gösterim: 22 Ocak 1933, Melek ve Elhamra sinemaları, İstanbul; Elhamra Sinemaası, İzmir

---

108) Bu versiyon hakkında bkz. "*Bir Millet Uyanıyor* 34 Yıl Sonra Yeniden Çevrildi" *Dünya*, 15 Aralık 1966

Filmin Konusu

Salih Kaptan, Moda'da bir deniz sporları dershanesi açar. Belma isminde bir de karısı vardır. Dershanenin kürek hocası Orhan'dır. Dershaneye kadınlar hemen yalnız Orhan için gelirler. Belma da Orhan'a âşıktır.

Bir gün Şadan'ın nişanlısı Fatoş bu mektebe gelir. Amcası Avni tarafından buraya yazdırılır. Kürek derslerinde Fatoş Orhan'ı sevmiştir. Bir gün ders verilirken Fatoş küreği denize atar ve iki genç Hayırsızada'ya sürüklenirler. Burada tatlı, heyecanlı ve aşk dolu bir gece geçirirler.

Şadan ve Avni meraktadırlar. Bir balıkçı kayığı sevgilileri geri getirir. Artık Fatoş eski nişanlısını unutmuştur. Orhan Belma'yı başından atmak için aynı dershanede masaj hocası ve sütkardeşi Nuri'yi Belma'ya gönderir. Belma bu haberle baygın bir halde Nuri'nin kucağına düştüğü sırada Salih Kaptan odaya girer ve onlara İstanbul usûlü bir ceza tertip eder, yani birbirine nikâhlamaya kalkar.

Muammer ismindeki bir gemici bu hareketi hoş karşılamaz ve intihara kalkışır. Bir taraftan gerek Belma'nın ve gerekse Fatoş'un hareketleri, kadın işlerini tahkik eden şirketin adamı Abdullah tarafından tahkik olunur. Abdullah'a kotrada cebren başka bir dosya yaptırarak Belma'yı işten tenzih ederler.

Ve nihayet Salih Reis, Abdullah'ın raporunu okuyunca karısının masumiyetine inanır ve onu affeder. Orhan ile Fatma da evlenir ve bu mes'ut evlenmeyi tes'it için bir deniz tenezzühüne sürdürülürken film biter.[109]

Karım Beni Aldatırsa, aslında Fransız vodvillerinden esinlenmiş bir komedidir. Muhlis Sabahattin'in müziğiyle donanlarak bir müzikal komedi ya da operet haline sokulmuştur. Filmde başrolleri Ercümend Behzad ve Feriha Tevfik paylaşmışlardır. Fakat gerçek başrolü oynayan Hazım Körmükçü'dür. Sinemada olduğu kadar tiyatroda da başarılı olan sanatçı, bu operetle bütün Türki-

109) İpek Film'in yayın organlarından *Akşamlar* dergisi, s. 12 Şubat, 28 Şubat 1933.

ye'de sinema oyuncusu olarak kendini tanıtmış, filmde gerçekten tutarlı bir kompozisyon rolü üstlenmiştir.[110]



Filmin senaryosu her zamanki gibi tutarsız olmakla ve 'teferruat uğrunda esas kaybolmak' durumunda bulunmakla birlikte,[111] gerek fotoğraflarının güzelliği, gerekse müziğinin operete uygun niteliği, bu eksikliği hafifletme yolunu açmaktadır.

Gerçekten Moda'da ve Hayırsızada'da (Yassıada) parlak bir güneş altında çekilen fotoğrafların değeri yanında Muhlis Sabahattin'in tatlı ve cana yakın müziğinin Feriha Tevfik, Hazım, Muammer, Ercümend Behzad, Bedia Muvahhit, Vasfi Rıza ve Refik Kemal tarafından söylendiğini işitmek, o günün seyircisi için bir zevk olmuş; "Kalbim Ateşten Şarkıları Çalan Sazdır" (Kalbimin Rüyası), "Aldatırsa Beni Karım", "Yaparım Hara-Kiri" ve "Sinirlerim Yoktur" şarkıları o günlerde dillerden düşmeyen nağmeler olmuş; hele eşsiz güzellikteki "Balıkçılar" korosu, büyük bestecinin bu filme gerçek bir katkısı olarak değerlendirilmiştir. Film basın tarafından genellikle beğenilmiş; halk ilk operet filmi olarak bu kurdeleye büyük bir ilgi göstermişti.[112]

Filmin dekorları, ayrıca göze batar güzellikteydi; ancak bunlar daha çok iki boyutlu tiyatro dekorları niteliğindeydi. Mayolara ve kasketlere işlenmiş 'stilize' kürek çeken kız şekilciği, vs.

---

110) Muhsin Ertoğrul'un, onun ölümünden sonra söylediği söz şudur: "Eğer sanat alanı tanırsa, eğer kuyumcu has pırlantayı bilirse, ben işte onların salahiyetiyle söylüyorum ki, Hazım eşine dünya sahnelerinde pek az rastlanan büyük ölçüde bir sanatkârdı." (*Yıldız*, Cilt XI, Sayı: 125, 15 Nisan 1944, s. 5'te zikredilmiştir). Hazım'ın ölüm yıldönümünde hakkında söylenen diğer görüşler için bkz. *Türk Tiyatrosu*, Yıl 19, Sayı: 124, 1 Nisan 1948, s. 1.

111) Bkz. *Vakit*, 26 Ocak 1933.

112) Örnek olarak bkz. Hikmet Feridun, "Yeni Türkçe Film: *Karım Beni Aldatırsa*", *Akşam*, 31 Ocak 1933.



giysilerle dekorlar tiyatro havasındaki bünyelerine rağmen ince bir zevki belirtiyorlardı. Vedat Ar'ın dekorları dışında diğer göze batan tiyatroması tutum, filmin başında her oyuncunun kendisini ve filmde aldığı rolü birer şarkıcıkla takdim etmesiydi ki, bütün operetlere has bir tutum olmakla sinemada bir parça aykırı görünüyordu.

Vasfi Rıza'nın bir parça alaturka oyunu ve şarkıları dışında, Feriha ve Ercümend Behzad tamamen Avrupai tipler çizmişlerdi.

Filmde birçok komik trükler vardı: Mesela, oltayla balık tutan Şaban'ın oltayı savururken Salih Reis'in sekreteri Nadiye'nin takma saçlarını başından kaldırması gibi... Bir de ikide bir "dershane"ye "medrese" diyen Salih Reis'in yanlışını Nadiye'nin düzeltmesi gibi komiklikler ve Karadeniz şivesiyle yapılan konuşmalar... Belki biraz soğuk etki yapıyordu, ama halk bunlardan hoşlanıyordu.[113]

113) Bu konuşmalara örnek olmak üzere, filmdeki, çiğ hamsiyi raki kadehine sokan Salih Reis'in (Hazım Körmükçü) kendi kendine yaptığı şu konuşmaya bakalım: "Cenab-ı Hak, gudret ruhtarını hamsi pulağı gibi dilsiz yaratmış olsaydı, Âdem Babamız cennet-i alâdan çıkarılır mıydı, çıkarılmaz mıydı?"

Sinema ve tiyatromuzda 'aptal' rollerini başarıyla vermiş olan Vasfi Rıza burada da bu rollerden birini, 'Şaban' tipinde canlandırıyordu.

İ. Galip çizdiği 'hafiye' rolünde antipatik olmayı başarabilmişti.

Başarılı bir iş filmi olan *Karım Beni Aldatırsa*, İpekçi'lere cesaret sağlamış, yeni operet filmleri yapmalarına yol açmıştır.[114]

Ertuğrul'un *Karım Beni Aldatırsa* filminin sinemada oynadığı yıllarda (1933-1934), Naşit Özcan Tiyatrosu repertuvarında da *Karım Beni Aldatırsa* adlı bir oyun oynanıyordu. Ancak bu oyunun konusu tuluatla geliştirildiğinden Ertuğrul'un konusunun tıpkısı ya da ana çizgisi bakımından benzeri olup olmadığını açıklamaya imkân sağlayacak kaynaklar bulunamamıştır.[115]

1967 yılında Melek Film Kurumu adına Aram Gülyüz, *Karım Beni Aldatırsa*'nın yeni bir versiyonunu çevirdi. Senaryosunu ilk çevirimden esinlenerek Erdoğan Tünaş'ın hazırladığı filmde, temel bakımdan aynı konu işlenmekle birlikte, ayrıntılarda oldukça büyük değişiklikler yapılmıştı.

Bir kere Salih Reis rolünü, Hazım'dan sonra Vahi Öz üzerine almış, fakat Lâz şivesini Hazım kadar sevimli kullanamamıştır; buna karşılık Muammer'in rolünü üstlenen Öztürk Serengil 'Lâz Uşağı' rolünde Muammer kadar, belki ondan da fazla başarılıydı. Şaban rolündeki Sadettin Erbil de 'aptal nişanlı' tipini yeni bir yorumla vermişti. Hafiye rolündeki Ergun Köknar da İ. Galip kadar sevimsizdi.

Oyuncular genellikle iyi seçilmiş olmakla birlikte, yönetmenin tutarsızlığı ve senaryonun temelsizliği bu filmde de seziliyor, özellikle müziğin başarısızlığı hemen göze çarpıyordu. Bu kez müziği Turgut Dalar yapmış, Vasfi Uçaroğlu Orkestrası çalmıştı. Eski şarkılardan yalnız "Aldatırsa Beni Karım" ve "Yaparım Hara-Kiri" alınmış, kimi şarkıların da yalnız sözleri lâf arasında tekrar edilmiş, bazıları da yalnız tek bir müzik âletiyle fon müziği gibi verilmişti.

Bu çevirim, dekor ve fotoğraflar bakımından da ötekinden zayıftı.

---

114) Film hakkında başka düşünceler ileri süren Özön'ün görüşleri için bkz. *Türk Sineması Tarihi*, s. 97-99.

115) Dr. Metin And'la 1 Mart 1973 günü DTCF'de yaptığımız bir konuşmadan aktarma.

Kısacası, bundan önce nasıl ikinci kez çevrilen *Bir Millet Uyanıyor,* grafik değeri olan fotoğraflarına ve tutarlı senaryosuna rağmen ilk çevirimin özünü verememişse; *Sözde Kızlar,* yine tertemiz fotoğraflarına ve kamera ve görüş açılarının iyi seçilip gerçekleştirilmesine rağmen ilk çevirimin temel çizgisinden tüm olarak ayrılmışsa, *Karım Beni Aldatırsa*'nın bu ikinci çevirimi de ilkiyle kıyaslanınca daha da beter bir izlenim bırakıyordu.

* * *

6) SÖZ BİR ALLAH BİR

İpek Film Kurumu, 1933
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi (Ayral)
Senaryo: Mümtaz Osman (Mahmut Yesari'nin M. Hennequin ve P. Weber'den *Kudret Helvası* adıyla dilimize uyarladığı *Et moi j'dis qu'elle t'a fait d'l'oeil* adlı oyundan)
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Dekor ve giysi: Vedat Ar
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Müzik: Muhlis Sabahattin (Ezgi)
Oynayanlar: Hazım (Körmükçü) (Recep), Melek (Tayfur) (Ayten), Vasfi Rıza (Zobu) (Şadan), Cahide (Sonku) (Leylâ), Necla (Sertel) (Teyze), İ. Galip (Arcan) (uşak Yavuz), Semiha (Berksoy) (feminist), Mahmut (Moralı) (Şerafettin) ve Ferih (Egemen)
Çekim yeri: Büyükada, İstanbul
İlk gösterim: 3 Ekim 1933, İpek Sineması, İstanbul

Filmin Konusu

Şadan evli kadınlarla düşüp kalkan bir avukattır. Teyzesi onu da bu durumdan kurtarıp evlendirmek ister. Şadan ise evlilikten korkar. İlkin Büyükada'da kaldığı otelde bir feminist kadınla konuşup tartıştıktan sonra, arkadaşı Arnavut Piştovzade Debreli Recep'in nişanlısı Leylâ'ya göz koyar. Recep'i de ertesi gün Mis Sokağı'ndaki garsoniyerinde kendisini bekleyecek evli bir kadın

olan Ayten'i görüp artık kendisinin bu işlerden el etek çektiğini söylemek üzere görevlendirir. Recep bu işi görmeye bir kere söz vermiş bulunur.



Garsoniyere giderek, orada gördüğü Ayten'e durumu anlatır. Ancak kocasından ayrılıp Şadan'la evlenmeyi iyice kafasına yerleştirmiş olan Ayten, suçüstü yaptırması için kocasına da anonim bir mektup yazarak bu randevudan bilgi vermiştir. Bu yüzden Recep'i bırakmaz; kocasına karşı yalancı çıkmamak için, onu, Şadan'ın yerine kendisiyle yatmaya zorlar; aksi takdirde pencereden atlayarak intihar edecektir. Recep kadının oyununa gelerek onunla kalmaya ve bu sırrı kimseye açıklamamaya söz verir. Ayten bir ara Recep'in giysilerini de pencereden fırlatır atar. Ayten'in kocası Şerafettin polislerle birlikte baskın yapar; Recep'i büründüğü havlu ve başına koyduğu hamam taşıyla karakola götürürler. Orada karı koca ayrılmayı kararlaştırırlar; Şerafettin, Recep hakkındaki şikâyetini geri aldığından onu serbest bırakırlar.

Recep'in düğün dolayısıyla Arnavutluk'tan halası gelecektir. Leylâ otelde ilk kez gördüğü Ayten'i bu hala sanmaktadır. Halbuki Ayten, Şadan'ın uşağına Recep'in metresi olduğunu söyler. Uşak Yavuz da bunu Leylâ'ya açıklar.

Bir yandan da Şerafettin Recep'i karısıyla evlenmeye zorlamaktadır. Leylâ da Şadan'la dertleşir. Biri nişanlısının, diğeri de arkadaşının hainliğinden söz açar. Gerçekten Şadan da Recep'i metresiyle kendisine hainlik etti sanmaktadır.

İkisi de aldatıldıklarına inanırlar ve birbirleriyle evlenerek bunun öcünü almayı kararlaştırırlar. Bu kararı bir öpücükle mühürlemek isterlerken Recep çıkagelir. Onların öpüştüklerini görünce



Söz Bir Allah Bir'de Melek Kobra ve Hazım Körmükçü.

tabancasını çeker, ama tabancada kurşun yoktur. Şadan Recep'i yatıştırır; onun da pekâlâ metresini baştan çıkardığını ileri sürer. Bu durumda Recep gerçeği kendisine açıklamaya mecbur olur. Ama böyle de olsa, Leylâ ile Şadan birbirlerini sevdikleri için, Şadan, Recep'ten artık son bir arkadaşlık yapıp Leylâ'yı kendisine bırakmasını diler. Recep buna katlanır. Nasıl olsa diğer kadınla namus belâsı evlenmek zorundadır.

Ancak Ayten kocasına, kendisinin bir hafta öncesi baloda bir sarışına göz kırptığını gördüğü için, öç almak üzere bu durumu düzenlediğini, kendisinin Recep'le hiçbir ilişkisi bulunmadığını yeminlerle temin etmiştir ve o da karısından özür dilemiştir. Bu

durumda ayrılmalarına ve Recep'in Ayten'le evlenmesine lüzum kalmamıştır.

O gece şölen sofrasında Leylâ ile Şadan nişanlanırlar. Şadan arkadaşını övmekte, Recep de kendi kendine, bir daha rasgele kimseye söz vermemeye and içmektedir.

Film, konusundan da anlaşılacağı gibi, bayağı bir bulvar vodvilidir. Klâsik karı/koca/âşık üçlüsüne bir de arkadaş sokularak bir entrika yaratılmıştır. Oynanış, dekorlar bakımından da tamamen tiyatro çeşnisi taşımaktadır.

Vasfi Rıza burada da *Karım Beni Aldatırsa*'da olduğu gibi Şadan ismiyle anılır; ama oradaki rolünün tam tersine, açıkgöz bir âşıktır. Hazım her zamanki gibi başarılıdır. Tiyatro oynamaktadır ama, bu, sevilen ve tutulan bir oyundur. Filmin en başarılı oyuncuları Melek ile Cahide'dir. Cahide bu filmde ilk kez Şehir Tiyatrosu revüsünden ayrılıp önemli bir rol üstlenmektedir. *İstanbul Sokaklarında*'nın Semiha'sı, bu filmdeki 'feminist' (er-kadın) kompozisyonuyla tamamen harcanmıştır. Öyle ki bir daha sinemada ismi duyulmayacaktır.

Filmin müziği de pek tutarlı değildir. Muhlis Sabahattin buradaki melodileriyle *Karım Beni Aldatırsa*'daki kadar başarı sağlayamamıştır. Sadece, "Drama Köprüsü" ya da "Debreli Hasan" olarak ün kazanmış ve son yıllarda aranjman parçası olarak da ele alınmış bulunan folklor müziğini modernize ederek verişi başarılı olmuş; filmde Semiha Berksoy'un söylediği "Ben Feministim" şarkısı ile konuşmalar 'duo'ya dönüştüğü zaman Vasfi Rıza'nın söylediği "Erkekler mi Çocuk Doğuracaklar?" şarkısı ve yine Vasfi'nin filmin sonlarına doğru Cahide'ye aşk ilân ederken söylediği "Kalbime doğdunuz siz çoban yıldızı gibi" başlangıçlı melodi, büyük müzikalitesi olan parçalar olarak kulağa çarpmamaktadır.

Gerek *Karım Beni Aldatırsa*'da, gerekse *Söz Bir Allah Bir*'de ihanet eden eşin âşığıyla evlendirilmesi teması işlenmiş. Aslında bu, sosyal bir çözüm yolu olamayacağı gibi, her filmde kullanılabilecek, tutarlılığı da bulunmayan bir hususdur. Öyle ki, *Karım Beni Aldatırsa*'da Lâz Kaptan'ın inatçılığı ve dar düşünceliliği ge-

reği bu, bir çözüm yolu gibi kabul ettirilebilirse de, *Söz Bir Allah Bir*'in soğukkanlı, filozof karakterli Şerafettin Bey'i için hiçbir zaman düşünülmemesi gereken bir husustur.

Ama filmde, bu çelişkiden gayrı, birçok tipler gerçekdışı, yabancılaşmış niteliktedir. Şadan rolündeki Vasfi Rıza, feminist kadın rolündeki Semiha Berksoy ve tiyatroya düşkün yarı deli uşak Yavuz, hep bu tarz, Türk seyircisine ters düşen kişiliklerdir. Bunun için bir müzikli komedide de olsa sempatik olamamışlardır.

Söz Bir Allah Bir, zamanında yapılan reklâmlara ve bazı gazetelerde çıkan tanıtma yazılarına[116] rağmen, *Karım Beni Aldatırsa* ve *Cici Berber* gibi başarı sağlayamamıştır.

* * *

7) CİCİ BERBER

İpek Film Kurumu, 1933
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Kemal Necati Çakus
Senaryo: Mümtaz Osman
Dekor ve giysiler: Vedat Ar
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Müzik: Mes'ut Cemil
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Oynayanlar: İ. Galip (Arcan) (Yani, Cici Berber), Zozo Dalmas (Eleni), Ferdi Tayfur (Selim), Muammer (Karaca) (Ruşen), Şevkiye (May) (Süheylâ), Mahmut (Moralı) (Niyazi), Necdet Mahfi (Ayral) (Patavanya Sefiri), Hadi (Hün) (gazete yazı işleri müdürü), Muvaffak İhsan (Garan) (gazeteci), Eyüp Sabri (sefirin birinci kâtibi), Ferih (Egemen) (kovulan çırak), Şayeste (Ayanoğlu) (manikürcü kız)
Figürasyon: Gazete muhabirleri, kız ve erkek çıraklar
Çekim yeri: İstanbul
İlk gösterim: Türkçe kopyası: İpek ve Elhamra sinemaları; tamamen Rumca kopyası: Melek Sineması, İstanbul, 29 Kasım 1933

116) Hikmet Feridun, "*Söz Bir Allah Bir*", *Akşam,* 3 Ekim 1933 ve "*Söz Bir Allah Bir* Filmi', *Akşam,* 2 Ekim 1933.

Filmin Konusu

Gazeteci Selim bir röportaj konusu çıkarmak üzere Beyoğlu'nda lüks bir berber dükkânına girer. 'Cici Berber' adıyla tanınan dükkân sahibinin özel hayatına karıştıkları için gazetecilere düşman olması kadar, kasada oturan kızının güzelliği de ilgisini çeker. Bir yolunu bulup dükkâna çırak olur.

Eleni ile Selim sevişmektedirler. Kıza, kalfalardan Ruşen de tutkundur. Ama Eleni'nin Selim'i sevdiğini görerek, arkadaşlık adına bu sevgiden elini çeker. Selim, Ruşen ve Eleni üçlü bir arkadaşlık kurarlar, birlikte gezerler. Hatta sesi güzel olduğu için Ruşen, Selim adına kıza serenatlar söyler.

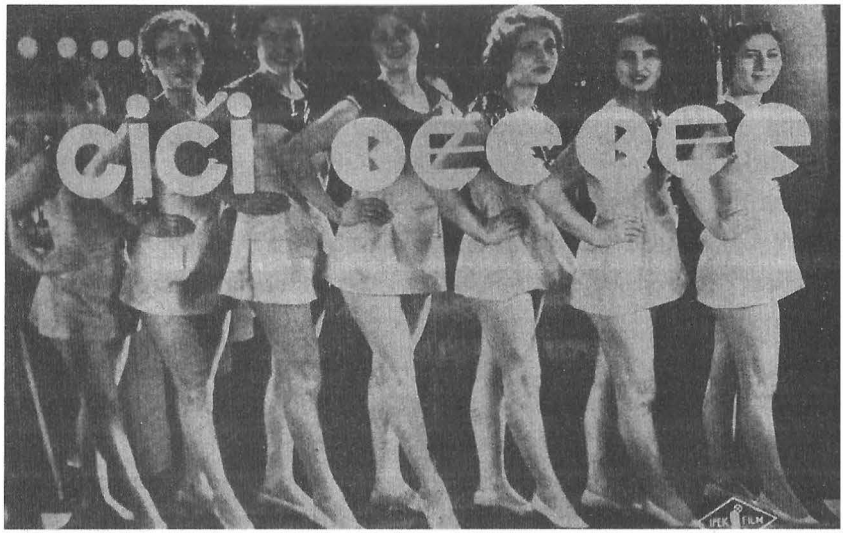
Bir gece basın balosu verilir. Eleni, babası uyuduktan sonra Selim ve Ruşen'le gizlice baloya gider; orada neş'elenir, şarkılar söyler. Ama biraz sonra uyuduğu sandığı babası da, yanında güzel bir kadınla baloya gelir. Gençler kaçarlar. Yalnız Selim'i başka bir gazeteci arkadaşı durdurarak, baloda bulunan Patavanya sefiriyle görüşmesinin gazeteden telefonla istendiğini söyler.

Selim mecburi olarak baloda kalır ve ustasıyla karşılaşır. Bu sırada ondan tuvaletine çok düşkün görünse de, sefirin bıyıklarının kusurlu olduğunu öğrenir. Bu kusurlu bıyığı düzelterek çekingen sefirle dostluk kurup görüşme sağlayan Selim, biraz da arkadaşının boşboğazlığından, gazeteci olduğunu ustasına belli eder.

Gazeteci düşmanı Cici Berber, Selim'i kovmak isterse de, baloya getirdiği metresiyle çekilen bir resminin eşine gönderilmesi ihtimali kadar, gazetecilerin kimi imâlı gösterilerinden de çekinerek, sonunda Selim'i hem dükkânına, hem de damatlığa kabul eder.

Cici Berber, özellikle İ. Galip'in çizdiği başarılı kompozisyon rolüyle, çok tutulan bir müzikli komedi (operet) oldu. Ferdi Tayfur burada bütün filmlerinden iyiydi. Muammer ve Şevkiye de başarılıydı. Zozo Dalmas ise, biraz gecikmiş yaşına rağmen, gerçek bir operet sanatçısı olarak sesi ve güzelliğiyle filme ayrı bir renk katmaktaydı.

Filmin operetimsi, tiyatromsu dekorları, havasına uymuştu. Ama üzerinde en çok durulması gereken yönü, musikisiydi. Bu



Senaryosu Mümtaz Osman adıyla Nâzım Hikmet tarafından kaleme alınan, operet filmi *Cici Berber*'den bir sahne.

kez Muhlis Sabahattin turnede olduğu için, filmin müziklerini Mesut Cemil yapmış,[117] sözlerini Mümtaz Osman düzenlemişti. Bizce bu çalışma, *Karım Beni Aldatırsa* ve *Söz Bir Allah Bir*'deki Muhlis Sabahattin/Mümtaz Osman çalışmalarından daha verimli olmuştu.

Muammer'in söylediği "Göz Bakar Konuşmadan" adlı tango, "Her Sabah Kargalar" adlı fantezi parça ile İ. Galip'in söylediği "Başımdan Çıktı Canım", "Saçlarınız", "Eğer Aldanıyorsam" gibi fantezi parçalar veya fokstrotlar, Muammer ile Zozo'nun birlikte söyledikleri "Aşk Denen Şey Taze Bir Güldür", "Yalvarıyorum Sana", "Damarlarımda Tutuşuyor Kan" ve "Yarim Bir Söğüt Dalı" adlı parçalar beste ve okunuş bakımlarından özlenen düzeyi bulmuştu.

Hele Zozo Dalmas'ın sarhoş olup kendine has bir okuyuşla söylediği Ollandezi'nin ünlü parçası "To Ye lekaki" (Yelekçik)[118]

117) Ertuğrul'un bize yolladığı 10 Şubat 1972 günlü mektuptan.

118) Bu parça daha 1932'lerden beri esasen bütün İstanbul'u ve İzmir'i sarmıştı. Bir Rum kızının Tatavla'lı sevgilisine yaptığı yelekten ve Rum delikanlısı Tatavla'da vurulduktan sonra kızın evine sığınıp delik yeleğini kaldırarak yarasını göstermesinden söz eden şarkı, sözlerinin acı ve sitem dolu olmasına rağmen, oynak melodisiyle dillerden düşmeyen bir güzellikteydi.

ve diğer Rumca şarkılar filmin müzikal değerini oldukça arttırıyordu.

Filmin balesi de *Söz Bir Allah Bir*'deki çalışmaya bakınca oldukça başarılı sayılabilirdi; özellikle üç genç kırlarda gezerken gösterilen 'Papatya Balesi', sevgililerin tuttuğu kırdaki papatya falının bir fanzeti imitasyonu olarak çok başarılıydı.[119]

Filmin çekimi, genellikle ışık ve fotoğraf bakımından iyiydi. Ancak geceleyin, Zozo Dalmas'a serenad yapıldığını gösteren sahne oldukça karanlıktı; ışık iyi ayarlanamamıştı. Ama dış sahnelerde genellikle parlak fotoğraflar elde edilmişti. Kamera ve görüş açılarının ayarlanması ve kameraya hareket sağlanması yönlerinden Ertuğrul'un çoğunlukla olumsuz olan yöntemi bu filmde de görülüyordu.

Bazı kaynaklar filmin bir Alman operetinden alındığını yazmışsa da,[120] bunu destekleyen bir bilgi derlenememiştir.[121]

Kanaatımızca Muhsin Ertuğrul'un en iyi operet filmi *Cici Berber*'dir Eğer filme *Karım Beni Aldatırsa*'daki kadar emek ve para harcansaydı, çok daha verimli bir sonuç elde edilebilirdi.

Gazeteler filmi iyi karşıladılar.[122] Halk da filme ilgi gösterdi. Filmin şarkıları aylarca dillerde dolaştı. Bu şarkılar, *Söz Bir Allah Bir*'deki parçalar kadar alabildiğine fantezi ve unutulur şeyler değildi.

* * *

8) NAŞİT DOLANDIRICI (kısa film)

İpek Film Kurumu, 1933
Yönetmen: Ertuğrul Muhsin

---

119) Bu sahnenin bir resmi için bkz. *Akşam*, 20 Mayıs 1933.
120) Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 99.
121) Bu konuda Türk Sinematek Derneği, Deutsches Institut für Filmkunde, Münih Basın Yayın Okulu öğretim görevlilerinden Dr. Laengsfeld ve Kenan Ormanlar'a mektuplar yazdık. Son iki kaynak 1930-1933 yılları arasındaki Alman operet filmlerini taradıkları halde, bu konuda çevrilmiş bir filme rastlamadıklarını 1 Eylül 1971 ve 21 Eylül günlü mektuplarıyla bize bildirdiler.
122) Hikmet Feridun'un filmin bir çözümlemesini yapan ve İ. Galip ile Muammer'in oyunlarıyla Mesut Cemil'in müzik çalışmasını öven yazısı için bkz. *Akşam*, 1 Aralık 1933, s. 3.

Senaryo: Mümtaz Osman
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Oynayanlar: Naşit (Özcan), Ahmet (Güldürür) ve Tuluat Tiyatrosu'ndan bir kadın sanatçı
Çekim yeri: İstanbul
İlk gösterim: 16 Kasım 1933

Filmin Konusu

Bir sosyete dolandırıcısının hayatının bir safhasını aksettiren, 'sırf güldürmek için yapılmış küçük bir güldürü'den ibarettir. *Naşit Dolandırıcı,* üç kısımlık bir komedi olarak daha ziyade İpek Film'in bir yan ürünü olarak piyasaya çıkarılmıştır.*

* * *

9) FENA YOL (O KAKOS DHROMOS)

İpek Film/C. Helmis ve C. Theodoridis Yapımı, 1933
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Senaryo: Mümtaz Osman (Grigorios Ksenopulos'un aynı adlı romanından uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Theodoridis
Müzik düzenlemesi: Sotiri Yetrudi
Oynayanlar: Marika Kotopuli (Kristina), Kiveli (Hrisûla)
Diğer roller: Giorgios Papas, Gavrilidis, Necdet Mahfi (Ayral)
Çekim yeri: İstanbul ve Yunanistan (Zante adası)
İlk gösterim: Mart 1933, Melek Sineması, İstanbul

Filmin Konusu

Yunanistan'ın Zante adasında birbirleriyle samimi iki genç kız vardır: Kristina ile Hrisûla... Kristina çok çirkindir. Ailesi de fa-

*) Filmin, İpek Film'in diğer bir yan ürünü olan *Deniz Kızı Eftalya*'nın "Ayşe Kız" ve "Çoban" adlı şarkılı filmiyle birlikte gösterildiğine dair, *Cumhuriyet,* 14 Kasım 133 ve *Akşam,* 16 Kasım 1933'te rastlanan kayıtlarla, *Akşam,* 1 Mayıs 1933 tarihli bir yazıda Naşit'in çevirim izlenimlerinin anlatılmasından başka film hakkında kaynağa rastlanmadı.

kirdir. Onun için çalışmaya mecburdur. Hrisûla'nın babasıysa bakkaldır ve pekâlâ ailesini geçindirecek kadar para kazanmaktadır. Binaenaleyh işi gücü yoktur. Bütün zamanlarını köyün delikanlılarıyla âşıkdaşlık etmekle geçirir. Kristina arkadaşının bir sıra aşifteliklerine şahit olur. Hrisûla evvelâ berber kalfası Menegis'le sevişir. Sonra da Patraslı bir zengin olan Aleksopulos'un metresi olur ve nihayet Kristina'nın kardeşi Nikos'la kaçar.



"Fena Yol," filminde Kiveli

Bu işler Kristina için fena misal teşkil eder. Arkadaşını kıskanan Kristina da öteki gibi fena yola sapacaktır. En güzel elbiselerini giyip sokağa çıkar ve saatlerce kendisine âşık arar. Fakat zavallı çok çirkin olduğu için kimse dönüp yüzüne bakmaz. Yalnız bakkal çırağı Yani, kendisine acıdığı için ona evlenme teklifinde bulunur. Halbuki Kristina bir kocaya değil, bir sevgiliye muhtaçtır.

Bir gün köyün kilisesinde dua ederken Hrisûla'yı şık ve genç bir adamla beraber görür. O zaman anlar ki arkadaşı kardeşiyle de oturmamış, bırakıp kaçmış ve bu son âşıkıyla beraber yaşamaya başlamıştır. Ancak o vakit hakikat kafasına dank eder. Kendi kendine, "Demek ki bazı insanlar gürültülü, debdebeli bir hayat yaşamaya memur, diğerleriyse mütevazı kalmaya mecbur bir şekilde yaratılmışlardır" der.

Bunun üzerine Yani'yle evlenir, talihine boyun eğer.[123]

İpek Film Stüdyosu'ndan ve İstanbul'da o sırada temsiller vermekte olan Kiveli Tiyatrosu'nun oyuncularından yararlanmak için Kotopuli'nin eşi C. Helmis ve Kiveli'nin eşi C. Theodroidis'in

123) *Cumhuriyet* gazetesi (sinema sahifesi), 17 Mart 1933, "*Fena Yol*" (O dönemdeki basının dilini göstermek bakımından yazının tıpkısı aktarılmıştır.

gerçekleştirdikleri bu film, Yunanistan'da çok tutunmuş olan Ksenopulos'un romanından uyarlanan bir senaryodan Rumca olarak filme alınmıştır. İç sahneler İpek Film Stüdyosu'nda,[124] dış sahneler ise Yunanistan'ın Zante adasında filme çekilmiştir.

'Kaza ve kader' *(fatalité)* konusunu tartışmak isteyen filmin başrollerini paylaşan Kotopuli ve Kiveli o dönemin çok tanınmış Yunan tiyatro oyuncularıydılar. Başroldeki iki erkek oyuncu Papas ve Gavrilidis de öyle. Hatta Gavrilidis, Muhsin Ertuğrul'un ilk sesli yapımı *İstanbul Sokaklarında* filminde de rol almıştı.

Filmin çekimini, kendisi esasen ünlü bir operatör olan Theodoridis, stüdyo çalışmaları sırasında Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde, Zante adası çekimlerinde kendi başına gerçekleştirmiştir.

İlk Rumca sözlü şarkılı film olarak çekilmiş ve İstanbul'da da gösterilmiş olan filmin müziğini hazırlayan ve filmdeki şarkıları söyleyen, o sıralarda Yunanistan'ın ünlü şarkıcılarından sayılan Sotiri Yetrudi'dir. Filmin çekimi dolayısıyla İstanbul'dan Türk sanatçılarından da filme katılanlar olmuştur.[125]

O Kakos Dhromos'un 1927 yılında aynı romandan esinlenerek Yunanistan'da çevrilmiş bir de sessiz versiyonu olduğu söylen-

---

124) Bkz. Hikmet Feridun, "Stüdyoyu Şöyle Bir Ziyaret: Stüdyonun İçinde Kocaman Bir Yunan Köyü Kuruldu", *Akşam*, 21 Şubat 1933. Muhsin Ertuğrul, bize gönderdiği 6 Mart 1972 günlü mektubunda *Fena Yol* üstüne, "*O Kakos Dhromos' (Fena Yol)*, Yunanistan'da henüz sesli film stüdyosu kurulmadığı için İstanbul'da çevrilen ilk tekmil sözlü Rumca filmdir. Oynayanların hepsi ünlü sanatçılar olduğu için iyi karşılandı," demektedir.

125) Bunlardan Necdet Mahfi Ayral, bize yolladığı 1 Temmuz 1971 günlü mektupta film hakkında şunları yazıyordu: "*O Kakos Dhromos* filmi de, tamamen Yunan tiyatro sanatkârlarının o zamanın ve hatta daha da sonrasının en ileri gelenleriyle çevrilmişti. Rejisör Muhsin'di... Tabii ki küçük roller buradaki birkaç sanatkârın... Birkaç diyorum, çünkü o zaman bizim Darülbedayi'deki sanatkârlardan başka kimse hemen hemen yok gibiydi... Oynayan Yunan artistleri: Yunanlıların meşhur trajedyeni Marika Kotopuli, Giorgios Papas ve daha isimlerini hatırlayamadıklarım. Benim de sinemada ilk rolüm bu eserdeydi. *O Kakos Dhromos*'da fena, kötü yola komşusundan imrenerek sapan, maalesef hayatta da pek güzel olmayan Kotopuli, bulunduğu köyde ilk kapısının önünden geçecek olan erkeğe cilve yapmaya karar verir. Tesadüf, o delikanlı da bendim... Ve çirkinliğine bakarak kadıncağızın yüzüne tükürdüm... Sonra köyde bir düğün oldu. O sahnede de düğün arabasının arkasından Rumca bir cümle bağırırdım: *'Serniko na ena to pedhi'* (Erkek çocuk isteriz) manasına idi bu cümle... Sonraları buraya her gelişlerinde gerek Kotopuli, gerekse Papas'le iyi arkadaş, ahpap olmuştuk. Bir defasında Kotopuli ile bir mülakat yaptım. Yazıma [Necdet Mahfi, "Şehrimizde Misafir Bulunan Yunan Tiyatrosu Sanatkârları - Marika Kotopuli, Yunanistan'ın Sarah Bernhardt'ı", *Türk Tiyatrosu*, Yıl 20, Sayı: 224, 16 Mart 1949, s. 2] şöyle başlamıştım: 'Kotopuli ile yüzüne tükürerek tanışmıştım... Tabii ki bu hayatta değil, filmde, rol icabı...' Bu filmden başka bir şey hatırlıyamıyorum maalesef..."

mekteyse de, bunun ne dereceye kadar gerçeğe dayandığının tespiti mümkün olmamıştır.[126]

* * *

10) MİLYON AVCILARI

İpek Film Kurumu, 1934

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen yardımcıları: Kemal Necati Çakus ve Necdet Mahfi Ayral

Senaryo: Mümtaz Osman (Max Neufeld'in *Sehnsucht 202* adlı filminden uyarlama)

Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar

Dekorlar: Vedat Ar

Kurgu: Muhsin Ertuğrul,

Müzik: Muhlis Sabahattin (Ezgi)

Oynayanlar: Feriha Tevfik (Feriha), Hazım Körmükçü (Hazım), Melek Tayfur (Melek), Ferdi Tayfur (Ferdi), Mahmut (Moralı) (ilân bürosu memuru), Muammer (Karaca) (çırak), Said (Köknar) (mal sahibi), Sami (Ayanoğlu) (polis) ve N.M. Ayral

Çekim yeri: İstanbul

İlk gösterim: Ocak 1934.

Filmin Konusu

'İki Ahpaplar' lâvantacı dükkânının sahipleri Hazım'la Ferdi para sıkıntısı çekerler; işler de kesat gitmektedir. O sırada Melek isimli zengin bir kız, 'Kırk Yılda Bir Düşen Fırsat' rumuzuyla bir ilân bürosuna başvurarak, parasını işletmek üzere sermaye yatırı-

126) İlkin 30 Ağustos 1971 günlü mektubuyla Yunanistan'la ticaret ilişkileri bulunan Milli Film Stüdyosu sahibi Sabahattin Tulgar'ın bu konudaki bildirimi üzerine filmin yapımcısı ve senaristi olduğunu öğrendiğimiz Takis Dadiros'in bugün Atina'da filmcilik yapan oğluna, sonra da yine Tulgar'ın tavsiyesi üzerine Yorgis Saris adlı bir diğer filmciye mektuplar yazdık. Bunlardan ilkine hiç cevap alamadım; diğer mektup alıcısı bulunmadığından geri geldi. Buna rağmen Yunan Büyükelçiliği ve Yunan Sinematek'i aracılığıyla film hakkında bilgi edinmek istendiyse de gerek bu çevirim, gerekse Muhsin Ertuğrul'un yönettiği çevirim üstüne hiçbir kaynaktan başkaca bilgi almak imkânı bulunamadı. Dadiros'un Rex Film adına Aleko Deliyani ve Lili Berde'yle çevirdiği söylenen film üstüne Aglae Mitropulos'un *Découverte du Cinéma Grec* adlı eserinde de bilgiye rastlanmadı.

mı yapmak istediği ilânını verir. Diğer yandan tezgâhtar olarak iş arayan bir fakir kız da 'Çıtıpıtı 202' rumuzuyla bir ilân verir.

Patronla yaptığı bir tartışma sonucu siniri bozulan büro memuru, iki ilâna ait isimleri birbirine karıştırır: Böylece zengin kızın verdiği ilân. 'Çıtıpıtı 202' rumuzuyla sermaye arayan lâvantacı dükkânına yollanır. Ortaklardan Ferdi bir yandan kızın başvurmasını beklerken, öteki ortak Hazım ilân bürosuna gidip 'Çıtıpıtı' diye seslenerek ilân sahibini kalabalık arasında arar; başına gelmedik kalmaz. O sırada Melek de büroya uğramış, kendisine lâf attığını sandığı bu yakışıklı erkekle tanışmıştır. Hazım, gerçekte sermaye teklifinde bulunanın Melek olduğunu bilmez. Diğer yandan Feriha da lâvantacı dükkânına 'tezgâhtarlık' yapmaya gelir. Bunu zengin kızın bir kaprisi olarak kabul ederler. Ferdi de Feriha'yı sever. Bu yüzden ortağının ısrarına rağmen, ondan para isteyemez. Hazım da bunun üzerine onu bir odaya kilitleyerek, Feriha ile Ferdi'nin o akşamki randevusuna kendisi gider ve orada uygun biçimde Feriha'dan kendilerine sermaye yardımında bulunmasını rica eder. Kendisine sırf bu yüzden ilgi gösterildiğini sanan Feriha, Hazım'a tokatı yapıştırır.

Bu olay geçerken, Hazım telefonu sakladığı için Ferdi kapatıldığı yerden kurtulmak için kimseye haber de yollayamaz. Ama bir ara telefon çalar, ses yazıhanenin gözünden gelmektedir. Ferdi telefonu bularak cevap verir. Arayan Melek'tir. Hazım'ı sormaktadır. Ferdi, 'önemli bir mesele olduğu gerekçesiyle' kendisini kurtarmasını Melek'ten rica eder. O da bir polis ve bir çilingirle gelerek Ferdi'yi kurtarır. Birlikte Hazım'la Feriha'nın bulunduğu gazinoya giderler. Orada Hazım'ı Feriha'yla birlikte görüp de kendisinin atlatıldığını anlayınca Melek de Hazım'a bir tokat yapıştırır ve kızların ikisi de erkeklerin yalvarmalarına aldırmadan uzaklaşırlar. Ancak yalnız başlarına kalınca, erkeklerin kendilerini gerçekten sevdiği intibaını edinirler ve ertesi gün, iş bulma bürosunda yeniden onlarla karşılaşınca barışırlar. Ferdi Feriha'yı, Hazım da Melek'i yanına alarak evlenme bürosuna giderler. Böylece iş tatlıya bağlanır.



Milyon Avcıları'nda Melek Kobra (Tayfur) ile Ferdi Tayfur.

Film, Neufeld'in 1933'te çevirdiği *Sehnsucht 202* (Özlem 202) adlı Alman müzikli komedi (operet) filnünden uyarlanmıştır.[127] *Milyon Avcıları*, Neufeld'in filmi stüdyoda kontrol ekranında plân plân gözden geçirilerek[128] elde edilen senaryoya göre çekilmiştir.

Neufeld'in filminde Feriha'nın rolünü Magda Schneider, Hazım'ın rolünü Fritz Schultz, Melek'in rolünü Louise Rainer ve Ferdi'nin rolünü de Rolf van Goth oynamıştı. Filmde komik Paul Kemp'in ve Alman operetlerinin unutulmaz sineması Paul Hörbiger'in de önemli rolleri vardı. Filmin müziğini o sıralarda birçok Alman operet filminin müziğini yapmış olan Richard Fall yapmıştı. Filmdeki "Inseratenlied" (İlânların Şarkısı), "Ja, der Himmel über Wien" (İşte, Viyana Gökleri) ve "Mein Schatz, ich bin Dein

127) Bazı kaynaklar, özellikle Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi* (s. 99) ve *Türk Sineması Kronolojisi* (s. 222) ve Scognamillo, "Muhsin Ertuğrul'un 60. Sanat Yılı" (*Yeni Sinema*, Mayıs 1970, s. 14) Ertuğrul'un bu filmi, René Clair'in *Le Million*'undan (Milyon Peşinde, 1931) uyarladığını açıklamakta iseler de, iki film arasında ad benzerliğinden başka bir ilişki yoktur.

128) Bu işlemi, o sıralarda Şehir Tiyatrosu'nda bale öğretmeni olan Celâl Bulkat'la birlikte kendisinin yaptığını Necdet Mahfi Ayral bize, 9 Haziran 1970 gününde yaptığımız konuşmada söylemiştir.

Parfüm verliebt" (Sevgilim, Senin Parfümüne Tutkunum Ben) adlı şarkılar halkın dilinden düşmüyordu.[129]

Bizde ilkin filmin, Feriha'nın yanında 1933 Türkiye güzeli Nezire Fevzi[130] ve Hazım'ın yanında da Vasfi Rıza'nın eşliğiyle çevrilmesi düşünüldü. Filmin adının da "İki Ahpaplar" olması öngörüldü. Sonra Nezire (hanımın) yerini Melek Tayfur, Vasfi Rıza'nın yerini de Ferdi Tayfur aldı.

Almanca'dan çeviri sırasında ilân veren kızlardan birinin kullandığı 'Özlem 202' simgesi, Türkçesinde 'Çıtıpıtı 202' olmuş; ama filme ayrıca bu ad konmayarak, sonradan "İki Ahpaplar" adı da bırakılarak, kurdeleyi "Milyon Avcıları" olarak adlandırmanın daha doğru olacağı düşünülmüştü.

Filmin dekorlarını Vedat Ar yapmıştı. Denilebilir ki, tiyatro dekorunu andırmasına rağmen, Vedat Ar'ın bu filmdeki dekorları, Muhsin Ertuğrul'la çalıştığı bütün filmlerdekileri aşmıştı; o kadar hoş, o kadar filmin havasına uyan dekorlardı, ama ne yazık ki tiyatro dekorlarıydı.

Filmin müziği yine Muhlis Sabahattin tarafından bestelenmiş, sözlerini de Mümtaz Osman yazmıştı. Besteler içinde özellikle Hazım'ın söylediği "İstanbul'un Mavi Gökleri Altında", "Söz Vermiştin Sen Bana" ve "Güle Âşık Bülbül Gibiyim" adlı olanları 1930'lu yıllar gençliğinin ağzından düşmemişti, Birinci şarkının filmin orijinal çevirimindeki "Ja, der Himmel über Wien"den esinlendiği anlaşılıyor.

Filmde Hazım, Feriha ve Melek iyi birer operet oyuncusu olarak oldukça başarı sağladılar. Ancak çekim ve kurgu itibarıyla film, diğer operetler gibi olumlu bir başarı kaydedememiştir.

* * *

129) O tarihlerde yayınlanan *Film-Kurier* adlı dergiden, t.y.

130) Bkz. "Nazire Hanım Film Çevirmeye Başlıyor. İlk Filmini Feriha Tevfik Hanımla Çevirecek", *Akşam*, 2 Ağustos 1933. (Nitekim, yukarıda adı geçen Celâl Bulkat'la N.M. Ayral'ın *Sehnsucht 202* filmini stüdyoda görerek, sonradan Necdet Mahfi'nin hazırladığı ilk senaryoda, Nazire Hanım'la V.R. Zobu düşünülerek çalışma yapıldığı, Ayral Koleksiyonu'ndan alarak incelediğimiz bu filmin senaryo (taslağında) görülmüştür.

11) LEBLEBİCİ HORHOR AĞA

İpek Film Kurumu, 1934

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen yardımcısı: Kemal Necati Çakus

Senaryo: Mümtaz Osman (Tekfor Nalyan ve Dikran Çuhacıyan'ın aynı adlı operetinden)

Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Oynayanlar: Behzat Butak (Leblebici Horhor), Vasfi Rıza Zobu (Sansar Hasan), Ferdi Tayfur (Hurşit), Feriha Tevfik (Fadime), Necla Sertel (Safdil), Mahmut Moralı (Cingöz), Muammer Karaca (Canyakan), Kadri Ögelman (Hayratyıkan) ve Fatma Andaç

Figürasyon: Yeniçeriler, leblebiciler, harem ağaları, çingeneler, halayıklar

Çekim yeri: İstanbul (Stüdyo ve Kâğıthane)

İlk gösterim: Mart 1934, İpek ve Elhamra sinemalarında İstanbul

Filmin Konusu

İlk çevirimindeki mevzuun aynıdır.[131]

Çuhacıyan'ın ünlü opereti, ilkin Weinberg tarafından Benliyan Kumpanyası'na çevirtilmek istenmiş (1916), önemli bir oyuncunun rahatsızlığı dolayısıyla bu girişim geri kalmıştı. Sonradan Ertuğrul, ilk çevirimini 1923'te Kemal Film adına gerçekleştirmişti.

İpek Film'in idarecileri sessiz versiyonun başarı sağlayamamasını doğal görerek, filmin sesli bir çeviriminin başarılı olacağı düşüncesiyle Ertuğrul'un aynı konuyu bir kez de sesli olarak çevirmesine imkân sağladılar.

> ... Bu sefer daha zengin kostümler içinde, daha kalabalık artistlerle çalışıldı. Rejisör, yine Muhsin Ertuğrul'du. Başrolde yine Behzat Butak oynuyordu. Kadın rollerinde de Kemal Film zamanında olduğu gibi

131) "Rejisör filmde, birincisine göre epeyce değişiklikler yapmıştı. Bana kalırsa Lokman Hekim sahnesi çıkarılmakla yazık edilmiştir, o da başka!.." (Rakım Çalapala, "*Ateşten Gömlek* Çevrilmelidir", *Yıldız*, Cilt XI, Sayı: 129, 15 Haziran 1944, s. 10-11).



Rus haraşoları değil, Türk artistleri oynuyordu. Yalnız rahmetli Kemal Küçük ve Rahmetli Meddah Süruri bu çevrilişte eksiktiler.[132]

Çuhacıyan'ın 1875 yılında bestelediği operet folklor müziğinden de esinlenerek yazılmış birçok güzel melodileri ihtiva ediyordu. Leblebici Horhor'un söylediği "Leblebici Horhor Derler, Memlekette Hep Bilirler" diye başlayıp kızını kaçırdıklarından yakındığı şarkısından, leblebicilerin söylediği "Biz Köroğlu yavrusuyuz, korkmayız" havasına kadar bütün şarkılar halk müziğinin motifleriyle bezenmiş bulunduğu gibi; 'Sansar', 'Cingöz', 'Canyakan' ve 'Hayratyıkan'dan oluşmuş 'Sahtekârlar Ekibi'nin söylediği "İşte geldi Sansar Hasan"; Fadime'nin söylediği "Bahar Geldi, ah oldu yaz" gibi besteler, Avrupa'yı bile hayran bırakmış seçkin bir müzik gustosunun verileriydi.[133]

---

132) Çalapala, *a.g.y.*

133) "*Leblebici Horhor,* orijinal şark musikisinin sahnede iyi bir tatbikidir ve mevzuu da, karakteri de hakiki hayattan alınmıştır... 1883 senesinde İstanbul'dan Atina'ya bir Türk opereti gidiyor. Yalnız Atina'ya değil, Balkanlar'da bir turne yapmaya çıkmış, oraya da uğramışlar. Düşünün, 1883'te Türkiye'de operet!.. Yunanlı tiyatro münekkitleri yağlı bir alay mevzuu bulduk diye sevinç içinde tiyatroya koşmuşlar. Atina gazeteleri de temsilden evvel Türkiye'den operetçiler geldi diye alaylı yazılar yazıp halkı bu eğlenceli (!) oyuna davet etmişler... Fakat tiyatro münekkitleri de, halk da karşılarında 66 kişilik kuvvetli bir kadro ile Benliyan operetini bulunca şaşırmışlar. Hele operetin müzik kısmını idare eden kompozitör D. Çuhacıyan'ın eseri olan *Leblebici Horhor* o kadar hoşlarına gitmiş ki, ertesi gün gazeteler bu kıymetli Turk operetini öve öve göklere çıkarmış..." (Ça-

Leblebici Horhor Ağa, o zamanki basında aykırı karşılanmadı. Aradan otuz yedi yıl geçtikten sonra bile hakkında olumlu açıklamalarda bulunanlar görüldü.[134]

1934 Ağustos'unda Lido'da yapılan 2. Uluslararası Venedik Film Şenliği'ne Türk filmi olarak *Leblebici Horhor Ağa* da katıldı. Bu gösterimlerde filmin bir mansiyon aldığı söylenmekteyse de,[135] bunun bir 'onur diploması' *(diploma d'onore)* olduğu;[136] filmin gösterimi dolayısıyla, eleştirmenlerin "filmde fazla musiki yerine biraz daha hareket olsaydı, kusursuz bir film olabilirdi" dedikleri ve özellikle Feriha Tevfik'in çok beğenildiği bazı kaynaklarda[137] kaydedilmektedir.

Bizim kanaatımızca, film operet olarak iyi, hatta çok iyi, film olarak tiyatro niteliği ve ağır temposuyla pek başarılı değildir. Ama Behzat Butak'ın kusursuz kompozisyonu ve Feriha Tevfik'in güzel sesi, güzel fiziği ve giysiler bakımından filmin kaydettiği başarı anılmaya değer.

Filmde kullanılan figürasyon adedi ve çalışma tarzının özelliği bakımından harcamaları epeyce yükseltmiş,[138] halk filme umulan

---

lapala, *a.g.y.*). Çalapala aynı yazıda *Leblebici Horhor*'un 66 kez oynandığını, İtalya'da bile oynayıp ilgi gördüğünü yazıyor.

134) Mesela Ankara Televizyonu'nun "Dün Bugün Sinemamız" programının 31 Ekim 1971 günkü bölümünde Ertuğrul hakkında görüşenlerden Burhan Arpad şunları söylüyordu: "İkinci kez çevrilen *Leblebici Horhor* çok başarılı... Çuhacıyan'ın ilginç müziği ve eski Kâğıthane çevrelerindeki entrikalar iyi verilmiş. Çifte kayıklar, feraceli hanımlar (özellikle Feriha Tevfik) iyi canlandırılmış... Sanırım şarkılar Süryani genç bir amatöre okutulmuştu." Bu konuda Hikmet Feridun, "İpek Film Stüdyosunda Bir Saat" başlıklı yazısında şu ilginç bilgiyi veriyor (*Akşam,* 5 Şubat 1934, s. 7): "Bir müddet sonra başka bir sahne çevriliyor. Bu sahnede Hurşit Bey rolünü oynayan Ferdi'nin şarkı söylemesi lazım... Lâkin kendisinin sesi olmadığı için yerine başkası söyleyecek... Şarkılar gelince, Ferdi şöyle başını arkaya çeviriyor. Âdem Bey isminde bir zat onun yerine filmde görünmeden söylüyor. Fakat Ferdi başı arkaya çevrik, tıpkı şarkıyı kendisi söylüyormuş gibi elleriyle, kollarıyla işaretler ediyor, hareketler yapıyor... Provanın bu sırasında Ferdi'nin karşısında bulunan Feriha Tevfik hanım gülmekten katılıyor... Ferdi susunca şarkı söylemek sırası Feriha Hanım'a geliyor... O kendi sesiyle söylüyor."

135) Burhan Arpad'ın televizyondaki konuşmasından.

136) Flavia Paulon, *2000 Film a Venezia* (1932-1950), s. 20.

137) "*Leblebici Horhor* - İtalyan Sinema Münekkidleri Ne Diyorlar?", *Akşam,* 16 Ağustos 1934.

138) "İpekçiler'in çevirdiği *Leblebici Horhor Ağa,* büyük mizansenli, kalabalık bir filmdi. İpekçiler iflasa gidiyorlardı, özellikle figürasyona ödenen para yüzünden... Ekseriya açık havada çevirim yapılıyor; o gün hava yağmurlu giderse, film çevrilmediği halde, figürasyon için binlerce lira para ödeniyordu. Bu filmin çevrimi esnasında İş Bankası'ndan 60 bin lira gibi o zaman için çok büyük bir parayı İpekçiler kredi olarak almışlardı. Bu kredi yi sağlayan da Behzat Butak olmuştu. Celâl Bayar, Behzat'a soruyor: 'Senin ne menfaa-

ilgiyi göstermediği için de masrafların çıkarılmasına imkân bulunamamış, *Leblebici Horhor Ağa,* İpek Film için bir yıkım olmuştur.

Tuhaf bir rastlantıyla, filmin bitirilmek üzere olduğu sıralarda Şehzadebaşı Millet Tiyatrosu'nda Naşit Özcan tarafından da operet yeniden sahneye konuyor;[139] üç yıl sonra 1936-1937 tiyatro mevsiminde Şehir Tiyatrosu da *Leblebici Horhor Ağa*'yı repertuvarına sokuyordu.[140]

Ama *Leblebici Horhor Ağa*'nın yapımı, İpek Film'in hiç unutamayacağı, acı bir deney olmuş; bu deney kurumu, üç yıl için yerli film yapımından uzak tutmuştur.

* * *

12) AYSEL, BATAKLI DAMIN KIZI

Yapım: Ertuğrul Muhsin (1934-1935; İpek Film Stüdyosu'nda çevrilmiş; işletme hakkı İpek Film'e devredilmiştir)

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral

Senaryo: Mümtaz Osman (Selma Lagerlöf'ün *Tösen fran Stormyrtorpet* adlı büyük hikâyesinden çıkarılmış Hasan Cemil Çambel'in uyarlamasından)

Görüntü yönetmenleri: Cezmi ve Remzi Ar

Dekorlar: Edip ve Nikola Peroff

Kostüm: Naciye Bölükbaşi

Müzik: Cemal Reşit Rey

Ses mühendisi: Wilhelm Morhenn

---

tin var bu işde?' diye... Behzat cevap veriyor: 'Hiç... onlar film yapıyorlar, biz ekmek parası çıkarıyoruz'" (Sami Ayanoğlu'yla yaptığımız 14 Kasım 1970 günlü görüşmeden).

139) Bkz. *Akşam,* 10 Aralık 1933.

140) Şehir Tiyatrosu'nun *Leblebici Horhor*'un bu sezonda sahneye konuluşunda rol bölümü şöyleydi: Behzat Butak (Leblebici Horhor Ağa), Vasfi Rıza Zobu (Hurşit Bey), Hazım Körmükçü (Sansar Hasan), Reşit Akif Gürzap (Cingöz), Sait Köknar (Bostancıbaşı), Mahmut Moralı (Hayratyıkan), Ferih Egemen (Fitne Kutusu), Kadri Ögelman (Canyakan), Hakkı Necip Ağrıman (Yoğurtçu), Feriha Tevfik Negüz (Fadime), Şevkiye May (Kamer), Necla Sertel (Safdil), Samiye Eser (Nazlı-Naile), Turan (Esma), Saniye Oya (İkbal), Saadet Yakar (Gülcemal), Melâhat Korhan (Fitnat), Sabri (Kayıkçı), Fehmi (Cımbız Şakir).

Ses sistemi: Tobis-Klang Film

Kurgu: Muhsin Krtuğrul

Oynayanlar: Cahide Sonku (Aysel), Talât Artemel (Ali), Feriha Tevfik Negüz (Gülsüm), Sait Köknar (Ali'nin babası), Behzat Butak (Gülsüm'ün babası), Mahmut Moralı (Satılmışzade), İ. Galip Arcan (Yargıç), Nafia Arcan (Emeti Hatun), Naciye (Gülsüm'ün annesi), Müfit Kiper (yanaşma), Hadi Hün (Ali'nin arkadaşı), Hazım Körmükçü (Ali'nin arkadaşı), Sami Ayanoğlu (jandarma çavuşu), Ergun Köknar (Aysel'in çocuğu)

Figürasyon: Köylüler, mahkeme kalabalığı, meyhane kalabalığı, zeybek oynayan delikanlılar vd.

Çekim yeri: İstanbul, Bursa (Çalıköyü, Uludağ)

İlk gösterim: Ocak 1934, İstanbul

Filmin Konusu

Bataklı Dam'dan Aysel, kasabada, Satılmışzadelerin yanında çalışırken evin erkeğinden hamile kalır. Köyünde çocuğunu doğurur. Çocuğu için nafaka almak amacıyla mahkemeye başvurur. Satılmışzade çocuğun kendisinden olduğunu kabul etmez.

Aysel'in mahkemedeki tutumu, orada bulunanlar, özellikle Çamlıbel köyünden Ali'nin üzerinde olumlu etki bırakır. Bu yüzden köyüne kadar gidip onu görerek, umutsuz kıza kendi ailesinin yanında yatalak annesine yardımcı olmak üzere iş teklif eder.

Ali'lerin yanında çalışmakta olan Aysel, bir gün çeşme başında Satılmızşade'ye rastlar; eski efendisi kendisine lâf atarken Ali çıkagelir; başlayan bir tartışma yarıda bırakılır ve eve dönerler.

Ali'nin nişanlısı Gülsüm, böylesine dile düşmüş bir kızın Ali'lerin evinde bulunmasına razı olmaz; bunun üzerine kıza yol verirler. Ali bir süre kendisini zevk ve eğlenceye kaptırır ve düğününden iki gün önce kasabanın meyhanesinde arkadaşlarıyla içerken Satılmışzade'nin de katıldığı bir kavgada bulunur. Bu kavganın sonunda Satılmızşade'nin, beynine bir çakının ucu saplanmış olduğu halde öldüğü görülür. Ali pek hatırlayamamakla birlikte bu kavga sonucundan kendini sorumlu bulmaktadır. Kendi

çakısının ucunun da kırık olduğunu görünce bu fikri kuvvetlenir ve çakısını evlerinin yöresindeki bataklığa atar. Babası onu görür ve Ali ayrıldıktan sonra, oraya giderek çakıyı bulur, saklar.

Ertesi gün nikâh vardır. Baba oğul araba sürüp kız evine giderlerken, yolda Aysel'e rastlarlar. Kız, Ali'yi kutlar. Bundan duygulanan Ali, babasına bir adam öldürdüğünü, ama suçundan iyice emin olmadığını söyler. Babası bu açıklamadan ferahlar, durumu kız evine duyurmanın gerektiğini söyler. Gülsüm'lerde konu açılır; Gülsüm'ün babası bu durumda nikâhın yapılamayacağını söyler. Gülsüm de davranışıyla buna katıldığını belli eder.

Ali ertesi gün gider, Aysel'i bulur ve ona olup bitenleri anlatır. Onu sevdiğini söyler; hapisten çıkıncaya kadar kendisini bekleyip bekleyemeyeceğini sorar. Aysel hiçbir cevap vermez. Birkaç gün önce ondan ödünç aldığı çakının ucunu iş görürken kendisinin kırdığını da Ali'ye söylemez. Doğruca Gülsüm'e giderek, Ali'nin suçsuz olduğunu, eğer onu seviyorsa gidip hapisten çıkıncaya kadar kendisini bekleyeceğini söylemesini salık verir.

Gülsüm gider, Ali'yle görüşür. Fakat Ali artık gerçekten sevdiğinin Aysel olduğunu ona açıklar. Bunun üzerine Gülsüm, Aysel'in de onu sevdiğini bildiğini söyler.

Sonunda gerçek suçlu bulunur; Ali de Aysel'e kavuşur.

Selma Lagerlöf'ün bir uzun hikâyesinden[141] alınan konuyu, daha önce 1917 yılında ünlü İsveçli yönetmen Victor Sjöström filme almıştır. *Bataklı Damın Kızı*'nın senaryosu gerçek bir açıklık ve basitlik örneğidir. Kitap 290 sahne halinde, 'sahne be sahne' izlenmiştir. Sjöström ayrıntılı, diyaloglu sahnelerden kaçınmış, bunların sadece 90 adedini ele almıştır.[142]

Bataklı Damın Kızı İsveç'te köylü sınıfının durumuna dikkatleri çekti; Sjöström'ün başarısının sebebi, kır sahnelerini, o sıra-

141) Selma Lagerlöf, *En Saga om en Saga och Andra Sagor*, Stockholm, Albert Bonnier, 1917, "Tösen fran Stormyrtorpet", s. 27-108.

142) Bengt Idestem-Almquist, *Dramma e Rinascita del Cinema Svedese*'de (Bianco e Nero, Roma 1954, s. 99 ve 100) Sjöström'ün senaryo ön-çalışması ile Delicalia'da Lagerlöf'ün ziyaretine gidişini; bu çalışmayı birlikte değerlendirdiklerini, sonra da Dalarö'de çekimin nasıl gerçekleştirildiğini ve filmin, Sjöström'ün adının Amerika'da tanınmasına sebep olacak kadar başarılı oluşunun hikâyesini anlatmaktadır.



larda son derecede dokunaklı hale getirilmiş bulunan bir sadakatle ele almış bulunmasında yatar. Meyhanedeki kavga, filmin ard plânlarında hareket eden ikinci derecedeki kişiliklerin sayısı, ara yazılarının derli topluluğu, insanın inançsızlığını giderir ve seyirciden yana şahsi yaklaşımı sağlar.[143]

Filmin en önemli çalışması senaryo çalışmasıydı. Tiyatro oyunu ile film senaryosunun arasındaki en önemli ayrıntılardan birini belirtircesine oyun metninin üç bölümde (perdede) geliştirilmesine karşılık, senaryo, ilk kez iki bölüm üzerinden düzenlenmişti.[144]

---

143) Peter Cowie, *Sweden 2*, Screen Series, A. Zwemmer Ltd., Londra, 1970, s. 23.

144) Sjöström'le Juhlin'in hazırladığı bu senaryonun birinci bölümünün 15-71. sekanslarını içeren "Mahkeme Sahnesi" şöyle geliştirilmiştir:

55. Mahkeme başlar. Mahkeme'de Helga. Seyirciler fısıldaşır. Helga yargıcın önünde ağlar.

56. : Protokol okunur.

57/58. Herkes yargıcı dinler.

METİN: "Âker halkı ağırbaşlıdır. Helga'nın işlediği suçtan daha kötüsü yoktur."

59. Kâğıdı bırakır, Per'e sorar:

METİN: "Per Martenson, hâlâ çocuğun babası olmadığını mı söyleyeceksin? Bak, yemin verdireceğim."

60. Per ilkin tereddütlüdür. Bir iki saniye... Sonunda 'Evet' der.

61. : Helga'nın yüzü büyük plânda... Şiddetle Per'in yüzüne bakar. Ona bağırır; büyük bir korkuyla...

62. Yargıç kâğıdı bırakır. Per'e yeminin önemini hatırlatır; ona büyük bir İncil cildi üzerine el bastırtarak yemin ettirecektir.

Film basında uygun izlenimlerle karşılandı; 1917 yılında çıkan gazetelerden birçokları filmi övmekten kendilerini alamadılar.[145]

Filmin başrollerini Greta Almroth (Helga), Lars Hanson (Gudmund), Karin Molander (Hildur) paylaştılar. Svenska Biografteatern Kurumu adına yapılan film, kendi çağında özellikte Amerika'da çok tutuldu.[146]

Ertuğrul *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nı, Hasan Cemil Çambel'in Türkçe'ye uyarladığı ve bazı süreli yayınlarda yayınladığı[147] me-

---

63. İncil'i Per'e doğru iter.

64.

METİN: "Helga, boşuna yemin etmek kadar büyük günah olmadığını bilir. Bu günahı işleyenler için hiçbir af ve bağışlama imkânı yoktur."

65. Helga, korku duyarak Per'e gözlerini diker. Perelini (büyük plânda) İncil'in üzerine koyar; yemine hazırlanır.

66. İncil'in ve Helga'nın büyük plânda görünüşü. Helga ileri atılmaya hazır durumdadır. Korkusu, utangaçlığını yener.

67. : Genel plân (yargıcın kürsüsü): Davalı elini İncil üzerine koyduğu sırada Helga ileri atılır ve İncil'i eline alıp iki koluyla bağrına basar.

HELGA (metin): "O bu yemini etmemelidir."

Haykırırken, Helga'nın büyük plânda görünüşü.

68.

HAKİM (ciddiyetle): "Niye bağrıyorsun? İncil'i yerine koy," der.

69. : Fakat Helga kitabı yerine bırakmaz, korku içinde bağrına basmaya devam eder. Mahcubiyetini unutur. Çünkü Per'in boş yere yemin etme günahını işlemesinden çok korkar.

70. Per (büyük plânda) kızar ve sıkılır.

71.

HELGA (metin): "Çocuğumun babası odur. Fakat onun yalan yere yemin etmesini istemem. Davadan vazgeçiyorum."

145) Mesela, *Göteborgs Handels*: "Bu İsveç filmi baştan sona dek seyircinin çok derin ilgisini uyandırıyor ve sinemanın pek sık ulaşamadığı bir seviyeye ulaşarak önümüzde çok olumlu izlenimler bırakıyor. Filmin çekilişi ise, sinema tekniğinin bu alanda yaptığı ilerlemeleri gösteren çok güzel bir belge ve başlı başına bir sanat olayı." *Göteborgs Aftonblad*: "... İsveç sineması için yeni bir devrin başlangıcı olacak bu filmi, Victor Sjöström ününe yaraşır biçimde büyük bir dikkat, ustalık, zevk ile ve müthiş uygulama tekniği kullanarak yapmış; oyuncular hiç de kolay olmayan görevlerini içten bir ilgi ve başarı ile yerine getiriyorlar ve oyuncuların bu ilgisi, filmin bir bütün olarak ortaya çıkmasını, gerçek bir sanat eserinin doğuşunu sağlıyor." *Östergötlands Dagblad*: "Oyun ve filmin güzel İsveç doğasının kollarında başarı ile çekimi üzerine en niteleyici sözler yine yazarın (Selma Lagerlöf) kendisi tarafından dün gece Göteborg'daki prömiyerden sonra söylemiştir: 'O kadar güzel ki! Bundan daha derin bir sevgi ile yapılabileceğini düşünemiyorum'" (İsveç Film Enstitüsü'nün sağladığı belgelerden).

146) "... filmin kırk yıl önce İsveç'teki kır hayatını ne kadar bir gerçeğe uygunlukla verdiğinin önemini bir düşünün! Bu, öylesine ayrıntılarına inerek, öylesine yenilikçi bir ruhla verilmişti ki, bugün kimiler bunun 'neo-realist' bir görünümü olduğunu söyleyebilirler. İsveç filmlerinin köyü konu edinen uzun bir serisi, inkâr edilmez biçimde bu başarıdan çıkış noktası bulmuştur. Halbuki aynı konuyla ilgili öteki versiyonların sorumluları (melodram tuzağından sakınabilmekte) başarı sağlayamamışlardır" (Rune Waldekranz) (Jean Béranger, *La Grand Aventure du Cinéma Suédois*, s. 59'da anılmıştır).

147) Mesela, *Yeni Asır*, 7 Ocak 1934-27 Ocak 1934, "Aysel (Milli Heyecan Romanı)", Yazan: Hasan Cemil (tefrika halinde).

tinden yararlanarak Hayri (Çavdar)'ın koyduğu sermayeyle, İpekçiler'in stüdyosunda fakat kendi adına gerçekleştirmiştir.[148]

Başrollerini Cahide Sonku (Aysel), Talât Artemel (Ali) ve Feriha Tevfik Negüz'ün (Gülsüm) paylaştıkları filmde, Şehir Tiyatrosu'nun birçok oyuncularıyla birlikte filmin çekildiği Bursa'da Çalıköy'den de bazı köylüler (Hacı Mustafa, Kâhya İbrahim, Hacı Dayı, Küçük Yusuf gibi) de görülmüştü. Ayrıca figürasyon olarak Çalıköylülerle Yaylacık'ta oturan Dramalı muhacirlerden de yararlanılmıştı. Dolayısıyla harman yerinde, çarşı pazarlarda, mahkemede bu yerli kişilerin görünmesi filmin gerçekçi havasını artırmıştı.

Filme gerçekten realist bir hava egemendir. O tarihte İtalyan sinemasına bile bu kadar realizm girmemişti.[149]

Aysel'in 1930'dan sonra İstanbul'da gösterilen bazı Sovyet köy filmlerinin Ertuğrul'da tazelediği anılara dayandığı anlaşılmaktadır.[150]

Filmin, Ertuğrul/Ar ikilisinin yaptığı filmler içinde gerek kamera ve görüş açılarının tespiti, gerekse çerçeveleme ve kurgu bakımlarından en başarılı kurdele olduğu ilk bakışta belli oluyordu. Filmin müziğini Cemal Reşit Rey yapmıştı. Rey bu film için "Uvertür", "Mevsimler" başlıklarını taşıyan dört parça ve bir de

---

148) Müfit Kiper, *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nın televizyonda yayınlanması dolayısıyla (10 Ekim 1971) yaptığı röportajda şu bilgileri vermektedir: "Filmin dış sahneleri Bursa'da Çalıköy'de çekilmişti. Çekimlere Morhenn nezaret ediyordu. Fakat açık hava çekimlerinde bazan bir ağustos böceği veya kurbağanın sesi bütün sesleri bastırarak duyuluyordu. O vakit Morhenn bu seslerden rahatsız oluyor, çalışma durduruluyor, bu böcek veya sürüngen bulunarak susturuluyor, çekime ondan sonra devam olunuyordu. Bir ay sonra buradan dönülerek İpek Film stüdyosunda iç sahnelerin çekimine başladı... Filmin hesaplarını ben tutmuştum. Tüm harcanan para 15.000 lira idi. Bunun 7-8 bin lirası peliküle ayrılırsa, diğer masraflara pek az para harcanmış oluyordu. Bugün bir filmin 200-400 bin liraya mal olduğu düşünülürse epeyce farklı bir durum olduğu anlaşılacaktır. Sanatçılar gayet naçiz paralar aldılar. Mesela ben, filmde birçok iş gördüğüm halde 75 lira para aldım. Fatih, diğerleri de aşağı yukarı bu miktarın etrafında paralar aldı."

1974 yılı Şubat ayında kendisiyle Harbiye Tiyatrosu'nda yaptığımız bir konuşmada Muhsin Ertuğrul, Hayri Çavdar adlı bir terzi arkadaşının kendisine 16.000 lira kredi sağladığını, filmin gösteriminden sağlanan hasılat bu miktarı bulunca kendisine derhal ödediğini ve sonradan filmin negatif kopyasını da bu terziye bıraktığını açıklamıştı.

149) "35 Yıl Sonra Yenilenen Film: *Aysel, Bataklı Damın Kızı*", *Dünya*, 17 Nisan 1969, s. 6.

150) Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 102.



Aysel, Bataklı Damın Kızı'nda Talat Artamel ve Cahide Sonku.

Aysel rolü için bir şarkı yazmıştır.[151] Muhsin Ertuğrul'un haberi olmadan işletmeciler sonradan bu filme, filmin ruhuna uymayan alaturka havalar yamamışlardır.[152]

Muhsin Ertuğrul'un yönetimi ve bunca tutarlı kişiyi biraraya getirmiş olması gerçekten başarı sağlanmasında etkili olmuştur. Film, Türk köy filmlerinin ilk örneğidir *(prototype)*.

Aslında filmi bu kadar sevdiren, Cahide'nin oynadığı Aysel tipidir. Cahide son derece fotojenik bir yüze sahip olduğu için filmde çok iyi fotoğraf vermiştir. Aynı zamanda iyi ve rolünü bul-

151) Muhsin Ertuğrul bize yazdığı 10 Şubat 1972 tarihli mektupta, bu bestelerin tümünü "Aysel Senfonisi" olarak nitelendiriyor. Biraz aşağıda açıklanacağı gibi, filmin havasını bozacak birçok uygunsuz eklemelerin filme sonradan yamandığı anlaşılıyor. Ertuğrul da televizyonda filmi izledikten sonra aynı gözlemde bulunduğuna mektubunda dokunuyor. Aysel rolü için bestelediği şarkının notasını da diğerleri gibi kaybettiğini, "Notalar kimbilir nerde? Şehir Tiyatrosu'nda kalmış olabilir veyahut nota kütüphanemin tozlu bir köşesinde derin uykuya dalmış," kaydıyla Cemal Reşit Bey bize yazdığı 20 Mart 1971 günlü mektubunda açıklamaktadır.

152) Filmin televizyonda gösterilen kopyasında da bulunan bu havalar şunlardır: "Dök zülfünü meydana gel!", "Atım kaçtı, ben vuruldum" ve "Harmandalı oyun havası". Folklor niteliğindeki iki parça: "Yakına gel, yakına-Siyah zülfün gül yanağa dokuna" ve Hazım'ın meyhanede söylediği, "Tamzara'da vuruldum-Tâ köyecek duyuldum"un bunların dışında kaldığı, filmin özgün çeviriminde bulunduğu izlenimi uyanıyor.

muş bir oyuncu olarak da başarı sağlamıştır. Diğer rollerde Talât Artemel ve Feriha Tevfik de başarılı olmuşlarsa da, daha çok Cahide'nin oyununu destekleyen yardımcı oyuncular durumuna düşmüşlerdir.[153]

Bütün oyunculara rağmen rejisörün gözüyle, rejisörün montajıyla başrolü oynayan 'toprak', şimdiye kadar gördüğümüz sinema yıldızlarının en büyüğü, en artisti, en yaratıcısı olduğunu ışıklı bir düşünce biçiminde (bu filmde) ortaya çıkardı.[154]

'Aysel' ya da orijinal çevirimindeki adıyla 'Helga', toplumda ezik bir tip olması beklenirken, içinde bulunduğu şartları aşarak, olumlu kişiliğinin verileriyle, seyirciyi de olumlu biçimde etkileyen bir tip olduğu için, bütün toplumların beğenebileceği niteliğiyle, başka çevirimlere de konu olmuştur.[155]

Böylece *Bataklı Damın Kızı*'nın Almanya'da 1934'de UFA hesabına Detlef Sierck'in (Douglas Sirk) çevirdiği *Das Mädchen von Moorhof* adlı ilk versiyonunda başrollerini Hansi Knoteck (Helga), Ellen Frank (Gertrud/Hildur), Kurt Fischer-Fehling (Karsten/Gudmund) rollerini oynamışlardır.[156]

Eserin dördüncü çevirimi *Suotorpan Tytön* adıyla Finlandiya'da 1940'da yapıldı. Toivo Sarkka'nın yönettiği filmde, Regine Linnanheimo 'Helgana', Ester Tolvonen 'Hildurine', Tauno Palo 'Mauri/Gudmund' rollerini üstlenmişlerdir.[157] Bu film, Finlandiya'nın savaş şartlarına uyması bakımından bütün çevirimlerin içinde şüphesiz en zayıfı olmuştur.

Bataklı Damın Kızı'nın beşinci çevirimi yine İsveç'te, bu kez Güstav Edgren tarafından 1947 yılında yapıldı. Edgren ve

---

153) Film hakkındaki geniş bir eleştiri için bkz. "*Aysel Bataklı Damın Kızı* - Bu film Türklüğün özü ve Türk'ün ta kendisidir", yazan: M.Y., *Darübedeyi*, Sene 6, Sayı: 55, 1 Ocak 1935, s. 10 (*Yeni Asır*'dan naklen).

154) Orhan Selim, "Bir Film İçin Düşünceler", *Akşam*, 13 Ocak 1934, s. 1.

155) Bkz. Doç. Dr. Âlim Şerif Onaran, "Selma Lagerlöf'ün *Bataklı Damın Kızı* Öyküsünün Sinemadaki Evrenselliği Üstüne", *SED* (Sinema Edebiyat Dergisi), Kasım 1974. Sayı: 2, s. 53-70.

156) "Lagerlöf'ün konusunu Almanya'nın bataklık bir yerine taşıyan Lothar M. Mayring'in senaryosuna dayanan Sierck'in, eseri ortaya çıkaranların tümünün çalışmasını bir temel doğrultuya yönelten rejisörlüğü övülmeye değer" (*Der Film*, 2 Kasım 1935).

157) "Tvenne Storfilmer fran SF" (SF'den İki Büyük Film), *Fama*, 1940 yılı, Sayı: 1, s. 1.

Rydqvist'in senaryosuna göre, Kungs Film adına çevrilen filmde bu defa başrolleri sırasıyla Margareta Fahlen, Ingrid Borthen ve Alf Kjellin üstlenmişlerdi. Lagerlöf'ün mesajını yönetmenin iyice kavramış olduğunu ve başoyunculardan özellikle Margareta Fahlen ve Alf Kjellin'in oyunlarının çarpıcılığını açıklayan yayın organlarına rağmen, İsveç'te çevrilen bu versiyonun, ilkinin yanında hikâyenin ruhunu vermek bakımından oldukça gerilerde kaldığı anlaşılıyor.[158]

Bunu izleyen diğer iki versiyondan biri, 1952 yılında Danimarka'da Asa Film Kurumu adına Alice O'Fredericks'in Gretha Thordahl, Nina Pens ve Poul Reichhardt'la çevirdiği *Husmandstösen*; diğeri de ünlü Alman yönetmeni Gustav Ucicky'nin 1958'de Real Film adına gerçekleştirdiği *Das Mädchen von Moorhof*'tur. Bu sonuncu versiyonda da başrolleri Maria Emo, Eva-Ingeborg Scholz ve Claus Holm üstlenmiş; Danimarka versiyonunun senaryosunu Thomas Olesen Lokken, Ucicky'nin çevirdiği filmin senaryosunu da Adolf Schütz hazırlamıştı.

Danimarka 1910'larda ve 1920'lerin başındaki sinema üstünlüğünü, sesli sinemanın çıkışı ve diğer ülkelerin sinemada kazandığı hızlı gelişme dolayısıyla 1950'lerde çoktan yitirmiş bulunduğu için bu çevirim de Finlandiya çevirimi gibi pek değer taşımamaktadır.

Bütün bu çevirimlerin içinde Victor Sjöström'ünkü şüphesiz en iyisi olmakla birlikte, Ertuğrul'un çevirimi de, Ucicky'ninkiyle beraber oldukça tutarlı bir niteliktedir.[159]

Kemal Film 1969 yılında, Osman F. Seden'in hazırladığı bir senaryo üzerinden, Zafer Davutoğlu'nun yönetimiyle Türkiye'de

158) Bu konuda bkz. Kungsfilm'in 1947'de bastırdığı broşürde, Frans B. Liljenroth ve S. Almqvist'in aynı yıl *Expressen* ve *Aftontitningen*'de yayınlanmış yazılarının alıntıları.
159) Aysel, *Bataklı Damın Kızı*'nın birçoklarının iddia ettikleri gibi (bkz. Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 109, 13 numaralı dipnotu ve bundan alınan Attilâ Dorsay, "*Bataklı Damın Kızı Aysel* Üzerine", *SED*, Sanat Edebiyat Dergisi, Haziran 1974, Sayı: 1, s. 41), kendisinin İsveç veya Almanya'da gördüğü Sjöström'ün filminden esinlenmiş bulunmadığını, esasen bu filmi hiçbir zaman görmediğini, durup dururken değil, *Türk Yurdu* dergisinde Hasan Cemil (Çambel)'in uyarlamasını okuduktan sonra bu konuyu filme almak fikrinin kendisinde uyandığını Muhsin Ertuğrul 1974 yılı Şubat ayında yaptığımız konuşmada bize anlatmıştı.

ikinci bir *Bataklı Damın Kızı Aysel* çevirmişse de, senaryosunun incelenmesinden, bunun Selma Lagerlöf'ün konusuyla hiçbir ilişkisi olmadığı ve filmin ilk kez seçilen ismi *Sazlı Damın Kızı* iken, ticaret gayesiyle bu ismin değiştirildiği anlaşılmıştır.

* * *

13) AYNAROZ KADISI

İpek Film Kurumu, 1938

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral (Musahipzade Celâl'in aynı adlı oyunundan)

Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Ses mühendisi: Osman İpekçi

Ses sistemi: Tobis-Klang Film

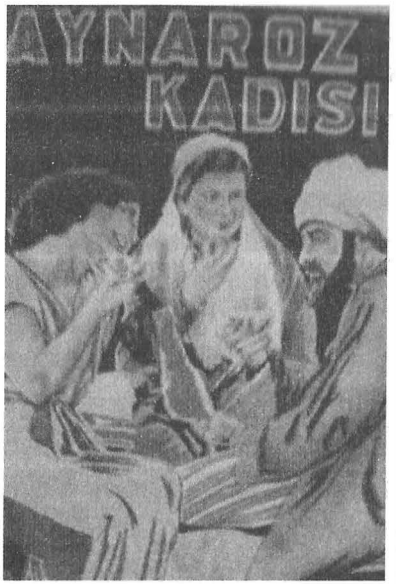
Oynayanlar: Hazım Körmükçü (Kadı Yakup Efendi), Halide Pişkin (Eda), Şevkiye May (Afroditi), İ. Galip Arcan (Gregorios), Vasfi Rıza Zobu (Şem'i), Müfit Kiper (Pavlos), Mahmut Moralı (Rükneddin), Behzat Butak (Âdem Ağa), Kadri Ögelman (Muharrem), Emin Beliğ Belli (Kehkeşanizade Lem'i), Necla Sertel (Zahide), Perihan Yanal (Safter), Nevin Akkaya (Nurbânu), Sami Ayanoğlu (Anadolu Kazaskeri Havkandi), Neşet Berküren (Rumeli Kazaskeri Nutki), Yaşar Özsoy (Dehri), Muammer Karaca (Hristo) ve Refik Kemal Arduman.

Çekim yeri: İstanbul, Heybeliada

İlk gösterim: 1 Aralık 1938, İpek ve Melek sinemaları, İstanbul

Filmin Konusu

Aynaroz Kadısı, Şeyhülislâm Kehkeşanizade Lem'i Molla'nın bacanağı Divriki Yakup, medreseyi bitirdikten sonra, onun yardımıyla oldukça iyi yerlerde bulunmuşsa da, rüşvet ve kadına düşkünlüğünden dolayı, en sonunda bu kadılığa getirilmiş bir kişidir. Karısı Eda, biraz 'safderun' bir hatuncağızdır.



Yakup, mahkeme kâtibi Rükneddin'in de yardımıyla herhangi bir hakkın yitirilmesi için 'meselesini bulup', 'hile-i şer'iye' ile gereğini yapmaktan yana becerikli bir adliye görevlisidir.

Böylece, Kalyoncu Âdem Ağa'nın mahkemeye bağlı 'hacet'ini görürken, onu soyup soğana çevirmiş; Afroditi isimli bir Rum dilberinin ana ve babasından kalma 15 bin duka altını bulunduğunu öğrenince, bunu, kiliseye adandığı bahanesiyle Aynaroz'a mal etmek isteyen papazların elinden kurtarmak için, kızı, ergen olup olmadığını anlamak bahanesiyle evine kapatmış; veya sirkeye dönüştürülmesi ya da vergisinin ödenmesi için 'meselesini bulmak üzere' avlusuna getirttiği şaraplarla kızı sarhoş ederek, gönlünü eğlemiş; papazlar aracılığıyla kız, evinden kaçırılınca, düşürülen bir dua kitabından Aynaroz'a iz sürerek hem on beş bin duka altınını almış, hem de kızı, sevdiği Rum gencine vermiştir.

Bu durumda Aynaroz başpapazı Gregorios tarafından şeyhülislâm başkanlığındaki mahkemede açılan dava için İstanbul'a gelmiş, bacanağı bulunan Şeyhülislâmın hareminde, özellikle budala ve şımarık Şem'i Molla ile baldızı ve bacanağı nezdinde gerekli girişimleri yapıp; şeyhülislâm ve kazaskerlere 15 bin duka altınının birer kısmını vererek mahkemeden 'mes'elesini bulma' konusunda destek görmüştür. Şöyle ki: Gregorios'a dikkatle bakan kazaskerler, onun, medresede bir suç işledikten sonra izini kaybeden Abdullah isimli bir 'mürted' olduğunu ileri sürerler. Gregorios bir türlü kendisinin Rum asıllı olduğunu kabul ettiremez. Sonunda davasından vazgeçerek canını kurtarır.

Aynaroz Kadısı, Şehir Tiyatrosu'nda oynadıktan sonra,[160] filme çekilmiş bulunan Musahipzade Celâl'in iki tarihi güldürüsünden biridir.

Film, oyun olarak daha önce, Şehir Tiyatrosu oyuncularının yıllarca aynı eseri oynamış olmalarının alışkanlığı içinde ve oyun metnindeki meclisler sekanslara dönüştürülerek Necdet Mahfi Ayral'ın kaleme aldığı senaryodan[161] tamamen bir tiyatro anlayışıyla gerçekleştirilmiştir.

---

160) *Aynaroz Kadısı* filme çekilinceye kadar Şehir Tiyatrosu'nda 1930-1931, 1931-1932, 1935-1936 ve 1937-1938 mevsimlerinde gösterilmiştir. 1931-1932'de olduğu gibi, 1935-1936'da Kehkeşanizade'yi Emin Beliğ Belli, Divriki Yakup'u Hazım Körmükçü, Gregorios'u İ. Galip Arcan, Afroditi'yi Bedia Muvahhit (von Statzer), Şem'i Molla'yı Vasfı Rıza Zobu oynamışlar; 1937-1938'de Kehkeşanizade'yi Said Köknar, Gregorios'u Muammer Karaca oynayarak bir değişiklik yapıldığı gibi diğer rollerde de her gösterilişte değişiklikler yapılmıştır (bkz. *Darüibedayi*, Sene 3, No. 22, 1 Aralık 1931; *Türk Tiyatrosu*, Sene 7, No. 67, 1 Şubat 1936; *Türk Tiyatrosu*, Sene 9, Sayı: 3, 15 Kasım 1937).

161) Bu konuda bir fikir vermek üzere oyunun bir meclisi ile senaryoda bununla ilgili sekanslardaki konuşmaları görelim:

Oyun metni

Yakup: Asıl halli vacip olan mesele bu kızın bulûğu meselesidir. Ve illâ on beş bin duka altının istirdadı düşvar olur.

Eda: Vah, vah... Bu mesele pek mi çetin, efendiciğim?

Yakup: Hayır Eda... Evelallah bu âna kadar hiçbir meselenin hallinde ihzarı acz etmedim. Etmedim amma...

Eda: Eeee?

Yakup: Sana nasıl tafsil ve beyan edeyim? Bu kılıçtan keskin, kıldan ince mesaili dakikayı rakikayı sana nasıl izah, şerh ve beyan edeyim? Bu gece tâbe sabah kızcağızın bulûğu meselesinin sübutuyla teveggül edeceğim.

Eda: Aaaa... yukarı çıkıp yatmayacak mısın?

Yakup: Çocuk mu oldun, Eda? Bu kadar muğlâk mesâil durur iken gözüme uyku mu girer?

Senaryo metni

236. Ekranda, Yakup'un başı...

Yakup: ...Asıl halli vacip olan mesele bu kızın bulûğu meselesidir. Ve illâ bu on beş bin duka altınının istirdatı düşvar olur.

237. Ekranda, Eda'nın başı.. bütün... Biraz da Yakup'un başı görünür...

Eda: Vah vah bu mesele pek mi çetin efendiciğim?

Yakıp: Hayır Eda... Evelallah bu âna kadar hiçbir meselenin hallinde izharı acz etmedim. Etmedim amma...

Eda: Eeee...

Yakup: Sana nasıl tafsil ve beyan edeyim? Bu kılıçtan keskin, kıldan ince mesail-i dakika-i rakikayı sana nasıl izah, şerh ve beyan edeyim?...

238. Ekranda, Kadı'nın başı... Bütün... Biraz da Eda'nın başı görünür...

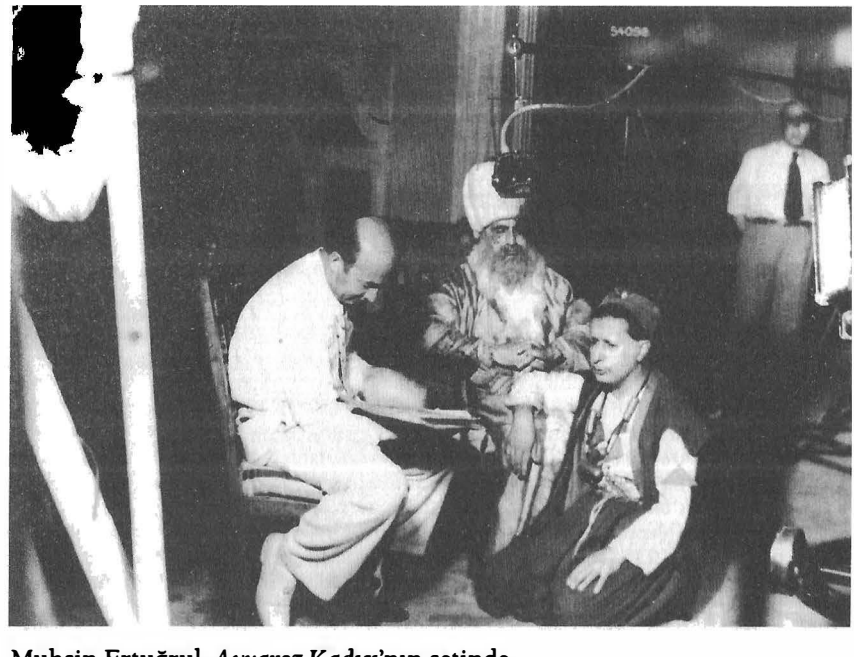
Yakup (devam): Bu gece tâbe sabah kızcağızın bulûğu meselesinin sübutiyle teveggül edeceğim...

239. Ekranda, Eda'nın başı...

Eda : A... Yukarı çıkıp yatmayacak mısın?...

240. Ekranda, Yakup'un başı...

Yakup: Çocuk mu oldun Eda?... Bu kadar muğlâk mesâil dururken gözüme uyku mu girer?...



Muhsin Ertuğrul, *Ayvaroz Kadısı*'nın setinde.

Bunun dışında dekor ve giysiler de âdeta tiyatrodaki uygulanışın birer örneği olarak verilmiştir. Filme, *Aynaroz Kadısı* oyununun filme çekilmiş hali olarak bakılabilir.

Aynaroz Kadısı'nı bir dereceye kadar bu durumdan kurtaran, dış sahnelerin çekimi ile oyuncuların çeşitli plânlarda verilen resimleridir. Ama filmin tiyatro yanı öylesine baskındır ki, bu kadarcık bir sinema tekniğinin uygulanmasının, onu bu durumdan kurtarması mümkün değildir.

Film yapımına üç yıl ara verdikten sonra hükümetin vergi konusunda gösterdiği bazı kolaylıkları[162] ve halkın Türk filmlerine duyduğu özlemi göz önünde tutan İpekçiler, Muhsin Ertuğrul'la yeni bir denemeye girişmeyi ve bu denemenin Şehir Tiyatrosu sahnelerinde pek tutunmuş iki tarihi komediyle yapılmasını öngördüler.

162) İhsan İpekçi bu konuda şunları söylüyordu: "Bu yıl sinema ve film vergileri çok indirildi. Hükümet bu sahada büyük fedakârlıklar yapmış bulunuyor. Biz de hemen hemen ölme reddelerine gelmiş olan Türk filmciliğine bu teşvikten cür'et alarak yeni bir hayatiyet vermek istiyoruz" (bkz. "*Aynaroz Kadısı*", yazan: Rejisör, *Yıldız*, Cilt, 1, Sayı: 1, 1 Kasım 1938, s. 4).

Ama, sahneye konan şekliyle mukayese edildiği takdirde, sinema halindeki *Aynaroz Kadısı*'nda gerek giysilere, gerek oyun tarzına biraz daha fazla dikkat edildiği göze çarpmaktadır. Ne olsa oyuncular gerekirse burunlarının dibine kadar yaklaşan alıcı aygıtın kendilerini gafil avlamaması için büyük çaba göstermişlerdir.

Filmin ağır üslûbuna, oyuncuların ağır oyununa rağmen, *Aynaroz Kadısı*'nı halk tuttu.[163] Bunda Hazım Körmükçü, Şevkiye May, Vasfi Rıza ve Halide'nin tiyatroyu andırsa da başarılı oyunlarının büyük etkisi vardı.[164]

Filmin musikisi de oldukça başarılıydı. Alaturka musikiler Mes'ut Cemil Tel ve Cevdet Kozanoğlu'nun uyarlamalarıyla gerçekleştirilmiş, ayrıca Cevdet Kozanoğlu yönetiminde bir saz heyeti icralarda bulunmuştu.[165]

Gerek *Aynaroz Kadısı*'nda ve gerekse *Bir Kavuk Devrildi*'de seyirci sayısını artırma endişesiyle bazı gereksiz 'açık' sahnelere yer verilmişti. Bu tutum, belki müşterilerin artmasında etkili oldu ama, öte yandan konunun geçtiği Yunanistan'a yollanmak istenen filmin ne oraya, ne de başka bir yabancı ülkeye gönderilmesine, sansürün filmin dışarıya çıkarılmasına izin vermemesi dolayısıyla imkân bulunmadığından, dış ülkeler müşterisi ve döviz kaybı oldu.[166]

* * *

14) BİR KAVUK DEVRİLDİ

İpek Film Kurumu, 1939

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral (Müsahipzade Celâl'in aynı adlı oyunundan)

---

163) Bkz. Güvemli, *Sinema Tarihi*, s. 246.

164) Hazım filmde aynca Kehkeşanizade'nin konağında karagöz oynatmış, bu konudaki ustalığını bir kez daha göstermek fırsatını bulmuştu.

165) Bkz. *Akşam*, 8 Aralık 1938.

166) Bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 104 ve 105; ve "*Bir Kavuk Devrildi*", *Yıldız*, *a.g.y.* Ayrıca bu konuda Müsahipzade Celâl'le yapılan bir görüşme hakkında bkz. *Perde ve Sahne*, 3 Haziran 1944, Sayı: 21, s. 5 (konuşan: Handan Özcan).

Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Dekor: Nikola Peroff
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Ses mühendisi: Osman İpekçi
Ses sistemi: Tobis-Klang Film
Oynayanlar: Hazım Körmükçü (Hayret), İ. Galip (Revnaki), Mahmut Moralı (Neşati), Emin Beliğ Belli (Salim Ağa), Vasfi Rıza Zobu (Eşref), Muammer Karaca (Nevres), Samiye Hün (Nesime), Refik Kemal Arduman (Fransız Elçisi), Talât Artemel (Tercüman), Feriha Tevfik (Şehnaz)
Diğer roller: Halide Pişkin, Yaşar Özsoy, Sami Ayanoğlu, Sait Köknar, Muazzez Arçay ve Muallâ Arçay
Çevrildiği yer: İstanbul (Topkapı Sarayı, Aynalıkavak Kasrı)
İlk gösterim: 31 Ocak 1939, Elhamra sineması, İzmir ve 1 Şubat 1939, Saray ve İpek sinemaları, İstanbul

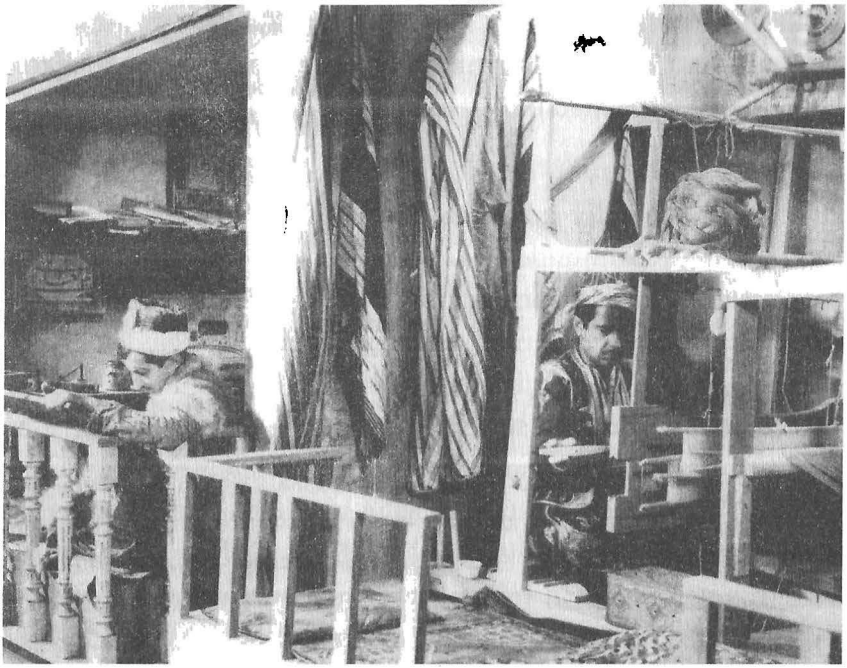
Filmin Konusu

Kapalıçarşı esnafından tezhipçi Revnaki'nin oğlu Nevres, halasının kızı Nesime'yle nişanlıdır. Eniştesi Hayret Efendi, padişahın saksoncubaşısıdır (köpek çobanı).

Çarşı esnafından kemhacı Salim Ağa'ıım kalfası Eşref, Nevres'in iyi dostudur. Kavukçu Neşati de zevk âlemlerinde gezen bir dalkavuk... Çengi Şehnaz, Nevres'e vurgundur. Eşref'se çengi Şehnaz'a... Bir gün Neşati, çengi Şehnaz'ın da bulunduğu bir eğlentiye Eşref'i de götürür. Burası yeni sadrazam olmuş, saksoncubaşı Hayret Efendi'nin yalısıdır.

Zevkine düşkün bir adam olan Hayret Efendi'nin yalısında Eşref Şehnaz'la buluşur; içki içerler, biraz sonra da Şehnaz Neşati'nin kavuğunu giyerek Eşref'le birlikte yalının bahçesine giderler, 'zevk-ü sefa' ederler.

Yeni sadrazam, Neşati'ye divan efendiliği, Eşref'e de veznedarlık görevlerini verir. Kendisini ziyarete gelen kayınbiraderi Revnaki'ye de divan kethüdalığını teklif eder. Ancak Revnaki, mesleğinin küçük görüldüğünü ve düşünürünün kendisini kendi 'küfvüne' ulaştırmak için böyle bir teklifte bulunduğunu anlayarak



bunu kabul etmez. Bunun üzerine Hayret Efendi, onu küçümseyerek yanından uzaklaştırır.

Ama sadrazamlık cahil işi değildir. Kendisine danışmanlık eden Neşati, önemli meselelerin çözümü için Hayrettin'in aşık atmasını ve aşık 'cuk' otururşa, o meseleyi olumlu olarak sonuçlandırmasını salık verir. Bu tutumla işe girişen Hayret, sonunda başını derde sokar. Bir yandan aşığa başvurarak Fransız sefirinin işini kolaylaştırırken, kemhacıların işini zorlaştırır. Bir yandan da yeniçerilerin ulufesinin verilmesini yine aşığa danışarak ikinci plâna alır.

Bunun üzerine yeniçeriler ayaklanarak, sadrazamın kellesini isterler. Sadrazamlığı, padişaha etkide bulunarak, alınır satılır bir 'makam' durumuna getirmiş bulunan silâhtar ağa ile padişahın bir diğer yakını, yeni bir kazanç imkânı sağlayabilmek için zaten bunu gözlemektedirler.

Ancak aynı kimseler, padişaha sunulmak üzere, tezhipçide bulunan ve aylardır peşinde koştukları halde elde edemedikleri bir değerli kitap uğruna Hayret'in canını bağışlatmak niyetindedirler.

Revnaki canı gibi sevdiği kitabı vererek, Hayret Ağa'nın hayatını kurtarır. Çocuklar da artık sosyal seviye farkı ortadan kalktığı için rahatça evlenebileceklerdir.

Bir Kavuk Devrildi, tıpkı *Aynaroz Kadısı* gibi Şehir Tiyatrosu'nda birçok kereler oynanmış bir oyundur.[167]

Oyunun Müsahipzade Celâl'in eserleri arasında müstesna bir yeri vardır.[168] Ancak sinemada, oyunun tiyatromsu niteliği, ağır havasıyla diyaloga dayanan kuruluşu giderilemediğinden *Aynaroz Kadısı*'nda olduğu gibi, bu filmde de Ertuğrul'un bir sinema eseri ortaya koyduğunu söylemek güçtür.[169]

Tiyatro havasında olmasına rağmen, Hazım Körmükçü'nün, Mahmut Moralı'nın, İ. Galip Arcan'ın ve Feriha Tevfik'in oyunları, dış sahnelerin çekildiği Topkapı Sarayı'nın ve Aynalıkavak Kasrı'nın ve bahçelerin verilişi tatmin edici olmuştur.

Filmin dekorlarını, tiyatro dekorlarını da yapmış olan Nikola Peroff yapmış, Türk musikisine büyük yer verilen filmde Muallâ Gökçay'ın güzel sesinden şarkılar işitilmiştir.[170]

* * *

---

167) *Bir Kavuk Devrildi,* Şehir Tiyatrosu'nda daha önce 1930-1931, 1934-1935 ve 1937-1938 mevsimlerinde Kemal Küçük'ün yönetiminde oynanmış; her üç oyunda da Hazım Hayret Ağa'yı, Halide Pişkin Mihriyar'ı, Bedia vo Statzer Şehnaz'ı oynamış; diğer oyuncular her bir oyunda değişik roller almışlardır (bkz. *Darülbedayi,* Sene 6, 1 Ocak 1935, Sayı: 55; *Türk Tiyatrosu,* Sayı: 373, Ağustos 1937).

168) "Sanatkâr zümresinin ne kadar hor görülüp ızdırap çektiklerini göstermek için yeni bir mevzu düşünüyordum. Müzehhip Revnaki Efendi, komşusu ipek dokuyan Salim Ağa, sefahat âlemlerinin müdavimi Kavukçu Neşati, Saksoncubaşı Hayret Ağa, hayalimde belirmeye başladı. Sanki piyesin bütün şahısları birer ikişer gözümün önünde dolaşıyor, hatta kendilerine mahsus konuşmaları, çengi Şehnaz'ın kahkahaları kulağıma gelir gibi oluyordu. Bu suretle *Bir Kavuk Devrildi* vücuda geldi" (Müsahipzade Celâl, *Türk Tiyatrosu,* Yıl 38, Sayı: 379, Temmuz 1938, s. 20).

169) *Aynaroz Kadısı*'nda olduğu gibi, oyun metni ile senaryo metni arasında bir kıyaslama yaparsak: Filmde geçen diyalogların tiyatrodakinin hemen tıpkısı olduğunu görürüz. Halbuki tiyatronun daha çok söze, sinemanınsa görüntüye dayanan birer sanat oluşları ve tiyatro diyalogu ile sinema diyalogu arasındaki ayrılıklar göz önünde tutularak bu yöntemin uygulanmaması gerekirdi.

170) "*Bir Kavuk Devrildi*", *Yıldız,* Cilt I, Sayı: 2, 15 Kasım 1938, s. 4. Bu filmde özellikle Muallâ Gökçay'ın Hayret Efendi yalısının bahçesinde okuduğu Tanburi Mustafa Çavuş'un "Küçük Suda Gördüm Seni" şarkısı, gerek çalınış, gerekse okunuş bakımından anılmağa değerdir.

15) ALLAHIN CENNETİ

İpek Film Kurumu, 1939
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral
Senaryo: Ziya Şakir (Soko)
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Ses mühendisi: Osman İpekçi
Ses sistemi: Tobis-Klang Film
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Müzik: Sadettin Kaynak
Sözler: Vecdi Bingöl
Oynayanlar: Feriha Tevfik Negüz (Leylâ), Hazım Körmükçü (Şadan), Behzat Butak (Şevket), Münir Nurettin Selçuk (Münir), Gülseren Sadak (Selma), Perihan Yanal (Nesrin), Hadi Hün (Nihat), Halide Pişkin (Nüzhet), Emin Beliğ Belli (Sertabib), Muammer Karaca (Veli), Yasemin (Yasemin), Hakkı Necip Ağrıman (Bahçıvan), Jeyan Mahfi Ayral (Nihal), Nezihe Becerikli (Seher), Lola (Necmiye)
Figürasyon: Neşet Berküren, Muhip Arcıman, Yaşar Nezihi Özsoy, Saim Bilge, Şule
Çekim yeri: İstanbul, Boğaziçi
İlk gösterim: 26 Ekim 1939, İpek ve Saray sinemaları, İstanbul

Filmin Konusu

Şevket Bey'in uçarı yeğeni Şadan, aynı zamanda kızı Leylâ'nın nişanlısıdır. Şevket Bey tabloları, kuşları, balıklarıyla uğraşan zengin bir ressamdır. Boğaziçi onun için Dünyanın Cenneti'dir. O da bu cennetteki yalısında kız kardeşi Nüzhet ve iki kızıyla oturmaktadır.

Avukat Şadan hayatı yalanla dolu, Leylâ'ya verdiği sözleri tutmaz, çeşitli kadınlarla ilişkisini çözememiş, ama sempatik bir gençtir. Şevket Bey'in ona özel bir düşkünlüğü ve sempatisi vardır.

Selma (evin küçük kızı) için Münir Engin'den piyano ve şan dersleri alınması kararlaştırılınca, bu konuda Şadan kendilerine yardımcı olur, çünkü Münir arkadaşıdır. O gece Boğaz'da bir ga-

zinoya giderek Münir'i dinlerler. Orada Şadan, Münir'le görüşür; yeğenine ders vermesini sağlar.

Şadan'in Leylâ'ya karşı eski ilgisi yoktur. Her fırsatta yeni yeni kadınlarla tanışıp gününü gün eder.

Münir yalıya gelip Selma'ya ders vermeye başladıktan sonra Leylâ'yla tanışır ve zamanla ona tutulur. Diğer yandan yalının aşçısı Veli, zenci hizmetçi Yasemin'e tutkundur.

Münir ders dolayısıyla yalıya geldiği günlerde Leylâ'nın çaldığı piyano eşliğinde şarkılar da söyler.

Bir gün Moda Deniz Kulübü'nde Leylâ, Şadan yüzünden onun sevgililerinden biriyle tatsız bir tartışmaya girer. Şadan Nüzhet Hanım'a yolladığı bir mektupla Leylâ'nın bu hareketini ve Münir'le yaptığı arkadaşlığı hoş karşılamadığından bahisle sitemlerde bulunur. Bu durumda özür dilenerek Münir'in derslerine son verilir.

On beş güne kadar Leylâ ile Şadan evleneceklerdir. Bu arada Veli de Yasemin'le evlenmelerine izin vermesi için beyden ricada bulunur. Şevket Bey, Boğaz'ı da içine alan kendi bahçesinin tablosunu yapmakta; ona, 'Allahın Cenneti' adını takmak istemektedir. Ancak bahçeye koyduğu iki kişiden Leylâ'nın resmini yapmış; Münir ayrılmadan önce, onunkini bitirememiştir. Onun yerine Şadan'ın resmini koymayı düşünür.

Ama o günlerde Şadan'dan "fevkalâde ve ani bir sebeple Viyana'ya gideceğini, ne zaman döneceğinin de belli olmadığı"nı bildiren bir telgraf alırlar. Aslında Şadan piyasayı da dolandırarak, Ketty isimli uygunsuz bir kadınla Viyana'ya kaçmıştır. Leylâ üzüntüsünden yataklara düşer.

Diğer yandan Münir de büyük bir üzüntü içindedir. Bir gece arkadaşı Nihat'la birlikte Boğaz'da gezerek şarkı söyler. Bu şarkı Leylâ'nın kulağına kadar ulaşır. Yeğeninin Münir'i unutamadığını anlayan Nüzhet, konservatuvara gidip yeniden ders vermesi için onu yalıya çağırır; üstü kapalı bir biçimde Leylâ'nın durumundan da söz eder. Fakat Münir gururunu her şeyden üstün tuttuğu için bu çağrıya uymaz.

Ama Şevket Bey ve Nüzhet bu durumu Leylâ'ya bildirmezler. Ancak onların yapamadığını talih yapar: Bir gün Arnavutköy



Allahın Cenneti'nde Feriha Tevfik ile Münir Nurettin Selçuk.

açıklarında babasının, oyalansın diye kendisine aldığı motora bağlı kızakta kayarken, Leylâ denize devrilir; akıntıya kapılır ve güçlükle kurtarılarak bir Sağlık Yurdu'na yatırılır.

Münir haberi alınca ismini vermeyerek kızın sağlığıyla ilgilenir. Sonra da Nihat'ın ısrarlarına dayanamayarak Sağlık Yurdu'na gider. Leylâ ağır bir zatürre geçirmektedir. Yüksek ateş içinde seyreden hastalığı sırasında devamlı olarak Münir'i sayıklar. Münir hastanın başında söylediği bir şarkıyla onu sükûna kavuşturur. Sonraları yavaş yavaş Leylâ iyileşir.

Filmin sonunda Leylâ ile Münir'in, Yasemin'le Veli'nin çifte düğünleri yapılır. Böylece Şevket Bey de artık tablosunu tamamlayabilecektir.

Özgün bir senaryoya dayanarak Ertuğrul'un girişti̇ği bu deney, Türkiye'ye gelen Arap filmlerinin dublaj edilmiş şarkılı versiyonlarının halk tarafından tutulmasından doğmuştur. Gerçekten o vakitler Türkiye'nin bir numaralı sesi Münir Nurettin'i filmde oynatmak düşüncesi, ticaret bakımından tutarlı bir düşünceydi. Nedir ki, Münir Nurettin sesinin güzelliğine rağmen rol yapma yeteneği olmayan bir sanatçıydı. Yardımcı olarak Feriha Tevfik,

Behzat Butak, Halide Pişkin ve Hazım Körmükçü'nün[171] desteği sağlandıysa da film başarılı bir çıkış sayılmadı.

Bununla birlikte, Feriha Tevfik'in fizik güzelliği yanında, Boğaziçi'nin doğal güzelliği ve Münir Nurettin'in ses güzelliği biraraya gelince film halk tarafından yeterince aranacak bir duruma getirilmiş oluyordu. Nitekim Münir Nurettin şarkı söylemeye başlayınca filmin sinema açısından yetersizliği kayboluyor, bunun yerini bir konser salonunda dinlenen büyük bir ses sanatçısının musiki dünyası alıyordu.

Sadettin Kaynak/Vecdi Bingöl ikilisinin ürünü olan "Aşkın Istırabı", "Aşkın İnleyişi", "Aşkın Sesi", "Deli Gönül" ve "Bu Masal Böyle Bitti" (Saçlarıma Ak Düştü) gibi yıllarca halkın dilinden düşmeyen güzel şarkılara[172] ek olarak Münir Nurettin'e bu filmde, "Akşam... Yine Gölgen" ve "Yine Kalbim Coşar Ağlar Bu Gece" şarkılarıyla "Yürü Leylâ ki Ben Mevlâyı Buldum" sözleriyle başlayan bir gazel de söylüyordu.

Allahın Cenneti, Boğaziçi'nde zengin bir ailenin yaşayışını yapmacık olarak yankılamasından değil, sonraki sinemacılara kötü bir örnek vermesinden dolayı dikkati çekiyordu. Bu kötü örnek, oyunun 'o'suyla ilgisi olmayan şarkıcıları (filmlerde) başoyuncu olarak kullanmaktı.[173]

* * *

16) TOSUN PAŞA

İpek Film Kurumu, 1939
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

---

171) Vasfi Rıza'yla 1971 yılında Şehir Tiyatrosu'nda görüşürken: "*Allahın Cenneti*'nde bana verilecek rolü Hazım'a oynattılar. Hazım ihtiyar rollerinde başarı sağlar, ama genç rolü oynayamaz. Nitekim bu filmde de oynadığı rolle, züppe, 'effemine' bir tip haline girdi. O vakitler bir hayli latifesini yapmışuk," dedi.

172) Bu şarkıların geçildiği sahnelerde saz heyetini teşkil edenler içinde Artaki Candan, Nubar, Fevzi, Selahattin (Pınar), Muhiddin ve Sadık'ın bulunduğu, Necdet Mahfi'nin çalışma notlarında yazılı. Yine bu notlar arasmda, Münir'in filmde söylediği diğer bazı şarkıların adları da var: "Kalmadı Sabra Mecalim", "Bak ne Perişan Halim", "Dertliyim Ruhuma Hicranımı Sardun da Yine" gibi...

173) Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 105. Nitekim bu filmden sonra, diğer yapımcılar Malatyalı Fahri, Adnan Pekak, Zeki Müren, Nuri Sesigüzel, Yıldıray Çınar, daha sonra Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi erkek şarkıcılar da deneyecek, bunların birkaçı dışında çoğunun çevirdiği filmler sanat değeri taşımaktan uzak olacaktır.

Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral ve Sadık Tarlan

Senaryo: Mümtaz Osman (Jean de Létraz'ın *Le Bichon* adlı oyunundan Servet Moray'ın uyarladığı *Tosun*'dan)

Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar

Ses mühendisi: Osman İpekçi

Ses sistemi: Tobis Klang Film

Müzik: Muhlis Sabahattin (Ezgi)

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Oynayanlar: Hazım Körmükçü (Demir), Vasfi Rıza Zobu (Tekin), Mahmut Moralı (Ziya), Feriha Tevfik Negüz (Leylâ), Halide Pişkin (Şahende), Necla Sertel (Nazende), Süavi Tedü (Yavuz), Şevkiye May (Masume)

Çekildiği yer: İstanbul

İlk gösterim: 11 Kasım 1939, İpek ve Saray sinemaları, İstanbul

Filmin Konusu

Evi işyerinin yanında olan bisiklet fabrikatörü Demir, kızı Leylâ'yı ortağı Ziya'yla evlendirmek ister. Ancak kız, fabrikada 'kâtip' adı altında her işte çalıştırılan becerikli ve sportmen Tekin'i sevmektedir.

Evin oğlu Yavuz, bir ara Ziya'nın tanıştırdığı ve kendisinin de ilişki kurduğu Masume adlı bir kadının çıkagelip ondan bir çocuk peydahladığını, bunu temizlemesini söyleyince, Leylâ'ya ve Tekin'e derdini açar. Onlar da çocuğu kabullenmek, böylece Demir'i evlenmelerine razı etmek isterler. Durum böylece Demir'e duyurulur. Ama o, yine de bu evliliğe razı olmaz; durumun Ziya'ya duyurulmasını da istemez.

Yavuz, 'Tosun' adı verilen çocuğu eve getirir; herkeste çocuğa karşı bir ilgi uyanır. Hele Şahende (Demir'in baldızı) çocuğa bayılır. Tekin'i işten çıkarırlar. O da çocuğu alır, evine götürür.

Ziya elindeki hisse senetlerini Şahende'ye satar. Şahende de Tekin'in evine yerleşir ve çocuğa bakar. Tekin evinde bisiklet yapımını geliştirecek etüdler yapar. Şahende'nin büyük bir titizlikle baktığı çocuğu görmek için, herkes gizli gizli Tekin'in evine gelir-

ler. Bunların birbirlerini görmemeleri için, özellikle aykırı bir ziyaretçi olunca Tekin borazan çalarak ötekilere haber verir.

Leylâ, Tosun'dan kendi gayrimeşru çocuğu olarak Ziya'ya söz edince; kendisinin de bir çocuğu olduğundan dem vuran Ziya buna aldırmaz, "Birlikte büyür giderler," der.

Ama aslında Tosun, Ziya'nın metresi Masume'den olma kendi çocuğudur. Ortada başka çocuk da yoktur. İki ortağın iş ilişkileri bozulup Ziya'nın bir metresi de olduğu anlaşılınca Demir, kızını onunla evlendirmekten vazgeçer. Ziya da çocuğuna iyi bakan Şahende'yle evlenir.

Şirketin hisse senetlerinin de çoğuna sahip olan Şahende, bisiklet yapımına yenilikler getirecek bir yeni buluşun uygulanmaya konması bakımından Tekin'i tutar! Artık herkes Tekin'den yanadır. Yine de gönlü olsun diye Demir'den özürler dilenir. O da en sonunda kızını Tekin'le evlendirmeye razı olur.

Tosun Paşa, Fransız yazarı Jean de Létraz'ın *Le Bichon* adlı oyunundan Servet Moray tarafından *Tosun* adıyla dilimize çevrilen ve Şehir Tiyatrosu'nda 1935-1936 ve 1937-1938 tiyatro mevsimlerinde oynanmış bir oyundan filme uyarlanmıştır.[174]

Ertuğrul'un ekseriya o yıl tiyatroda temsil edilen oyunları aynı ekiple filme alma kolaylığının alışkanlığıyla çevirdiği filmlerinden biri olan *Tosun Paşa,* bir Fransız vodvilinin bütün güldürücü ve şaşırtıcı özelliklerini taşımakla birlikte, tiyatro havası niteliğinden ötürü Muhsin Ertuğrul'un filmolojisine fazla bir şey katmayan kurdelelerinden biri olmuştur.

Filmde Vasfi Rıza'nın ve Feriha'nın söylediği şarkıları Muhlis Sabahattin bestelemiştir. O sırada İstanbul'da bulunan Macar Tanasa Revüsü'nün yıldızları da filme katkıda bulunmuşlardır.[175]

* * *

174) Her iki temsilde de Ziya'yı Behzat Butak, Tekin'i V.R. Zobu, Şahende'yi Neyyire Neyyir, Nazende'yi Bedia Muvahhit, Leylâ'yı Feriha Tevfik, Yavuz'u Muammer Karaca oynamıştır ve bazı roller için ikinci oynanışta dublörler de kullanılmıştır.

175) Bkz. 11 Kasım 1939 günlü İstanbul gazetelerinin reklâmları ve *Yıldız,* Cilt 2, Sayı: 15, 1 Haziran 1939, "Yeni Bir Türk Filmi", s. 28.

17) ŞEHVET KURBANI

İpek Film Kurumu, 1940
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral
Produktör amiri: Sadık Tarlan
Senaryo: Mümtaz Osman (Victor Fleming'in *The Way of all Flesh* adlı filminden)
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Müzik: Muhiddin Sadak
Ses mühendisi: Osman İpekçi
Ses sistemi: Tobis-Klang Film
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Jenerikler: Süavi
Oynayanlar: Muhsin Ertuğrul (Ahmet Barksever), Cahide Sonku (bar kadını); Necla Sertel (eşi), Nuri Işılay (oğlu), Süavi Tedü (oğlunun büyümüş hali), Gülseren Sadak (kızı), Nevin Akkaya (kızının büyümüş hali), Sait Köknar (bar sahibi), Ferdi Tayfur (ortağı), Kadri Ögelman (serseri), Emin Beliğ Belli (banka müdürü), Hadi Hün ve Neşet Berküren (banka memurları), Hakkı Necip Ağrıman (kapıcı), Muhip Arcıman (veremli piyanist), Necdet Mahfi Ayral ve Müfit Kiper (mezarcılar)
Figürasyon: Kadri Ögelman, Cahit Saffet Irgat, Kâni Kıpçak, Mehdi Yeşildeniz, Faik Coşkun, Ferih Egemen, Reşit Baran, Mümtaz Ener, Necmi Oy ve Kenan Çakar (Butafor Kenan)
Çekim yeri: İstanbul (Stüdyo, Haydarpaşa Garı, Maltepe, Mecidiyeköy, Eminönü)
İlk gösterim: 6 Haziran 1940, İpek Sineması, İstanbul

Filmin Konusu

Dış Tecim Bankası'nın veznedarı Ahmet Barksever, işinde düzenli, aile hayatında düzenli, prensip sahibi bir adamdır. Karısı ve biri erkek, biri kız iki çocuğuyla mutlu bir hayat sürmektedir. Akşamları kızının dersleriyle uğraşır; yemekten sonra oğlunun çaldığı kemanı dinler.



Bir gün kendisine Adana'da tahsil edilecek bir para için görev verilir. Bu amaçla bindiği tren hareket ettikten sonra, bir ara istasyondan binen bir kadın da onun kompartımanına girer. Yolculuk hali aralarında konuşmalar olur. Kadın, bu kapalı erkeği açmak için bir yandan orasını burasını açarak imalı hareketlerde bulunur; bir yandan da Adana'ya hangi amaçla gittiğini öğrenir.

Bu bir bar kadınıdır. Ertesi gün Adana'ya vardığında bar sahibiyle ortağına bu raslantıdan söz eder ve veznedarın Adana'da tanınmış bir firmadan topluca bir para alacağını da sözlerine ekler.

Bu üç kişi aralarında bir plân kurarak, veznedarı bara düşürmenin bir yolunu bulurlar. Bu plân gereğince kadın, veznedar parayı tahsil ettikten sonra, sanki raslantıymış gibi yanına yaklaşır ve kendisini 'ağabeyi'nin gazinosuna buyur eder. Bar sahibinin ortağını da orada 'ağabeyim' diye tanıtır.

Birlikte yiyip içip eğlendikten sonra gece geç vakit bardan çıkıp demiryolu boyunca yürürlerken, birden önlerine bir serseri çıkarak, veznedarı, başına vurduğu bir sopayla bayıltır. Bu arada bar sahibi de ortaya çıkarak çantayı ve kadını alır; oradan uzaklaşır.

Bir süre daha orada kalıp veznedarın iyi durumdaki ceketini de alan serseri, o sırada kendine gelen adamla boğuşmak zorunda kalır. Veznedar bu boğuşma sırasında, onu, gelen trenin altına fırlatır. Sonra da kurtarmak istercesine makinistlere bağırırsa da sesini duyuramaz.

Serseriyi tren ezmiş ve tanınmayacak bir hale getirmiştir. Veznedar bu durumda, çantasını da çaldırmış olduğu için evine dönemez. Öldürdüğü serserinin hüviyetine bürünerek, bar sahiplerine sığınır.

Serserinin üzerinden çıkan veznedarın kimlik cüzdanına bakarak, onun öldüğüne hükmederler. Ahmet Barksever bundan sonra yeni hüviyeti içinde sığındığı barda sigara satmakla vakit geçirir ve günün birinde de bütün gerçeği öğrenir. Ama artık iş işten geçmiştir.

Bir gün tuzağına düşürdüğü yeni bir kurbanına diller döken kadını duyunca, dayanamaz, "Yalan, bana da öyle söylemişti," demekten kendini alamaz. Kendisini oradan uzaklaştırıp döverler; sonra da barla ilişkisini keserler.

Ahmet Barksever serseri hayatını daha on, on beş yıl sürdürdükten sonra, bir gün İstanbul'a gelir. Önce kendi mezarını ziyaret eder; sonra da ünlü bir viyolonist olan oğlunun konserine gider.

Onun her akşam çaldığı ve bir zamanlar zevkle dinlediği parçayı son defa oğlundan dinler. Konser çıkışında, oğlu, kapıda bekleyen babasını tanıyamaz. Dilenci sanarak sadaka verir.

Ahmet Barksever geceleyin, kendi evinin etrafında dolanırken, sofrada olan oğlu köpek sesleri duyarak bahçeye çıkar ve yaşlı adamı orada görür. Aç ve üşümüş olduğunu düşünerek, kendi sıcak yuvalarına, sofralarına çağırır. Yaşlı adam son kez evini ziyaret eder; onu kimse tanıyamaz.

Yemekten sonra oğlunun çalacağı kemanı dinlemek istemez; sokağa çıkar, karlar içinde ilerlerken yere düşer. Bu onun son düşüşüdür.

Şehvet Kurbanı, ilkin 1918 yılında Cecil Blount de Mille'in Perley Poore Sheehan tarafından yazılıp *The All Story Magazine*'de tefrika halinde yayınlanan *The Whispering Chorus* (Fısıldayan Koro) adlı hikâyeden[176] yaptığı kurdeleden kaynağını alarak, 1927 yılında

176) Başrollerini Raymond Hutton ve Julia Faye'in oynadığı bu filmin özeti şöyledir: Borç içinde kaldığından hırsızlık yapan bir adam, karısını ve anasını bırakarak izini kaybeder ve ıssız bir yerde balık tutarak geçinir. Bir gün ırmakta boğulmuş bir adamın ölüsünü bulur; giysilerini değiştirerek ölünün kişiliğine bürünür. Daha sonra da polis tarafından asıl kişiliğini öldürdüğü suçlamasıyla tutuklanır. Mahkeme sırasında onu yalnız anası tanır. Karısının, eyaletin valisiyle evlenip bir çocuk sahibi olmak üzere bulunduğunu açıkladıktan sonra o da şok etkisiyle ölür. Adam hapishane hücresinde vicdanının 'fısıldayan koro'sunu ve anasının sesini duyar. Yaptığı kötülüklerden dolayı karısının daha fazla ıstırap çekmesini istemediğinden kişiliğini açıklamaz ve yıkılmaya katlanır (Artcraft Production, Famous Players-Lasky Comp.'nin 1918'de yayınladığı broşürden, New York, The Museum of Modern Art arşivinden).

Victor Fleming tarafından yönetilen Emil Jannings'in başrolü oynadığı *The Way of All Flesh* (Şehvet Kurbanı) adlı filmden alınmıştır.

Victor Fleming'in filminin başoyunculuğunu Phyllis Haver'le paylaşan Jannings, Amerika'da çevirdiği bu filmle *The Last Command* (Son Emir, 1927) adlı bir diğer filmdeki başarılarından ötürü 1927-1928 yılı Oscar armağanını kazanmıştır.[177]

Dünyanın her yanında, bu arada 1928 yılında[178] Türkiye'de de gösterilerek pek çok beğenilmiş olan film, Ertuğrul'u etkileyerek; onun *Şehvet Kurbanı* gibi, ağır mizansenli, değişik bir türü denemesine yol açacaktı.

Almanya yıllarından kalan bir hayranlıkla Emil Jannings'in canlandırdığı bu rolü sinemada yenilemek Ertuğrul için bir tutku halini almıştı.[179] Öyle ki *Ankara Postası*'ndan sonra kendisi filmlerde hiçbir zaman görünmediği halde, bu rolle yine buna benzer ezik bir kişilik olan *Kıskanç*'taki 'Cemil'i oynamak için bu tutumundan vazgeçmiştir.

Filmde Muhsin Ertuğrul'dan başka esas rollerle figürasyonda birçok Şehir Tiyatrosu oyuncusu da rol almıştı.

Ertuğrul'la başrolleri paylaşan Cahide Sonku, uygunsuz kadın rolünde, zaman zaman tiyatroya kaçan oyununa rağmen üstlendiği rolün hakkını verebilmiştir.

Muhsin Ertuğrul'un bu filmle, *Bir Millet Uyanıyor* ve *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'yla ulaştığı sinematografik çizgiden uzaklaştığı, operet filmleri ve tarihi komedilerden sonra melodram yoluyla tamamen tiyatroya döndüğü görülüyordu.

Ertuğrul'un bu konuyu sinemamıza uyarlamasının sebeplerini Özön şöyle özetliyor:[180]

---

177) *The New York Times Encyclopedic Almanach*, 1970, *The New York Times* yayını, s. 387.

178) Filmin *Şehvet Kurbanı* adıyla özgün çeviriminin bizde ilk gösterilişi 17 Ekim 1928'dir. Film İstanbul'da Elhamra ve Melek sinemalarında gösterilmiştir.

179) Bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 106-108. Fleming'in kurdelesinde Jannings'in karşısında diğer rollerde Phyllis Haver'le Belle Bennett görülüyordu. Muhsin Ertuğrul bize yolladığı 5 Ocak 1973 günlü mektubunda, bu film hakkında, "Jannings'in bu filmini görmedim. Kendisini de ne sahnede, ne de sinemada sevmedim," açıklamasında bulunuyordu.

180) *Şehvet Kurbanı*'nın 24 Şubat 1971 günü Ankara Milli Kütüphane Salonu'nda gösterimi dolayısıyla yaptığı sunuş konuşmasından (Ertuğrul, yukarıda işaret olunduğu gibi, 5 Ocak 1973 günlü mektubunda, Özön'ün, Jannings'i örnek tuttuğu hakkındaki gözleminin doğru olmadığını açıklamaktadır).



1) Kendisi Emil Jannings'i gerek sahnede, gerek sinemada örnek tutmuştur. Bu filmi çevirirken onun gibi başarılı olacağını düşünmüştür.
2) Şehir Tiyatrosu oyuncularını oyun tutumuna uygun bulmuştur; bu oyuncularca takma sakallı ihtiyar kompozisyonu büyük bir başarı telâkki edilmektedir.
3) Bir bakıma Emil Jannings'in bu oyunu *Mavi Melek*'teki rolünün bir tekrarıydı. Ertuğrul bunu *Şehvet Kurbanı*'nda tekrarlarken Cahide'yi de Marlene Dietrich'in bir taklidi olarak ortaya koydu.
4) Bu filmdeki melodramın, zevki gelişmemiş seyirciyi avlayan, iyiler ve kötüleri kaba bir çizgide veren nitèliğiyle Türk seyircisine de uygun düşeceğini düşünmüştür.

Gerçekten filmin Emil Jannings'in diğer iki filmi, *Mavi Melek*'ten veya *Babaların Günahı*'ndan alındığını çok kimseler söylemektedir. Garip bir rastlantıyla Jannings'in Almanya'ya döndükten sonra çevirdiği filmler içinde, özellikle *Der Blauer Engel* (Mavi Melek, 1930), konusuyla *Şehvet Kurbanı*'nı yer yer andırmakta-

dır. Nitekim Jannings'in bu filminde de prensip sahibi, ağırbaşlı bir öğretmenin kötü bir kadın uğruna yıkılışı ele alınmaktaydı.[181]

Filmin en önemli kusuru, bütün oyuncuların tiyatromsu oyunlarıydı. Ertuğrul'a büyük bir bağlılıkla en küçük figüran rolünü bile seve seve kabul ederek oynayan bu oyuncular, küçük rolleri içinde bile rol kesme hevesine kapılıyor, gülünç ve teatral oluyorlardı.[182]

Buna rağmen, filmde sinema sanatının uygulandığı yer yer başarı sağlamış sahneler de vardı. Mesela:

1) Filmin ilk sekansları arasında köprü manzarası ve vapur kalkışını gösteren kısımlar plâstik bir güzellikle verilebilmişti.
2) Vapurdan çıkan Ahmet Bey'in caddede yürürken görüldüğü genel plân iyiydi.
3) Baba'nın Adana'ya gidişi dolayısıyla gösterilen Haydarpaşa İstasyonu iyi verilmişti. Yalnız yer yer ışığın iyi ayarlanmadığı sahneler mevcuttu. (Ancak bunların filmin ilk kopyasında da böyle mi olduğu, yoksa gösterilen kopyanın zamanla yıpranmış bulunmasından dolayı mı böyle göründüğünü kesinlikle söyleyemiyoruz.)

---

181) *Mavi Melek*'in ayrıntılı bir çözümlemesi için bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 215 ve devamı.

182) Özellikle Muhsin Ertuğrul, Ahmet Bey rolünde filmin başından sonuna kadar bir tiyatro oyuncusu gibi davranıyor, dramın ağırlığını daha da ağırlaştıran davranışlarını destekleyen 'teatral' konuşmalar yapıyordu. Mesela, oğluyla konuşmaları sırasında, "Beni fena yakaladın köftehor. Fakat hani bir mısra vardır: 'Ben böyle hezimete bin canla fedayım' gibi bir şey. Ne vakit bu parçayı çalsan, kendimi saadetten daha kuvvetli bir şeyle bahtiyar hissediyorum" derken (senaryo, s. 5); düşkünlüğü döneminde, "Ben ölmüşüm demek... ölmüşüm... Mınakyan'ın piyesindeki gibi 'Vazife uğrunda kurban' olmuşum... Sağlam rayların üstünde giden, mes'ut manzaralar arasından geçen, tren yoldan çıktı (*güler*). Ben Mınakyan'ım... (*güler*). Ben... Tecim Bankası'nın namuskâr, nizamperver veznedarı nerde? Vefat etti... Vefat... Vefat... Dirilmenin imkânı yok" (senaryo, s. 23) derken; filmde sakalını traş ettikten sonra, "Dış Tecim Bankası merhum veznedarının sakalı... Nizam ve intizamın, aile sevgisi ve hesabın sakalı... Elveda... Ölüleri hayırla anmalı... Merhum iyi ve temiz insandı," derken; "Ben bir şey öğrendim... Altı ay burada cehennemin dibine doğru her an biraz daha yuvarlandıktan sonra bir şey öğrendim," derken; "Gideceğim... Hepinize teşekkür ederim... Hepiniz kusurlarımı günahkârlığıma bağışlayın... Ben bu deveyi güdemeyeceğim artık... Bu diyardan gidiyorum," derken; "Onu üzmeyin, bırakın ağlasın, gözyaşlarıyla ruhunu yıkasın... Senin haline, benim halime ağlasın... Keşke ben de ağlayabilsem," derken bir tiyatro oyuncusu olarak yaşattığı rolün hakkını vermeye çalışıyordu. Ve biz o yıllarda, bu sözleri belleğimizde tutarak tekrarlayıp durmuştuk. Demek ki Ertuğrul, sinema oyuncusu olarak kusurlu, ama tiyatro oyuncusu olarak başarılıydı.

4) Trenle ilgili sahneler oldukça iyidir. Mesela, duman pavkıran lokomotifin arkadan görünüşü, güzergâh, demiryolu ve vagon içinden dışarının görünüşü ile geceleyin tren manzarası: Karanlıkta kesik kesik muntazam ışık çizgilerinin akışı şeklinde verilen pencere ışıklarının görüntüsü...[183]
5) *'Sur-impression'* (üste bindirim) olarak, "Vazife Kurbanı" başlıklı yazının gazetede basılması sırasında gazete metni ile rotatifin dönmesinin birarada gösterilişi; mezarlıkla kendi mezarını ziyaret eden ihtiyarın *'flash-back'*le kavga sırasında trenin gelişini hatırlaması ve yine konserde kemanla çalınan parçayı dinlerken eski günlerini *'flash-back'*le hatırlaması; barda gazeteyi okuyan barcıların konuşmalarından sonra yine aynı gazeteyi okuyan kendi ailesinin durumunun gösterilerek bir çeşit palellik (zincirleme) kurulması hep sinematik tutumlardır.

Buna karşılık, zaman zaman bazı ara yazılarla açıklamalarda bulunulması, sessiz sinema dönemlerinin tutumunu hatırlattığından, geri bir tekniğin uygulanışını ortaya koyuyordu.[184]

Makyaj ve dekor bakımından da film, sinemadan uzak bir hava içindeydi. Muhsin Ertuğrul'un gerek filmin ilk bölümlerindeki siyah sakalı, gerekse son bölümlerdeki beyaz sakalı,

---

183) Filmde tren önemli bir yer tutmaktadır. Yer yer trenle ilgili sahnelerin verilişi kadar, Ertuğrul'un rol icabı konuşmalarında hayatını raydan çıkan trene benzetmesi de bu izlenimi yoğunlaştırıyor. Nasıl ki, bu sebeple filmin senaryo taslağındaki ilk adı da "Tren Raydan Çıkınca" idi. Giovanni Scognamillo, 9 Haziran 1970 günlü görüşmemizde, bizim "*Şehvet Kurbanı*'ndaki pek çok teatral dekor ve oyuna rağmen trenle ilgili dış sahneler gerçekçi bir kamera çalışmasını yansıtıyordu. Siz ne dersiniz?" biçimindeki sorumuza, şu cevabı vermişti: "Bu sahneleri *Kahveci Güzeli*'ndeki sahneler gibi dışarıdan almış olabilir. Bende âdeta, Renoir'ın *La Bête Humaine*'nden alınmış etkisi yaptı. Ancak Muhsin'in o filmde uyguladığı ve bugünün sinemasında geliştirilmiş bir teknik olarak ortaya konan bir çıkışı var; *'back-ground projection'* denen bu sistemde bir perdenin arkasından yansıtılan bir film, perdenin önündeki kişileri ve dekoru saptayan kamera aracılığıyla stüdyo içinde hareketli dış sahnelerin elde edilmesine yarar. Nitekim Muhsin de bir dekor olan vagonda Cahide'yle görüşürken vagon penceresinde değişen manzaraları bu yolla veya bunun ilkel bir şekli olan aynı doğrultuda işleyen çift alıcı-vericiyle elde etmiş olacaktır" (Ertuğrul bize yolladığı 5 Ocak 1973 günlü mektupta, "kullandığı tekniğin bunlardan hiçbiri olmadığı"nı açıklamıştır).

184) Mesela, "Ve o, daha on üç sene bacaklarını sürüyerek yeryüzünde dolaştı" ve "Nihayet bir kurban bayramı gecesi" ara yazıları.

sahteliği göze batan, tiyatroda uzaktan fark edilmediği halde, sinemada özellikle yakın plânlarda çok kötü etki bırakan bir makyaj ürünüydü.

Dekorlar da tipik tiyatro dekoruydu. Hele Adana'da 'Selimzadeler Ltd. Şirketi' önünde, parayı tahsil ettikten sonra veznedarın kadınla buluştuğu sahnede *'background'*ı oluşturan genel görünümün düpedüz iki boyutlu tiyatro dekoru olması insanı âdeta 'şoke' ediyordu.

Filmin müziği bakımından söylenecek pek çok şey yoktur. Özellikle trenle ilgili sahnelerde daha belirgin olan fon müzikleri, hep klâsik Batı müziği plâklarından derlenmiştir. Mesela, ilk kez trenin kalkışıyla dramatik anlatımlı bir fon müziği duyurulur ve dramın yoğunlaşıp doruğa ulaşmasına kadar bu dramatik müzik yeniden ele alınır. Tren soyguncuyu çiğneyip geçtikten sonra, fon müziği yine dramatik bir yükseliş yapar.

Buna karşılık, konserde kemanla çalınan parçalar özgün bir icra örneğidir. Filme egemen olan parçaysa, aslında Tchaikovsky'nin ünlü "Canzonetta"sı olduğu halde, bu parça senaryoda Schubert'in "Nocturne"ü olarak tasavvur edilmiştir. Bu melodi, sonradan barda Cahide'nin söylediği Türkçe sözlü bir havaya dönüştürülmektedir ki, bu da o sahnenin ruhuna hiç de uygun düşmemektedir.

Buna karşılık, barda çalınıp söylenen Dino Olivieri'nin ünlü "J'Attendrai" (Tornerai) adlı hafif müzik parçasıyla, bir İspanyol çingenesinin söyleyip kastanyetle oynadığı "Lingo Lingonero" adlı parça, bar sahnesinin anlamını pekiştiren bir nitelikteydi.

Şehvet Kurbanı'nı bir kısım basın tutuyor, bir kısmı tutmuyordu. Bir yandan filmin kendisinden önce çevrilen filmlerin başarı çizgisini açıkça aşmamış olmakla birlikte, hiç olmazsa plaj revülerinden kurtularak bir konunun içine girdiği ve hayat olaylarını göstermeye çabaladığını;[185] diğer yandan *Taş Parçası* deneyinin başarısını görecek film yapımcılarının, yönetmen ve oyuncuların artık bir daha *Allahın Cenneti* gibi geri Doğu kopyacılığından ya

185) "Türk Tiyatro ve Filmciliği", *Tasviri Efkâr*, 6 Mayıs 1945, s. 4.

da *Şehvet Kurbanı* gibi Avrupa özentiliğinden doğmuş kötü (melodram) örneklerini yenilemeye girişmeyeceklerinin umulduğunu[186] belirten yazılar görülüyordu.

Nasıl ki *Ankara Postası,* Ertuğrul'un sessiz filmlerinin bir kuğu şarkısı olmuşsa; *Şehvet Kurbanı* da öylesine onun sesli sinemasının bir kuğu şarkısı olabilirdi. Keşke hiç değilse, bu filmden sonra sinemayı bıraksaydı.

The Way of All Flesh'in (Şehvet Kurbanı) Ertuğrul'unkiyle aynı yıl (1940), Amerika'da yeni bir çevirimi yapıldı. Bu kez yönetmen Louis King, oyuncular da Akim Tamirof ve Muriel Angelus idi. Tamirof da -Jannings kadar olmasa bile- ünlü bir oyuncu olduğundan filmde belli bir dereceye kadar başarı sağlamıştır.

Şehvet Kurbanı'nın Türkiye'de de sonradan iki kez çevrildiği ve bir filme de son bölümünün yamandığını görüyoruz. İlkin 1957'de Yakut-Ören Prodüksiyonu adına Memduh Ün, Talât Artemel, Muazzez Arçay, Neriman Köksal ve Nazım İnan'la aynı konuyu *Bir Serseri* adıyla çevirmiş;[187] daha sonra 1973 yılında Acar Film Kurumu adına Nejat Saydam, Yıldırım Önal, Muhterem Nur, Sevda Ferdağ ve Turgut Özatay'la aynı konuyu aynı adla (*Şehvet Kurbanı*) yeniden ele almış; Metin Erksan da 1972 yılında Saner Film Kurumu adına Cüneyt Gökçer, Emel Sayın, Engin Çağlar ve Muazzez Kurdoğlu'yla çevirdiği Süreyya'nın son bölümünü, kişiliğini demiryolu üzerinde öldürülen bir serserininkiyle değiştiren ve yıllar sonra bu durumunu açıklamadan ailesini ziyaret eden yaşlı kişinin dramına dönüştürerek aynı temayı bir kez daha işlemiştir. Ama, bu çevirimlerden hiçbiri (1973 versiyonu teknik bakımdan göze çarpar özellikler göstermekle birlikte), öz bakımından Ertuğrul'un filmine ulaşamamıştır.

* * *

186) "Son Yılların En Muvaffak Yerli Filmi: *Taş Parçası*", İnanç, Cilt 1, Sayı: 2, Şubat 1940, s. 33.

187) Bu filmin eleştirisi için bkz. T. Kakınç, "Bacak-Mevlût-Ezan-Ölüm-Gözyaşı", *Pazar Postası*, Yıl 5, Sayı: 50, 22 Aralık 1957, s. 9 ve 11.

18) KISKANÇ

İpek Film Kurumu, 1939-1942
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral
Senaryo: Mümtaz Osman
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Ses mühendisi: Osman İpekçi
Ses sistemi: Tobis-Klang Film
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Oynayanlar: Muhsin Ertuğrul (Cemil), Cahide Sonku (Nuriye), Fatma Ürkan (Nebiye) (Şefika), İ. Galip Arcan (İhsan), Süavi Tedü (Kemal), Behzat Butak (Yargıç), Necla Sertel (teyze), Fatma Andaç (on dört yaşındaki Şefika), Sami Ayanoğlu (hapishane müdürü) , Sait Köknar (gardiyan), Hakkı Necip Ağrıman (uşak), Müazzez Arçay (hizmetçi), Kâni Kıpçak (bardaki delikanlı)
Çekim yeri: İstanbul (Suadiye ve Caddebostan plajları, Erenköy Ethem Efendi Caddesi, Feriköy mezarlığı)

Filmin Konusu

Cemil, karısı ölünce hizmetçisi Nuriye'yle evlenir. Böylece lise sıralarındaki kızı Şefika'nın da korunacağını sanır.

Nuriye güzel, fakat ahlâkça zayıf bir kadındır. Tutarsız para harcama alışkanlığından başka, erkeklere de düşkündür. Bu yüzden Cemil'in iş arkadaşlarından İhsan'la da ilişki kurar.

Bir kıskançlık nöbeti sırasında karısını vurmaya kalkan Cemil sonradan pişman olur, ondan özür diler, hediyeler vererek gönlünü alır. Çünkü onu sevmektedir.

Yaptığı aşırı harcamalar ve borçlanmalardan dolayı kendisini uyaran kâtibi Kemal'i işinden, karısının kışkırtmalarından dolayı tartıştığı kızı Şefika'yı evinden kovar.

Şefika teyzesinin yanına yerleşerek öğrenimini sürdürür. Sonradan babasıyla anlaşmak için yazdığı mektuplara Cemil cevap



Kıskanç'ta Kâni Kıpkaç, Cahide Sonku ve İ. Galip Arcan.

vermez. Nuriye aynı yaşayışı sürdürmekte, kocasını aldatmakta ve aşırı harcamalarla yıkmaktadır.

Aradan iki yıl geçer, Şefika hukuku bitirir, avukat olur. Kemal'le sevişmektedir. Bir gün ikisi bir gazinoda iken, Nuriye'yi bir gençle görürler. Biraz sonra bir gazinoya gelen İhsan, Nuriye'yi alır, götürür. Onlar gazinodan çıkarken, kendilerini Cemil de görür. Arkalarından izler, İhsan'ın evine girdiklerini anlar. Nuriye evden ayrılınca Cemil, İhsan'ı vurur. Sonra da eve gelerek, ilkin suçu Nuriye'ye atacak bir düzen düşünmüşken, sonradan bundan vazgeçer ve gider, teslim olur.

Kızı, kendisini hapishanede görmek, mahkemede savunmak isterse de Cemil buna razı olmaz. Yine de babasını savunmak umuduyla Şefika mahkemede tanıklık yaparken, Cemil oracıkta kalp durmasından ölür.

Kıskanç, Ertuğrul'un İpek Film döneminde çevirdiği son dram filmidir. Burada oynadığı kompozisyon rolü, tam anlamıyla tiyatromsu ve *Şehvet Kurbanı*'nda canlandırdığı rolden de daha az başarılıdır.

Filmin her ne kadar Karl Grüne'nin *Eifersucht* (Kıskançlık, 1925) adlı eserden alındığı ve bu filmdeki Werner Kraus'un rolüne özenerek çevrildiği kimi kaynaklarda gösterilmekteyse de,[188] sözü edilen filmin konusunun değişik olduğu ve Ertuğrul'un filminin bu filmle ilişkisi bulunmadığı anlaşılmaktadır.[189]

Ertuğrul'un Warner Kraus'a özendiği hakkındaki görüşler doğrudur. Aslında hem *Şehvet Kurbanı*'ndaki hem de bu filmdeki rolü, yalnız Kraus'tan değil, Paul Wegener'den de etkilendiği Almanya yıllarının izlerini taşımaktadır.

Diğer rollerde, özellikle Cahide Sonku, bu filmde *Şehvet Kurbanı*'ndaki, hele *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'ndaki başarısının birazını bile sağlayamamıştır.

Buna karşılık Fatma Arkan (Nebiye), ilk oyunu olmasına rağmen Türk sinemasında birer kere rol almış, ondan sonra adı bir daha duyulmamış İsmet Sırrı (Sanlı), Rahmi ve Emel Rıza gibi, başarı çizgisinde kalan bir oyuncu olmuştur.[190]

Diğer rollerdeki Süavi ve İ. Galip'in tiyatromsu oyunlarıyla filme önemli bir katkıda bulunmadıklarını söylemekle yetineceğiz.

Filmin müziğini Fritz Kerten Orkestrası icra etmiş, gazino sahnesinde Atina Peg şarkı söylemiştir.[191] Filmde Şefika'nın (Fatma Arkan) söylediği bir şarkının sözlerini de Mümtaz Osman yazmıştır.[192]

Biz son olarak filmin, bütünüyle, Ertuğrul'un filmolojisinde önemli yer almayan kurdelelerden bulunduğunu söylemekle yetineceğiz.

* * *

188) Grüne'nin kısmen *'expressionismus'* akımından da etkilenerek yaptığı bu filmin başrollerini Werner Kraus, Lya de Putti ve Georg Alexander üstlenmişlerdir. Konu bir tiyatro oyunundan etkilenerek birbirini kıskanan, bir karı-kocanın sonunda aldandıklarını ve her evliliğin temelinin karşılıklı güven olduğunu anladıklarını ihtiva etmektedir (bkz. *Illustrierter Film Kurier*, Sayı: 250, 1925 ve *Die Filmwoche*, No. 40, 1925, s. 1951).

189) Özellikle bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 108.

190) "... Filmin başlıca hususiyeti bize yeni bir Türk istidadını tanıtması olacaktır. Filmde genç kız rolünü yapan... Fatma Arkan'ın harikulade bir istidat vadetmesi, bu genç kızın ciddi çalıştığı takdirde istikbalin en güvenilecek elemanlarından biri olacağı ümidini vermektedir" (Muhsin Ertuğrul, "Kıskançlık", *Perde ve Sahne*, Ocak 1942, No: 10, s. 23).

191) Necdet Mahfi Ayral'ın çalışma notlarından ve Rakım Çalapala'nın TRT'ye devrettiği arşivdeki notlardan.

192) Senaryonun 42. sekansında plajda geçtiği belirtilen sahnede, Şefika'nın oynadığı ağırbaşlı rolle uyuşmadığı için bu şarkının sözleri parça yama gibi durmaktadır.

19) AKASYA PALAS

İpek Film Kurumu, 1940

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral

Senaryo: Necdet Mahfi Ayral (Mahmut Yesari'nin *I – I : I* adı ile Georges Feydeau'nun La *Puce à l'Oreille* adlı oyunundan yaptığı uyarlamadan)

Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar

Ses mühendisi: Osman İpekçi

Ses sistemi: Tobis-Klang Film

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Oynayanlar: Hazım Körmükçü (Kâmil ve Cafer), Necdet Mahfi Ayral (Kâmi), Sait Köknar (Zeynel), Vasfi Rıza Zobu (Sezai), Cahide Sonku (Pakize), Perihan Yanal (Mevhibe), Elefterya (Eleni), Refik Kemal Arduman (Dr. Bedri), Karakaş (Onnik), Nelly (Surpik), Kadri Ögelman (akıl hastası)

Çekim yeri: İstanbul, Ayaspaşa ve Boğaziçi

İlk gösterim: 1 Kasım 1940, İstanbul'da İpek ve Saray sinemalarında; İzmir' de Elhamra Sineması'nda

Filmin Konusu

Ayaspaşa'da bir köşkte oturan Kâmil ve Kâmi iki kardeştir. Kâmil'e aitken Kâmi'nin kullandığı bir eşyanın Akasya Palas Oteli'nden eve gönderilip Kâmil'in eşine verilmesi dolayısıyla Pakize, kocasının çapkınlığından şüphelenerek arkadaşı Mevhibe'nin yardımıyla onun kendi ağzından yazdığı bir mektupla kocasına Boğaziçi'nde Akasya Palas Oteli'nde randevu verir. Bu mektubu Kâmil arkadaşı Sezai'ye ve Doktor Bedri'ye okur ve Zeynel'e gösterir. Sezai mektubun kendisine ait olması gerektiğini ve yanlışlıkla Kâmil'e gönderilmiş bulunduğunu düşünür. Zeynel ise karısı Mevhibe'nin yazısını tanır.

Sezai, Kâmil, Kâmi ve Zeynel, her biri ayrı ayrı amaçlarla Akasya Palas'a gelirler. Yine Pakize, evin hizmetçisi Eleni ve Mevhibe de bu maksatlara hizmet etmek, etrafı gözlemek ya da birbirlerine yardım etmek gayesiyle aynı otelde bulunurlar.

Otelin Ermeni sahipleri Surpik'le Onnik'in Cafer adlı içkici ve tembel bir uşakları vardır. Cafer tıpkı tıpkısına Kâmil'e benzer. Çeşitli olaylarla kişilerin karışmasından ortaya çıkan kargaşalığı bu benzerlik büsbütün arttırır.

Otelde ve patronun bir iş için gönderdiği köşkte Cafer'in görülmesi ve Kâmil'in yerine konması, otel sahipleriyle densiz Sezai'yi, kıskanç Zeynel'i, savruk Kâmi'yi, şaşkın Cafer'i ve mütecessis Pakize ile Mevhibe'yi, kendileri için unutulmayacak bir ders oluşturacak, fakat sonunda hepsini de temize çıkaran olaylarla karşılaştırır.

Olayların çözüm noktası, Kâmil'le benzeri Cafer'in karşı karşıya gelmeleridir.

Filme konu oluşturan oyun, 1925-1926 ve 1933-1934 tiyatro mevsimlerinde Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır.[193]

Şehir Tiyatrosu oyuncularının sahnede elde ettikleri büyük bir rahatlıkla fakat tiyatro kalıpları içinde geliştirilmiş, Ertuğrul'un *Kız Kulesi'nde Bir Facia*'dan sonra ikinci kez denediği, bir filmde aynı oyuncunun iki kişiyi birden canlandırması yöntemi bakımından Hazım'ın Kamil/Cafer çifte rolünü halkın sempatisini kazanmış büyük bir oyuncu olarak ve sanki yaşayarak yürütmesi dışında, Cahide ve Perihan'ın fizik güzelliklerinden ve oyunlarından da bir şeyler kazanmış olan film, halk tarafından tutulmuştu. Vasfi Rıza'nın, Refik Kemal'in ve Necdet Mahfi'nin de bir tiyatro tutumunun geliştirilmesi bakımından filme katkıları olmuştur.

Sinema değeri bakımından Muhsin Ertuğrul'un filmolojisinde önemli bir yer tutmayan filmin üzerinde fazlaca durmayacağız.[194]

* * *

193) İlk temsilde Fuat (Kamil) rolünü, Behzat Haki (Butak) eşsiz bir kompozisyonla oynadıktan sonra (bkz. Refik Ahmet Sevengil, "Sahne Sanatkarlarımızın Hayatı: Darülbedayi'e İlk Yazılan Aktör: Behzat Bey", *Tiyatro ve Musiki*, Sayı: 4, 9 Şubat 1928, s. 4) oyunun 1933-1934 mevsimindeki oynanışında şu oyuncular rol almıştır: Behzat Butak (Fuat/Kamil ve Cafer), Vasfi Rıza (Suat/Kami), Hazım Körmükçü (Zeynel), İ. Galip Arcan (Sezai), Neyyire Neyyir (Pakize), Şaziye Moral (Mevhibe), Zehra (Stamatine/Eleni), H. Kemal Gürmen (Doktor Bedri), Mahmut Moralı (Manolaki/Onnik), Halide Pişkin (Angiliki/Surpik), Talat Artemel (Hüseyin Ağa) (bkz. *Darülbedayi*, 1 Nisan 1934, No. 48, s. 3).

194) *Akasya Palas* hakkında bkz. "Yerli Filmler", *Yıldız*, Cilt 1, Sayı: 50, 1 Aralık 1940, s. 13.

20) KAHVECİ GÜZELİ

İpek Film Kurumu, 1941
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral
Senaryo: M. İhsan
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Müzik: Sadettin Kaynak
Sözler: Öğretmen Vecdi Bingöl ve Mustafa Nafiz
Dekorlar: Rıza
Kostüm: Kenan
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Jenerik yazıları: Süavi
Oynayanlar: Behzat Butak (Kahveci Baba), Münir Nurettin Selçuk (Tekin), Hazım Körmükçü (Keloğlan), Talât Artemel (Çin Veziri), Nezihe Becerikli (Zeynep), Hadi Hün (Hind Padişahı), Nevin Seval (Çin Prensesi), Yaşar Nezihi Özsoy (dervişlerden biri)
Çekildiği yer: İstanbul, Süreyya Paşa Yalısı

Filmin Konusu

İki kardeş, Tekin ile Keloğlan bir gece geç saatlerde bir kahvenin kapısından girerler. İyi işlemeyen bir kahvedir burası... Kahveye çırak olarak kapılanırlar.

Daha ilk geceden üç derviş gelir, 'mihman' olurlar. Gördükleri 'hüsnü kabul'den etkilenerek "kahve ve şekerin kaptan eksik olmaması"nı Tekin için, "her ağzı doğru konuşturma" yeteneğini de Keloğlan için sağlayarak sırr' olurlar.

Kahve görülmedik ilgiyle karşılanır. 'Kahveci Güzeli' olarak tanınan Tekin'e kulaktan bütün kadınlar tutulur. Hatta Hind, Çin ve Kaf hükümdarları bile kızlarını 'Kahveci Güzeli'yle evlendirebilmek için elçiler yollarlar. Fakat Tekin hiçbir evlenme teklifini kabul etmez. Buna karşın kızlar, birer düzenle Kahveci Güzeli'ne yaklaşmak ve onunla evlenmek imkânını bulurlar. Ancak, gerdeğe girilirken Tekin, Keloğlan'ı çağırtarak bunların ağzından geçmişlerini söyletir ve daha önce her birinin iffetine gölge düşmüş



bulunduğunu öğrenerek hepsini geri çevirir.

Kahveci Güzeli'nin kısmeti, Zeynep isimli bir çoban kızıdır. Bu kızın dudakları, onun temizliğinden başka bir şey söylemez. Tekin de onunla evlenir.

Ancak aynı zamanda bir sihirbaz olan Çin Veziri, sihirli billûrundan Tekin'in bu mutluluğunu görür; Zeynep'i de gönlü sever. Hem öç almak, hem de gönlünün dileğini yerine getirmek üzere, hükümdarından izin alarak Tekin'in evde bulunmadığı bir saatte, bir ok olarak gelir, Zeynep'in ayağının dibine saplanır. Sonra da vezir kılığında kızın karşısına çıkar; onu uyutur ve bir kuş olarak pençelerine aldığı Zeynep'le birlikte havalanır.

Ancak bir deniz üzerinden geçerken, pençesinden düşürdüğü Zeynep'i, ağına takıldığı balıkçılar kurtarır; ama aralarında paylaşamazlar. Kavga ederlerken kaçıp dağlara sığınan Zeynep'i, bir kocakarı kılığına giren Çin Veziri gelip alır, kulübesine götürür.

Diğer yandan Tekin eve gelince Zeynep'in ortadan yok olduğunu, yerdeki okun açtığı delikle düşen kuş tüyünden de kaçırıldığını anlar. Tekin düşünde Zeynep'in Çin Veziri'nin konağında olduğunu görür. Ali Cengiz oyununa başvurarak kardeşini de yanına alıp Çin'e gider.

Bir yandan Vezir'le Zeynep'in de düğün hazırlıkları yapılmaktadır ve Hind ve Kaf padişahları da Çin'e gelmiş bulunmaktadır.

Zeynep odada yalnız olduğu bir sırada Tekin beyaz bir güvercin olarak gelir, ona görünür.

Düğün günü Zeynep'in kapısına sağdıç olarak gelen diğer ülkelerin vezirlerine Ali Cengiz oyunuyla türlü muziplikler yaptıktan sonra Tekin, sonunda Keloğlan'la birlikte ortaya çıkar.

Keloğlan önce her bir hükümdarın öbürleri hakkında ne düşündüklerini ağızlarıyla söyletip dostu düşmanı ortaya koyduktan sonra, Tekin'le Vezir, Ali Cengiz oyununa başlarlar: Kılık değiştirilerek sürdürülen bu oyunun sonunda Tekin tavuk kılığına giren veziri, kılıç kılığına girerek öldürür.

Tekin kızı belinden, Keloğlan elinden tutar; duman olur, kaçarlar. Kendi ülkelerinde mutlu olurlar.

Halk masallarından yararlanılarak hazırlanan bir senaryoya göre çevrilen ve o güne kadar çevrilmiş yerli filmlerin kaynaklarını, haftalarca sahnelerde oynanan ve bütün san'at meraklılarının ezberledikleri piyesler oluşturduğu halde, bunlardan ayrı olan *Kahveci Güzeli*'nin daracık bir sahneye sıkışmayıp kendine göre zengin dekorlar içinde ve bir hayli para harcanarak çevrilmiş özgün bir eser olduğunu ileri süren yazılara rağmen;[195] film, dekor ve oyun bakımından tamamen tiyatro etkisi yapan bir nitelikte bulunuyor; âdeta Münir Nurettin'in şarkılarının verilebilmesi için yapılmış izlenimini bırakıyordu. Filmin incelenmesi sırasında edindiğimiz intibalar şunlar olmuştur:[196]

1) Senaryo: Keloğlan, Binbir Gece Masalları ve Ali Cengiz oyununu ihtiva eden Türk masallarıyla uluslararası masallardan derlenmiş etkisi bırakmaktadır.
2) Konunun masalsı havası günümüze ait deyimler, espriler, Karagöz'e kaçan sahnelerle bozulmuştur. (Buna rağmen filmde Hazım sempatik, Münir Nurettin de antipatik izlenim bırakıyor. Bunda Münir Nurettin'in kendi sesiyle görüşmesinin ve görüntü sanatına yatkın olmayan bir yüze sahip olmasının etkisi var.)
3) Özgün senaryosundaki şarkı metinleri, az çok şiir zevki olan bir kalem ürünü olduğu halde, sonradan Sadettin Kaynak'ın bestelerinde tam yerini bulamamıştır. Vecdi Bingöl'ün bunlardan bazılarının metinlerinden esinlenerek yeniden güfte düzenlediği anlaşılıyor.

---

195) "Yerli Filmlerimiz", *Yıldız*, 1 Aralık 1940, Cilt 5, Sayı: 50, s. 12.
196) Filmi, bir kez 18 Aralık 1969 günü Türk Sinematek Derneği'nde, bir kez de özel olarak 2 Mayıs 1971 günü bir salonda gördüğümüz sırada tuttuğumuz notlardan.

4) Kaf Dağı Padişahı'nın bir yerde de 'Acem' olarak sehven anılmasından da anlaşıldığına göre, aslında Acem Şahı olarak düşünüldüğü anlaşılıyor. Çin, Hind ve Acem üçlüsü, Douglas Fairbanks'ın çevirdiği *Bağdat Hırsızı*'nda da (Raoul Walsh, 1924) kullanılmıştı; oradan esinlendiği söylenebilir.
5) Yine zencilerle Çin Prensesi'nin gömülmesi sahnesi ve prensesin anlattığı hikâye, *Binbir Gece Masalları*'ndaki 'Yabancı Kâfur'un hikâyesine oldukça benzemektedir.
6) Filmde Çin ve Hind hükümdarlarının ülkeleri ve sarayları gösterilirken yabancı filmlerden alınmış manzaralar göze çarpıyor: *Marco Polo* ve *Mihracenin Gözdesi* filmlerinden alınmış olabilir bunlar...
7) Çin hükümdarının sarayının içini gösteren dekorlar ve oyuncuların üzerlerindeki giysiler bir operet sahnesindekiler gibidir. Kameranın oldukça hareketli oluşuna ve kaydırma *(travelling)* yöntemine başvurulduğuna tanıklık ediyorsak da, pek acemice ve sade bir sinema girişimidir bu. Dekorlar, Çin sanatı taklit edilerek yapılmış basit, özenti dekorlardır.
8) Bu arada Çin Veziri'nin sihirbazlık yaptığı mağaranın da çok beceriksizce *'décoré'* edilmiş bulunduğunu, özellikle burada bulunan içi doldurulmuş bir baykuşun gülünç bir görünümde olduğunu söyleyebiliriz.
9) Münir'in ve kızın şarkıları geçerken yerli yersiz doğa görünümlerinin verilmesi de, bu parçaların fotoğrafları oldukça iyi olduğu halde, uygun bir izlenim bırakmamaktadır.

Filmde halkın en çok aradığı şey, kuşkusuz musikisi olmuştur. Sadettin Kaynak'ın bestelediği ve Münir Nurettin'in okuduğu bu şarkılar içinde "Elâ Gözlerini Sevdiğim Dilber", "Âşığım Baharın Yeşil Gözüne", "Zeynebim Uçtu Gitti", "Garibiz, Gurbet Bize Artık Bir Sıla Oldu" ve Çoban Kızı/Tekin ikilisinin söylediği "Ben Bir Çoban Kızıyım/Hey Dağların Merali" şarkıları ile yine Münir'in söylediği "Yad Eller Aldı Beni" ve Hazım'ın son sahnelerden



Kahveci Güzeli'inde Nevin Seval ve Münir Nurettin Selçuk.

birinde söylediği alaturka çeşnili operet şarkısı filmin ağırlığını gideriyordu.

Şurasını da açıkça belirtmek gerekir ki Hazım, modern bir Keloğlan'ı andıran rolünde, bütün sevimliliğine rağmen çok tutarsızdı. Çünkü bu Keloğlan tipinde ne Tahir Alangu'nun kitabında derlediği hikâyelerin Keloğlan'ı,[197] ne de Turgut Özakman'ın Rüştü Asyalı aracılığıyla radyoda ve sinemada canlandırdığı Keloğlan'ın havası vardı.

Kısacası, İpek Film'in sermayesi bu filmle bir kere daha ziyan ediliyordu.

1968 yılında Muzaffer Arslan, Sine-Film Kurumu adına *Kahveci Güzeli* adıyla bir film çevirdiyse de, bunun Ertuğrul'un filmiyle adından başka hiçbir ilgisi yoktur.

* * *

21) NASRETTİN HOCA DÜĞÜNDE

İpek Film Kurumu, 1940-1943
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul ve Ferdi Tayfur

197) Tahir Alangu, *Keloğlan Masalları*, Keloğlan Yayınevi, 1967, İstanbul.

Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral
Senaryo: Burhan Felek/Necdet Mahfi Ayral
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar/Y. Filmer
Musiki: Sadettin Kaynak
Ses mühendisi: Osman İpekçi
Ses sistemi: Tobis-Klang Film
Kurgu: Y. Filmer
Möble: 6. Daire Emniyet Mefruşat Mağazası
Jenerikleri yazan ve resimleyen: Süavi
Oynayanlar: Hazım Körmükçü (Nasrettin Hoca), Necla Ontan (Sertel; Hoca'nın karısı)
Filmde rol alan diğer oyuncular: Sait Köknar, Reşit Akif Gürzap, Kâni Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Yaşar Nezihi Özsoy, Sait Kaya, Müfit Kiper, Şükriye Atav, Muazzez Arçay, Reşit Baran; ayrıca: Sadettin Kaynak, Müzeyyen Senar Işıl, Zati Sungur, Ferdi Tayfur
Çekildiği yer: İstanbul

Filmin Konusu

Bir sünnet düğünü dolayısıyla toplananlar eğlenir, dans ederken, çocuğun Nasrettin Hoca masalı istemesi üzerine Ali Rıza Bey ismindeki birisi, Nasrettin Hoca fıkralarından düzenlenen bir masal anlatır.

Bunu izleyerek Sadettin Kaynak, Müzeyyen Senar ortaya çıkarlar; Karagöz oyunu (Karagözün Şairliği), Ortaoyunu (Kanlı Nigâr) ve Zati Sungur'un illüzyonizm numaraları gösterilir. Sonra da Ferdi Tayfur Laurel/Hardy'nin kuklalarıyla şive taklitleri yapar.

Çocukların uykusu gelir. Pencerede öpüşen iki gencin silueti görünürken film biter.

Nasrettin Hoca Düğünde ilkin Burhan Felek'in Nasrettin Hoca'nın "Hocanın Karısıyla Dilsiz Oyunu", "Sofrada Çorbadan Ağzı Yanması", "Kul Taksimi/Allah Taksimi" gibi fıkralarından derlediği *'synopsis'*in senaryo haline getirilmesinden oluşmuş bir film

olarak düşünülmüştür;[198] Hazım'ın hastalanmasından dolayı bitirilememiş ve davalı bir duruma gelindikten sonra bir süre piyasaya çıkarılamamış; sonradan modern bölümleri Ferdi Tayfur tarafından çekilip Mümtaz Osman'ın *Düğün Gecesi* (1933), Hazım'ın *Karagöz'ün Şairliği* (1933), Laurel/Hardy'nin *Şeytanın Kardeşleri* (Fra Diavolo, 1933) gibi filmlerden oluşturularak ve sünnet ve düğün sahneleriyle şarkılar, taklit ve illüzyon numaraları da eklenmek suretiyle, bizzat Ferdi Tayfur'un ifadesiyle, film sonradan bir 'İpek Film Melody' olmuştur.[199]

Nurullah Tilgen bu konuda şu bilgiyi veriyor:[200]

> Muharrir Burhan Felek'in bir eseri olan *Nasrettin Hoca* çevrildikten sonra (film) kontrol heyeti tarafından bazı modern hayata ait sahnelerin ilâve edilmesi ve adının da "Nasrettin Hoca Düğünde" olarak değiştirilmesi istenmiştir. Film bu şekilde hazırlanmış ve halka gösterildiği zaman başrolü oynayan Hazım Körmükçü, bu değişikliğe itiraz ederek sanatının sıfıra indirildiğini ve şahsının rencide edildiğini ileri sürerek film sahipleri aleyhine dava açmıştır.

---

198) Senaryonun hazırlanması dolayısıyla Burhan Felek şu görüşleri açıklıyordu ("Nasrettin Hoca - Senaryo Hakkında İfşaatım", *Perde ve Sahne*, Nisan 1941, Sayı: 1, s. 12 ve 21): "Nasrettin Hoca kitap olsun, piyes olsun, senaryo olsun, kendi kendini yazmış bir adamdır. Ona istediğinden başka şekiller vermek, onu kendi âleminden, fıkralarından, karısından, çocuğundan, eşeğinden ayırıp herhangi bir vak'aya, bir hadiseye kahraman yapmak tehlikeli bir işti. Bundan irkilişim, Nasrettin Hoca'nın ruhaniyetinden veya bir milli kahraman kisvesine bürünen şahsiyetinden çekinmekten ziyade, onun kuvvetini korumak ve Hoca'yı alelade bir adam menzilesine indirivermek endişesinden geliyordu.

" Senaryo, şüphesiz birçoklarımızın bildiği fıkralardan mürekkeptir. Benim bunlara kendimden ilâve ettiğim bazı muhaverelerle, ikinci, üçüncü derecede sahnelerden ve fıkraların yukarıda söylediğim münasebet bağlarından ibarettir.

"Bugün iç sahneleri İpek Film Stüdyosu'nda çevrilmekte olan bu filmin gerçi en büyük kuvveti Nasrettin Hoca gibi bir isme dayanması ise de itiraf ederim ki: Bu filmin muvaffakiyeti büyük mikyasta rejisör ve aktörün kuvvet ve hünerlerine dayanacaktır. Onun için rejisör ile Hoca rolünü üstlenmiş olan Hazım'ın bu işde yüklendikleri yük hayli ağırdır.

"Hoca'nın ekranda canlanmasına çalıştığım karakteri: Hazırcevap, hatta zamanına göre de *'emancipe'*, yani geniş düşünceli, fakirce ve zeki bir adamdı. Çevrilmekte olan filmin Hoca'yı bu karakterde göstermeğe ve filmin mihverini bu kuvvetli hatlara istinat ettirmeye çalıştık."

Necdet Mahfi ise bize, 1 Temmuz 1971 günlü mektubunda şunları yazıyordu: "*Nasrettin Hoca*'nın senaryosunu ben yazmıştım. Filmin çekimi yapılırken Hazım hastalandı... Maalesef bu senaryo şimdi bende yok... Hazım, İpekçilerle mahkemelik oldu. Delil olarak, avukatına senaryoyu vermemi rica etti. Ben de verdim. Bir daha geri gelmedi."

199) Bkz. "Yeni Türk Filmleri", *Perde ve Sahne*, Haziran 1943, No: 2, s. 14.

200) "Türk Filmciliği - Dünden Bugüne (1915-1953)", *Yıldız*, Sene 2, Sayı: 32, 1 Ağustos 1953, s. 25.

Filmle ilgili olarak açılan davanın sonucu hakkında hiçbir kaynaktan bilgi alınamadı. Hazım'ın vakitsiz ölümü, belki de davanın sonuçlanmasına elvermemiştir.

Ancak filmin kısa bir bölümünü ihtiva etmesine rağmen, Hazım'ın bu filmdeki rolüyle, bir halk sanatçısı olarak Nasrettin Hoca'nın hayatına çok şeyler kattığı söylenebilir.

Daha sonraki yıllarda filme geçirilen Nasrettin Hoca'nın hayatıyla ilgili öteki sinema eserlerinden Talât Artemel'in, Fuat Rutkay Kurumu adına yönettiği ve başrolünü üstlendiği *Nasrettin Hoca* (1954) ile Yavuz Yalınkılıç'ın Erten Film Kurumu adına yönettiği ve başrolünü İsmail Dümbüllü'nün oynadığı *Nasrettin Hoca* (1967) ve bir de Faruk Kenç'in yönettiği *Nasrettin Hoca ve Timurlenk* (1954) filminde canlandırılan Nasrettin Hoca, sırf Hazım Körmükçü'nün çizdiği kompozisyon dolayısıyla, ilkiyle kıyaslanamayacak bir düzeyde kalmışlardır.

* * *

Muhsin Ertuğrul'un İpek Film Dönemi'ndeki filmler temel bakımdan iki ana kategoriye ayrılabilir: 1) dramlar; 2) komediler.

Daha ilk bakışta komedilerin 'eğlence filmi' nitelikleriyle sayıca ağır bastığı görülmektedir.

Azınlıkta da kalsalar, dram filmleri bu dönemde, Muhsin Ertuğrul'un sanatçı yanını vurgulayan, komedi filmleriyse bu yanı zedelemiş olan çalışmalardı.

Dram filmlerinden özellikle gerçek Kurtuluş Savaşı filmlerinin ilki olan *Bir Millet Uyanıyor* (1932), bilhassa son bölümleri açıklamalı belgesel filmlerle pekiştirilmiş yönüyle, kendisinden sonra gelen Kurtuluş Savaşı konulu filmlere *'prototype'* oluşturduğu gibi; *İstanbul Sokaklarında* adlı eseri de, daha çok Geçiş Dönemi'nde ve Sinemacılar Dönemi'nin ilk on yılında görülen melodramlara örnek olmuştur. Ama dağınık senaryosuna rağmen melodram olarak Türkiye'de yapılmış hiçbir film, *İstanbul Sokaklarında* filmini geçememiştir.



İpek Film'in kurucuları İpekçi Kardeşler.

Aysel, Bataklı Damın Kızı ise, köy filmlerinin ilk örneği olarak yine bir başka *'prototype'* oluşturur.

Ertuğrul'un 1940'larda İpek Film hesabına çevirdiği diğer iki dram, ele alınan konu ve oynanış bakımından yine melodrama dönüşmüş; *Şehvet Kurbanı* umulmadık bir beğeniyle karşılanmışken, *Kıskanç* tutarsız ve sevimsiz bir melodram niteliğine bürünmüştür.

Ertuğrul, *Bir Millet Uyanıyor*'la, hele baş eseri olan *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'yla ulaştığı çizgiye bütün sanat hayatında bir daha ulaşamamıştır.

Komedilere gelince, bunlar kendi bünyesi içinde, müzikli komediler (operetler)', 'tarihi komediler', 'vodviller' ve 'salt komediler' olarak bölümlere ayrılabilir.

Bu türün 'müzikli komediler' bölümü çoğunluktadır. Bunların içinde *Karım Beni Aldatırsa* ile *Cici Berber*'in özel bir yeri vardır. En çok da Hazım Körmükçü ve İ. Galip Ercan'ın yarattığı kompozisyonlar ve 'ağza yatkın' müzikleri yüzünden tutunan bu eserlerin dışındaki operetler, konuları, oyun biçimi ve müzikleri bakı-

mından bir çeşit 'yabancnaşma' duygusu uyandırdığından pek başarılı olamamışlardır.

Bu operetlerde müzikleri, Kapoçelli yönetiminde bir orkestra klâsik tarzda, aynen operet orkestralarında olduğu gibi icra ediyor, bu orkestranın kimi vakit piyanodaki Muhlis Sabahattin'e eşlik ettiği de görülüyordu.

Operet filmlerinin Şehir Tiyatrosu'na bağlı revüleri, Celâl Bulkat'ın yönetiminde, en çok *Karım Beni Aldatırsa* ve *Cici Berber*'de yer almış, Sennett'in *Bathing Beauties* adıyla plaj güzellerini güldürü filmlerinde kullanışını andıran (ama ne de olsa sesli sinemanın ve ileri tekniğin katkısıyla gelişmiş) bir tutumla operet filmlerini pekiştirmiştir.[201]

Tarihi komedilerse, Cumhuriyet kuşaklarını bile, bünyelerinde sakladıkları taşlamanın ağırlığıyla incitecek nitelikleri bakımından, göz kamaştıran mizansenleri bulunsa da başarılı olamamışlardır.

Salt komedi dediğimiz türde yalnız *Naşit Dolandırıcı* vardır; ama üzerinde konuşulmayacak kadar önemsiz bir filmdir bu.

Bunların dışında kalan yine şarkılı vodvillerle, şarkılı dramlar veya masal veya *'potpourri'* filmleri, Muhsin Ertuğrul'un filmolojisine bir katkıda bulunacak kadar önemli değildir.

Muhsin Ertuğrul bu dönemde de Kemal Film Dönemi'nde olduğu gibi, filmlerin senaryosundan çekimine, hatta kurgusuna kadar[202] her şeyiyle kendisi uğraşmakta; Cezmi Ar'a hangi görüşle kamera açılarını kullanacağını, nasıl çerçeveleme yapacağını uzun uzun tanımlamakta; Kemal Necati Çakus, Necdet Mahfi, Sadık Tarlan ve Yoakim Filmeridis'ten Miço'ya kadar bütün idari ve teknik yardımcılarına prodüksiyon amirliği, kurgu ve benzeri lâboratuvar işlemlerini göstermekte;[203] Mümtaz Osman'a senaryo yazmasını, Kemal Necati Çakus ve Necdet Mahfi'ye dekupajı öğretmekte ve uygulamalarını izlemektedir. Bu

201) Aynı fikri paylaşması bakımından bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 97.
202) Muhsin Ertuğrul'un bize yazdığı 6 Mart 1972 günlü mektuptan.
203) Osman İpekçi'nin bize yazdığı 2 Mart 1972 günlü mektuptan.

çalışma yöntemiyle Muhsin Ertuğrul'un örnek bir yönetmen olduğuna şüphe yoktur.

Ama Ertuğrul tiyatrocudur ve tiyatrocu olarak bu döneme de damgasını vurmuştur. Kimi dram filmlerinde, özellikle dış çekimlerde yer yer sinema yöntemlerinin kullanıldığına rastlasak da, çekim ve oyun bakımından tiyatrocu olarak kalmıştır. Özellikle çekim bakımından çoğunlukla çeşitli görüş ve kamera açılarından film çekmemiş olması; çeşitli plânlar elde etmek üzere karşıdan çekiş yöntemi kullanması; kaydırmaya sık sık başvurmaksızın çekilen sahnelere tiyatro veya operet seyreden seyirci gözüyle bakması; böyle olunca da istenen ritmi elde edememesi, onun titiz çalışmalarını her zaman 'vurgulayıcı' niteliğe kavuşturamamıştır.

Bu dönemin 1938'den sonraki yıllara rastlayan çalışmalarında, daha önce de belirttiğimiz gibi, Ertuğrul'u yorulmuş bir usta olarak görüyoruz.

1938'den sonraki filmleri artık İpekçiler'e fazla gelir sağlamıyor;[204] Geçiş Dönemi'nin genç yönetmenlerine ilgi artıyor; o da filmlerini ya yardımcılarına bırakıyor ya da kendisini izleyecek olan öğrencilerine tamamlatıyordu.

Muhsin Ertuğrul sinemayı bırakmak istiyordu, fakat sinema onu bırakmıyordu.

204) Osman İpekçi'nin aynı mektubundan.

3
DİĞER KURUMLARA YAPTIĞI FİLMLER

1) YAYLA KARTALI

Halk Film Kurumu, 1945
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral
Senaryo: Necdet Mahfi Ayral (Faruk Nafiz Çamlıbel'in aynı adlı oyunundan)
Görüntü yönetmeni: Yoakim Filmeridis
Prodüksiyon amiri: Sadık Tarlan
Dekor: Adnan, Rahmi ve Cemal
Makyaj: Müfit Kiper ve Rıza (Tüzün)
Giysi: N. Nihat

Mobilya: Osman Erdem
Müzik: Sadettin Kaynak
Ses mühendisi: Osman İpekçi
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Dublaj yönetmeni: Mahmut Moralı
Jenerik: Süavi
Oynayanlar: Hadi Hün (Reşit), Cahide Sonku (Nermin), Vasfi Rıza Zobu (Hacivat Hasan), Mahmut Moralı (Refik), Necla Sertel (Hatice Yenge), Perihan Çakıl (Tedü) (Melek), Nevin Seval (Nesteren), Süavi Tedü (Turgut), Gülistan Güzey (konsümatris), Reşit Baran (hacı ağa), Yaşar Nezihi Özsoy, Mümtaz Ener ve Behzat Butak
Çekim yeri: Bursa, Muhittin Paşa Çiftliği; İstanbul, Stüdyo ve Şehir Komedi Tiyatrosu
İlk gösterim: 18 Aralık 1945, İpek ve Saray sinemaları, İstanbul

Filmin Konusu

Reşit, yengesi Hatice ve yeğeni Melek'le yarı hissesine sahip olduğu bir çiftlikte yaşamaktadır. Ama gözü işte değil, türkü çağırmada, hissi düşler kurmadadır.

Bir gün çiftliğe, arabaları yolda kazaya uğramış Salaş Tiyatrosu oyuncuları düşer. Reşit'teki ses güzelliğine hayran olurlar. Reşit de kumpanyada bulunan Nermin'e...

Çiftlikten ayrılırken Nermin, Reşit'i kasabadaki konserine çağırır. Reşit kasabaya gidnice Nermin'le görüşür ve onlara katılmaya karar vererek çiftlikten ayrılır.

Bir süre taşralarda çalıştıktan sonra kumpanyanın başında bulunan ve kendisini seven Hacivat Hasan'ı bırakan Nermin, Reşit'i İstanbul'a getirir; bazı çevrelere tanıtır.

Reşit'in sesi İstanbul için ilginç, söylediği türküler yepyenidir. Reşit İstanbul'da tutulur. 'Yayla Kartalı' diye anılır. Büyüyen bir çığ gibi ünü artar.

Nermin sanatını bırakmış, onu yetiştirip tanıttıktan sonra Reşit'in gölgesinde yaşamaya razı olmuştur.



Hacivat Hasan ölmüş, kumpanyası dağılmıştır. Bir gün Refik, Nermin'i ziyaret ederek, şimdi çevresi bulunan bir ünlü kişi olduğuna göre Reşit'in kendisine bir iş bulmasını rica eder; bu arada Nermin de bahtsız olduğunu, Reşit'te aradığını bulamadığını anlar. Reşit eve gelince Refik'le görüşür ve ona bir barda şef-garson olarak iş bulur.

Reşit sosyeteyle tanışmış, bu arada, zengin Nesteren hanımefendiyle ilişki kurmuştur. Nesteren'in yaptığı bir tartışma sonucu kıskanç nişanlısı Turgut'tan ayrılmış, Reşit'le düşüp kalkmaya başlamıştır.

Reşit artık eve ya çok geç gelmekte ya da hiç gelmemektedir. Bir gün Nermin'i ziyaret eden Nesteren, Reşit'i tamamen bırakması için ona yüklüce bir para teklif eder. Ama Nermin, Nesteren'e her şeyin parayla satın alınamayacağını öğretir.

Reşit eve döndüğü zaman bu durumu kendisine açıklar ve onu, gerçek değerine, bir paraya sattığını söyler. Bundan sonra da evden ayrılır ve gider, Refik'in şef-garson olduğu 'Beyaz Tavşan' barında şarkıcılık yapar; kendini içkiye verir.

Geçirdiği hayat, aslında müzik dağarcığı zayıf, yetenekleri sınırlı olan Reşit'in gittikçe sönmesine ve aranmamasına sebep olur. Bu durumda Nesteren de ondan soğur. Artık piyasanın aranmayan bir sanatçısı haline gelen Reşit de ondan kopar ve onu eski nişanlısına bırakır.

Yaptığı büyük yanlışlığı anlayarak Refik aracılığıyla barda Nermin'i bulur. Ama artık çok geçtir. Nermin onun kendisinden umudunu kesmesi için ilk defa konsûmasyon yapmak üzere bir masaya yönelir ve Reşit'e de köye dönmesini salık verir.

Reşit, Nermin'in sözünü tutar ve köyüne dönerek yengesine ve ilk göz ağrısı Melek'e kavuşur.

Yayla Kartalı, 1944-1945 tiyatro mevsiminde Şehir Tiyatrosu'nda Sami Ayanoğlu'nun yönetimi altında oynanmış Faruk Nafiz Çamlıbel'in bir oyunudur. "Sahne romanı, 3 perde, 4 tablo" olarak sunulan oyun, sahneye getirmek istediği her tipe kendi kişiliğinin damgasını vuran, onları kendisi gibi konuşturan bir şairin eseri olmuştu.[205]

Gerçekten Faruk Nafiz bu oyununda çiftlikte yetişmiş bir delikanlıyı, bir bar kadınını, sanki yüksek kültürlü, aydın kişilermiş gibi duygu ve fikir yüklü bir edayla konuşturuyor;[206] yine de Faruk Nafiz'i dinlemiş olmak için gelen seyirciyi hazdan hazza sürüklüyordu.[207]

Necdet Mahfi Ayral'ın oyundan çıkardığı senaryo ise, esas oyun metnini bir roman, bir şiir olmaktan kurtarıyor; fakat senaryo değil, gerçek bir oyun metni durumuna sokuyordu. Bu yüzden sinemadan çok tiyatroya yatkın bir duruma gelmiş olan metin, bu haliyle sinemaya uygulanınca ortaya çıkan filmin de sinemadan çok tiyatroya benzeyeceği kendiliğinden anlaşılıyordu.[208]

---

205) Bkz. İbrahim Hoyi, "*Yayla Kartalı*", *Perde ve Sahne*, 1 Şubat 1945, Sayı: 30, s. 4, 5 ve 18. *Yayla Kartalı*'nın bu gösteriminde rol bölümü şöyleydi: Necla Sertel/Şaziye Moral (Hatice), Samiye Hün/Perihan Çakıl (Tedü) (Melek), Cahide Sonku/Nezihe Bilge (Becerikli) (Nermin), Nezihe Bilge (Melâhat), Nevin Akkaya (Nesteren), Hadi Hün/Kâni Kıpçak (Reşit), Talât Artemel (Hasan), Mahmut Moralı (Refik), Kâni Kıpçak (Turgut), İbrahim Delideniz ve Mümtaz Ener (hacıağalar). *Türk Tiyatrosu*, Yıl 16, Sayı: 176, 15 Aralık 1944.

206) Mesela, 1. perde, 2. tabloda:

Refik: Takdim edeyim... Bizim Edebi Temaşahane'nin baş artisti, kumpanyamızın göz bebeği, akordeon prensesi, dans yıldızı Nermin Hanım.

Reşit: Bunların hepsi Nermin Hanım mı? Öyleyse kendisini dört defa selâmlamalı.

2. perdenin 1. tablosunda:

Nermin: Beni sürükleyen kuvvet, kendini bir hadise şeklinde gösteren kaza ve kaderdir.

Reşit: Zavallı kaza ve kader... Yeryüzündeki suçluların en masumu... Kendimizi akılca, vücutça biraz yormak suretiyle önüne geçebileceğimiz felâketleri kendi ihmalimizle başımıza topladıktan sonra mes'uliyetini omuzlarına yüklediğimiz maddesiz kuvvet...

Nermin: Hayır, öyle düşünme... Kaza ve kader bazen senin tesadüf ettiğin gibi bir kadın, bazen benim karşılaştığım gibi bir hadise olarak tecelli eder. Netice bir olduktan sonra esaslardaki farkın ne hükmü kalır? vb.

207) Bkz. İbrahim Hoyi, *a.g.y.* ve Rakım Çalapala, "*Yayla Kartalı*', *Yıldız*, Cilt 14, Sayı: 162, 1 Kasım 1945, s. 4.

208) "Aynı zamanda pişkin bir muharrir olan şair, düşünmüş demiş ki: 'Dram, komedi, sanat. Bunların hepsi lâf!.. Bizde, bizim yüzde seksenimizin içinde yaşayan tiyatro, tulûat tiyatrosudur. Halk hâlâ sahnede Kel Hasan'ı arar. Öyle ise gelsin bir tuluat tiyatrosunun elemanları! Onları almış. Birinci perdenin ikinci ve üçüncü tabloları tamamen bu hava içindedir. Hatta rejisör de aynı havayı tamamlamak için olacak, sahnede dekor yerine daha çok resimli perdeler kullanmıştı" (Çalapala, *a.g.y.*).

Oyun olarak *Yayla Kartalı* kusurlu bir eserdi. Fakat bu 'sahne romanı'nın filme alınacak bir senaryo için olağanüstü değerde pasajları bulunan kusursuz bir konusu vardı. Buna inanan Muhsin Ertuğrul, sahnede rol alan Talât Artemel yerine Vasfi Rıza'yı, Kâni Kıpçak yerine Süavi Tedü'yü, Nevin Akkaya yerine Nevin Seval'i oynatarak, geri kalan önemli rolleri de yine tiyatrodaki arkadaşlarına dağıtarak filmi çevirdi.

Ama film dış sahnelerinin güzelliğine, fotoğraflarının çekiciliğine rağmen iç sahnelerinin çekimi, özellikle tiyatroyu andırır oynanış tarzı bakımından 'perdeye getirilmiş tiyatro eseri' olmaktan kurtulamadı.[209]

Dış çekimleri büyük çoğunluğuyla Bursa'da, Muhittin Bey Çiftliği'nde gerçekleştirilen filmin iç çekimleri İstanbul'da stüdyoda tamamlandı.

Bu kez de filmin müzik yükünün ağır olmasına dikkat edilmişti. Aslında melodrama dönüştürülen bir dram niteliğindeki film, böylece müzikle desteklenince halktan umulan ilgiyi görecekti.

Filmin Muhsin Ertuğrul'un daha önceki tutulan filmlerindeki rağbeti görmediği şüphesiz olmakla birlikte, sağlanan müzik desteğinin de gereken tutarlılığı göstermemesinin bunda rolü bulunduğu aynı derecede kesindir.

Filmin alaturka müziğini Sadettin Kaynak bestelemiş, şarkıları Necmi Rıza Ahıska okumuştur. Bu şarkıların bir bölümü doğa karşısında okunmuştur; birçoğu da *Yayla Kartalı* adı verilen bir müzikli oyunun dekorları önünde...

Şarkılar içerisinde, "Sararmış Çiçeğim, Yuvasız Kuşum", "Leyla Türküsü" gibi Necmi Rıza'nın okudukları dışında, "Tamburamın İnce Kıvrak Beli Var" ve "Ey Gönül Bir Derde Düştük" gibi Vasfi Rıza'nın okuduğu, Necip Celâl'in ünlü "Mazi" tangosu gibi Cahide'nin okuduğu parçalar da vardır.

Filmde alaturka müzikleri Sadettin Kaynak yönetiminde Hasan Tahsin (tambura), Nubar (keman), Yorgo (piyano), Edip

209) Zahir Güvemli, *Sinema Tarihi*, s. 252.

(ut), Cemal (çello), Şükrü (klarnet); Tulûat Mızıkası'nda Vahram Abrak (kornet), Haralambo Bülbül (keman), Mehmet Kaykaç (klarnet), Mustafa Yükselir (trombon), Mustafa Tümer (davul) çalmış, alafranga müziği de Necdet Koyutürk yönetiminde Misak Perker ve Cabir Şereftuğ icra etmiştir.[210]

Şurası kesinlikle belirtilmelidir ki, Reşit'in ağzından köy türküleri dinlenecek yerde çoğu zaman, bu tür musikiyle ilgisi olmayan, daha çok 'harcı âlem' şarkıları dinlemek doyurucu ve inandırıcı olmamıştır.

Filmde fon müziği olarak zaman zaman Chopin'den Grieg'in Per Gynt'ünden plâk müzikleri kullanılmıştır.

Bütün bunlara rağmen, filmde, özellikle dış sahnelerin çekimi dolayısıyla 'kaydırma' *(travelling)* ve türlü fırsatlar kullanılarak 'geriye dönüş' *(flash-back)*, 'üste bindirme' *(sur-impression)* ve (hedef düzenlemeli geçiş biçiminde) 'noktalama' tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Böyle olduğu halde, filmin iç sahneleri, özellikle *Yayla Kartalı* revüsünün oynandığını gösteren sahneler, gerek dekor, gerek ışık, gerekse musiki bakımından filmin en zayıf bölümlerini oluşturduğu gibi, uzun diyaloglarla geçiştirilen ve oyun biçimi yönünden hemen tümüyle tiyatroyu hatırlatan niteliği bu üstünlüklerini çabucak unutturuyordu.

Hadi Hün'ün oyunu sıkıntılı, bardaki hacıağalar bayağı; buna karşılık Cahide Sonku en iyi durumunda olmamakla birlikte, fizik güzelliği ve yaşadığı dramı *'sophistiquée'* bir tavırla karşılaması bakımından oldukça etkiliydi.

Cahide bu filmde bir kere daha bar kadını rolü oynuyor; ama ilkinde 'meş'um', duygusuz, kötü bir bar kadınıyken, bu kez alabildiğine duygulu ve kendini harcayan bir kişiliğine bürünüyordu.

Tam Ertuğrul'un tiyatrocu ruhuna uygun bir konu oluşturan *Yayla Kartalı,* zaten başka niteliğe bürünemezdi.

---

210) Necdet Ayral'ın çalışma notlarından.

Yayla Kartalı'nın 1968 yılında Arzu Film adına Ülkü Erakalın tarafından çekilen bir diğer versiyonu vardır. Faruk Nafiz'in oyunundan Burhan Bolan'ın yeniden kaleme aldığı bir senaryoya dayanan film, konunun akışı bakımından özellikler taşımakla, sinemaya daha yatkın bir yöntemle yapılmış olmakla ve fotoğraf ve teknik bakımından ilk çeviriminkinden daha üstün bir nitelikte bulunmakla birlikte, iyi oyuncu seçimi yapılamaması (Nuri Sesigüzel ve Yıldız Tezcan) sebebiyle değerinden çok şey yitirmiş, Ertuğrul'un oyunun ruhuna olabildiği kadar bağlı kalarak yaptığı uyarlama da canlılık bakımından değilse de, öz bakımından daha etkili bir nitelikte görülmüştür.

* * *

2) KIZILIRMAK-KARAKOYUN

Doğan Film Kurumu, 1947
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral
Prodüksiyon amiri: Sadık Tarlan
Senaryo: Ercümend Er
Görüntü yönetmeni: Yoakim Filmeridis
Ses: Ara Cilacıyan
Filmi hazırlayanlar: Orhan Atadeniz, Diyamandi Filmeridis, Apostol Aleksiyadis, İzzet Kandemir
Makyaj: Kadri Ögelman
Müzikleri düzenleyen: Muzaffer Sarısözen
Oynayanlar: Nevin Seval (Hatçe), Perihan Yanal (Zehra), Behzat Butak (Hüseyin Ağa), Vasfi Rıza Zobu (Ferhat), Hadi Hün (Çoban Selim), Mahmut Moralı (Şaban), Mümtaz Ener (Ali Ağa), Halûk Sancı (Mehmet)
Diğer roller: Nafia Arcan, Kadri Ögelman, Reşit Baran
Çekim yeri: Bursa, Karacaköy (Boğaz mevkii, Dombay Çukuru, Kuşaklıkaya), Samsun, Bafra (Kızılırmak); İstanbul, Seyfibey Çiftliği (İstinye) ve Balaban Çiftliği

Filmin Konusu

Bir yürük obasının beyi olan Hüseyin Ağa'nın kızı Hatçe, üvey anası Zehra'nın çekilmeyecek dereceye varan zulmü ve tahriklerine karşı avuntuyu Çoban Selim'in namuslu sevgisinde bulmuştur.

Selim'i ağanın karısı Zehra da sevmektedir. Zehra bir gün, çobana duyduğu sevgiyi açıklar; fakat Selim bu haram sevgiyi kabul etmez.

'Deryadil' bir halk filozofu olan Ferhad'ın akıllıca girişimi, çobanla bey kızı arasındaki ilişkiyi açığa vurarak Selim'i kovdurmaya çalışan Şaban'ın entrikasını önler. Ferhad evliliğin gerçekleşmesini ağır bir şarta bağlatır: Çoban üç gün tuzla beslenecek koyunları ırmaktan su içirmeksizin geçirirse, Hatçe'yi alabilecektir.

Selim kavalının büyülü nağmeleriyle beklenmedik bir mucize yaratır: Koyunlar, hatta inatçı Karakoyun bile, kavalın sesine kapılarak su içmeden ırmaktan geçerler.

Zehra ve Şaban, çobanla evlenince Hatçe'nin anasından kalan mirası alıp götüreceğini düşünerek, bunu önlemek üzere onu öldürmeyi kararlaştırırlar. Bir geyik avında Şaban'ın gizlice attığı bir kurşunla yaralanan Selim, hadiseyi kazaya yorar.

Girişimlerinin başarısızlığı Zehra ile Şaban'ı başka düzenlere yöneltir. Hüseyin Bey'in üç bin altın borçlanmış olduğu Ali Ağa'yı kışkırtırlar. Öteden beri Hatçe'yi oğluna almayı tasarlayan Ali Ağa, Hüseyin Ağa'yı sıkıştırır... Üç günde kızı vermezse mahkemeye başvuracağını söyler. Selim, ağasını kurtarmak için sevgisinden vazgeçer. Böylece Ali Ağa'nın oğlu Mehmet'le Hatçe'nin düğün hazırlıkları başlar. Düğün günü kız, obasından alınıp kasabaya götürülmekte iken; gelinin atı tam Kızılırmak köprüsünün ortasına gelince çöken köprü yüzünden gelin alayı sulara gömülür. Gelin, kendisini kurtarmak isteyen çobanın artık 'nâmahrem' olmuş elini tutmak istemeyerek boğulur.

'Sevdiği kız uğruna dereden koyunları kaval zoruyla su içirtmeden geçiren çoban'la ilgili 'Karakoyun Efsanesi' ile, 'ırmaktan geçerken yıkılan köprüden düşerek sulara gömülen gelin' efsane-

si ustaca birbirine kenetlenerek yazılan bir senaryodan gerçekleştirilen film, Ertuğrul'un yeni bir tür denemesini de ortaya çıkarıyordu: Yörüklerin hayatı... Bu *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nda denediği köy hayatının bir başka yönünü yansıtacaktı. Bu amaçla Bursa'da ve Samsun'da mahalli çalışmalar yapıldı; aşırı harcamalar ve fedakârlıklar göze alındı. Filmin baş kadın oyuncusu da Muhsin Ertuğrul'un önemsediği filmlerde başrole çıkardığı Cahide Sonku olacaktı. Tam Bursa'ya doğru yola çıkılacağı sırada Cahide ağır hastalandı. Bu rolü Nevin Seval'a verdiler.

Muhsin Ertuğrul'un bu filmi, diğer birçok filmleri gibi, tiyatrodan alınan bir konuya değil, özgün bir senaryoya dayanıyordu. Fakat yöntem olarak yanlış bir yol tutturdu: Bir türlü vazgeçemediği Şehir Tiyatrosu oyuncularıyla filmi çevirdi. Ertuğrul sinemayı bir türlü kendi şartları içinde kabul edemiyor, onu boyuna tiyatronun gölgesi altında tutuyordu.

Bu yüzden Behzat Butak, Vasfi Rıza Zobu, Hadi Hün, Perihan Yanal gibi tutunmuş tiyatro oyuncularıyla çevrilen film, sonunda 'tiyatromsu' bir renge bulanmış olarak ortaya çıktı.[211]

Ertuğrul yine dış çekimlerde başarı sağlıyor, genel plânların yanında diğer çeşitli plânları, hatta ayrıntılı plânları deniyor; ikili, dörtlü diz ve boy çekimlerinden baş çekimlerine kadar türlü çekimler uyguluyor; fakat 'kaydırma'yı *(travelling)* gereğince kullanmadığı için gerek kamera hareketleri, gerekse oyuncuların hareketleri bir sinema tekniğiyle ele alınmaktan uzak bulunuyordu.

Filmin bir parça tutarlı yönü, musikisiydi. Bu müziği, halk türkülerinden derleyen Muzaffer Sarısözen, yararlı bir çalışma yapmış, ama uygulamada bu çalışma gereğince değerlendirilememiştir. Filmde bir yandan Sarısözen'in derlediği "Çiçekdağı", "Karakoyun", "Kızılırmak", "Bülbüller Düğün Eyler", "Menekşe Buldum Derede", "Şu Dağların Çiçekleri Solmasın", "Ekin Ektim Gül Bitti", "Elleri Kolları Kınalı" gibi türküler tek tek ya da koroyla söylenirken, beri yandan Vasfi Rıza Zobu filmde, saz şairi olarak üstlendiği rol gereği "Penceresi Yeşil Boya", "Süpür-

211) Burada Perihan Yanal'ın tiyatro açısından da olsa 'Zehra' rolünde, her şeye rağmen üstün bir kompozisyon çizmiş olduğunu belirtmek gerek.

gesi Yoncadan" gibi türküler, "Yiğittir Hüseyin Yörük Beyidir" gibi deyişler söylemekteydi. Ancak Vasfi Rıza bu türküleri kendilerine has bir ağızla değil, bir çeşit tekke müziği veya Karagözcü ağzıyla söylüyor, sesinin güzelliğine ve usûle uygun okuyuşuna rağmen, bu tutumu filmde yaratılmak istenen havaya uygun düşmüyordu.



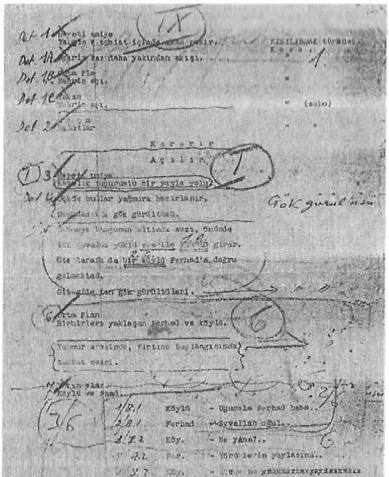
Yukarıdaki türkülerle "Giydiğim Âldır" ve "Nasip Olsa Ben de Gitsem Yaylaya" girişli türküler de bazen alaturka korodan, bazen de Mefharet Yıldırım ve (özellikle Çoban'ın söylediği şarkılarda) Necmi Rıza Ahıska tarafından söylendiği için film boyunca her zaman tam folklor müziğinin ruhu yaşatılamıyordu.[212]

Böylece, oldukça elverişli bir konuyu işleyen tutarlı bir senaryodan, çok istediği halde Ertuğrul, gereği gibi bir film çıkartamıyor, çoğunlukla başarılı sayılamayacak bir gerçekleştirmenin ürününü ortaya koyuyordu.[213]

---

212) Necdet Mahfi Ayral'ın çalışma notlarından alınan şu adlar, bu filmin musiki icracılarının hangi nitelikte bulunduğu hakkında bir görüş sağlayabilir: Mefharet Yıldırım, Can Akşit, Yasemin Esmergül, Zeynep Sözen, Semiha Coşar, Dürdane Güler, Suzan Güven, Ercüment Batanay, Necdet Gezen, Kadri Şençalar ve bunların yanında gerçek folklor sanatçıları: Ahmet Yamacı, Osman Özdenkçi vd.

213) Bu film üstüne bazı kaynaklarda yanıltıcı bilgilere rastlanmıştır. Mesela Zahir Güvemli, "*Kızılırmak-Karakoyun*, Anadolu'nun İstanbul'dan görünüşüne güzel bir örnek teşkil ediyordu. Pırıl pırıl diktirilmiş köylü elbiseleri içinde modern makyajlı Şehir Tiyatrosu artistleri, kaval sesleri arasında bir halk efsanesini canlandırmaya uğraşıyorlardı. Sahneler uzun, oyunlar hareketsiz ve durgundu. Tabiat manzaraları ne dekor olarak, ne de eserin psikolojisine bir şey ekleyecek şekilde değerlendirilmişti. Yalnız, ara sıra gösterilen bir karakoyun, Kızılırmak'taki ölüm olayını sembolle ifadeye çalışıyordu" (*Sinema Tarihi*, s. 252-253) biçiminde görüşünü açıkladıktan sonra; "1945 yılında... Hadi Hün, bir halk masalından konusu alınan *Kızılırmak-Karakoyun*'la... rejisörlüğe başladı" (*a.g.y.*) diyerek yanılgıya düşüyor, aynı yanılgının bir başka çeşidini de Nijat Özön "aynı kusurlar (Ertuğrul'un sinema anlayışı ve folklor öğelerinin nasıl kullanılacağından haberi olmayışı) *Kızılırmak-Karakoyun*'da da görüldü; (bir de) bu kez (Münir Nurettin) Selçuk'un yerine şarkıcı Suzan Yakar (Rutkay) geçmişti ve onu aratmıyordu" açıklamasında yineliyordu. Adı geçen yazarları yanılgıya uğratan kaynağın, Yerli Film Yapanlar Ce-



Nâzım Hikmet'in Ercüment Er adıyla yazdığı filmin çekim senaryosundan bir sayfa.

Kızılırmak-Karakoyun'un ikinci versiyonu Dadaş Film Kurumu adına, 1968'de Lütfi Ömer Akad tarafından çevrildi.

İlkin Vedat Kâmil Mutlu'nun hazırladığı bir senaryodan hareket eden Akad, ustaca bir yöntemle filmin dekupajını (çekim senaryosunu) hazırladı. Bundan sonra yörüklerin yaşayışlarını yerinde inceleyerek, filmdeki konuşmalarda kullanılacak ağızı ve türküleri tespit etti. Film izlendiği zaman bu ağzın ve türkülerin özellikle Pir Sultan Abdal'ın deyişlerinden derlendiği anlaşılıyordu. Türküleri de Abdullah Bayşu düzenlemiş; Orhan Gencebay adındaki yetenekli bir genç, saz eşliğinde söylemişti.[214]

Akad, Muhsin Ertuğrul'un yararlandığı senaryodan ana temanın dışında, yani Yörük Beyi'nin kızını çobana vermek istemesi, ancak araya imkânsızlıkların girmesi temasının dışında ayrıntılı olarak hemen hiçbir şey almamış, yeni baştan kaleme aldığı çekim senaryosunda Erenler Meclisi denen bir divan kurdurarak, yoksul çobanla anlı şanlı yörük beyini eşit haklarla bu divan önüne çıkarttığı gibi, ağanın oğlu Ahmet'in oğlu Ahmet karakterini iyice belirtebilmek için, onun bir içki ve kadın oynatma (oturak) alemindeki tipik davranışıyla filme unutulmayacak bir sahne ek-

---

miyeti'nin 1946 yılında yayınladığı *Filmlerimiz* adlı broşür olduğunu sanıyoruz. Bu broşürün içinde bulunan Halk Film Kurumu'yla ilgili sayfada görülen iki filme ilişkin bilgilerin karışmış olması, bunun nedeni olsa gerek... Oysa Muhsin Ertuğrul, bize yolladığı 18 Mart 1972 günlü mektupta, "Halk Film'de kendisinin Hadi'ye devrettiği film olmadığı"nı, 5 Ocak 1973 günlü mektupta da, "Hadi Hün'ün hiçbir filmde asistanı olmadığı"nı bildirmekte; böylece *Kızılırmak-Karakoyun*'u Ertuğrul'un başlayıp yine Ertuğrul'un bitirdiği anlaşılmaktadır.

214) Filmde Gencebay'ın okuduğu "Bana gül diyorlar, neme güleyim?", "Kerbelâ çölünden bir koyun geldi", "Benim kuzum kuzuların beyidir - Karakoyun yüreğimin yağıdır" gibi türkülerle, koronun söylediği "Kızılırmak" türküsü filmin havasına tam anlamıyla uyuyordu.

lemiş, özellikle köprünün yıkılışı üstüne kullandığı teknik, sinemamız bakımından bir yenilik olmuştur.[215]

Lütfi Ömer Akad'ın üstün sinema anlayışı, filmin her karesinde kendini belli ediyor, oyuncuların seçiminden[216] kamera imkânlarının en iyi şekilde değerlendirilmesine kadar, perspektif düzeni, çerçevelemeden *'chiaro-obscuro'*nun en üstününü veren fotoğraf düzenine kadar ne aranırsa Akad'da bulunabilir.

Akad'ın bu eseri hakkında en iyi değerlendirmeyi, İtalya üniversitelerinde sinema eleştirisi dersleri vermiş olan ünlü sinema estetikçisi Mario Verdone yapmıştır.[217]

* * *

3) HALICI KIZ

Doğan Kardeş Yayınları Kurumu, 1953
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul
Yönetmen yardımcısı: H. Uran*
Senaryo: Mebrure Sami Alevok
Görüntü yönetmeni: Cezmi Ar
Dekor: Kurt Hallegger
Renk sistemi: Agfacolor
Kurgu: Muhsin Ertuğrul
Müzik: Hasan Ferit Alnar
Çalan: Riyaseti Cumhur Orkestrası

---

215) Lütfi Ömer Akad'la yaptığımız 15 Haziran 1970 günlü konuşma ve kendisinin bize yolladığı 10 Mayıs 1981 günlü mektuptan.
216) İstediği gibi yönetebilmek için seçtiği tiyatro dışı oyuncular arasında Kadir Savun, Tüner Özen, Derya Tanyeli ile tiyatrodan aldığı fakat sinemaya da yatkın bulunan Senih Orkan, Halûk Sarıca, Osman Alyanak ve Tuncef Necmioğlu gibi oyuncular da bu yönden örnek olmaktadır.
217) "*Kızılırmak-Karakoyun*", *Yeni Sinema*, Yıl 2, Sayı: 14, Ocak 1968, s. 3 (çev. Giovanni Scognamillo): "Türkiye'de görmüş olduğum filmler içinde en başta, son yılların Türk sinemasının en iyi, hiç kuşkusuz gördüklerimin içinde en etkili filmi olarak Lütfi Ömer Akad'ın *Kızılırmak-Karakoyun*'unu sayıyorum. *Kızılırmak-Karakoyun*'un değerlerinden biri, derin bir şekilde milli oluşudur... Film Anadolu'nun bilgeliğine, halk şiirine, sonsuz geleneklerine, duygularına ve özlemlerine köklü bir biçimde dayanıyor. Gerçek, öz folklora dayanması... Bence, ilk başta belirtilecek değeridir. Gerek başoyuncuların, gerekse karakter rollerinin ölçülü ve aşırılıktan uzak oyunlarında, koral sahnelerin çizilişinde, hikâyenin sade temposunda, hatta tek bir çalgı ile halledilen fon müziğinde beliren bu sadelik, inceliğini ve şairane havasını koruduğu masal biçimi içinde dahi, kolay bir iyimserlikten kaçınarak; baskının, paradan gelen iktidarın kaçınılmaz yenilgisi ve kurbanları ile, toplumcu ilericiliğini kesin bir görüşle açıklayan bu filmin en iyi yönüdür, bence."

Dublaj yönetmeni: Hüsamettin Tursan

Oynayanlar: Heyecan Başaran (Gül), Asuman Korad (Hasan), Müfit Kiper (Recep)

Diğer roller: Agâh Hün, Handan Uran, İbrahim Delideniz, Mehdi Yeşildeniz, Kamuran Yüce

Çekim yeri: İstanbul, Boğaziçi, Halim Paşa Köşkü ve korusu; Isparta, Bursa

İlk gösterim: 13 Nisan 1953, Atlas sineması, İstanbul

Filmin Konusu

Isparta şehrindeyiz. Halı dokunan atölyelerden birinde Gül adında, güzelliğiyle bütün kadınları kıskandıran, erkeklerin başını döndüren bir genç kız vardır. Patronun İstanbul'da oturan oğlu Hasan da diğer bütün erkekler gibi Gül'le ilgilidir. Isparta'ya döndüğü günlerde oğlunu evlendirmeye karar veren babası, Gül'ü bir bahaneyle atölyeden uzaklaştırır. Hasan uçarı ve tutarsız bir delikanlıdır. Gül olmayınca başka kızla gönül eğlendirmeye başlar.

O günlerde Hasan'ın babası Gül'e sırnaşmak ister; kızdan yüz bulamayınca tezgâhını kaldırıp kızı işsiz bırakır. Gül'ü isteyen zengin bir çiftçi vardır. Fakat Gül gönlünün istediğine varacaktır. Bu sebeple, anası üzüntüden yatağa düşüp ölünce Gül, komşusunun peşine takılarak İstanbul'a gelir. Komşusu onu İstanbul'da kimin yanına verdiyse olmaz. Her girdiği evi güzelliği yüzünden birbirine katar.

Nihayet Bursa'da bir hasta kadının yanında rahat etmeyi umarken oradan da kovulunca, bir dağ başında insanlardan kaçan sakallı bir genç adama rastlar. Bu adam ona hiç ummadığı bir sevecenlikle davranır, ilgi gösterir.

Sonunda ayrılmak zorunda olduklarını düşünürlerken, kusurunu anlayıp sevdiği kızı almaya gelen Hasan'ın gözleri önünde ikisi de birbirlerinin kollarına atılırlar.

Halıcı Kız ilkin, Vedat Nedim Tör'ün hazırladığı bir oyundan uyarlama şeklinde filme alınacakken ve bu amaçla Necdet Mahfi

Ayral bir senaryo hazırlayıp bunun dekupajını da yapmış ve de hangi rolleri kimlerin oynayacağına dair bir listeyi, yönetmenin isteğine uygun olarak hazırlamışken;[218] Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'ndan tüm olarak ilişkisini kesip bu arada Necdet Mahfi'yle çalışmalarına da son vermesi;[219] senaryonun yeniden ve bu kez Mebrure Sami Alevok eliyle hazırlanması dolayısıyla, hem konusunun özelliklerini[220] yitirmiş, hem de oyuncu kadrosunun tüm olarak değiştirilmesi bakımından tasarlanan niteliğini yitirmiş bir eserdir.

Vedat Nedim Tör'ün oyunu ile Mebrure Alevok'un hazırladığı senaryo arasında hemen hemen hiçbir ilişki kalmamıştır. Böyleyken bazı yayın organlarında filmin senaryosunun Vedat Nedim'in oyunundan alındığı haberi çıktı.[221]

Oyundaki tipler belirli ve tutarlı olduğu halde, filmin dayandığı senaryodaki tipler, özellikle Gülizar (Gül) kişiliği çok değişti-

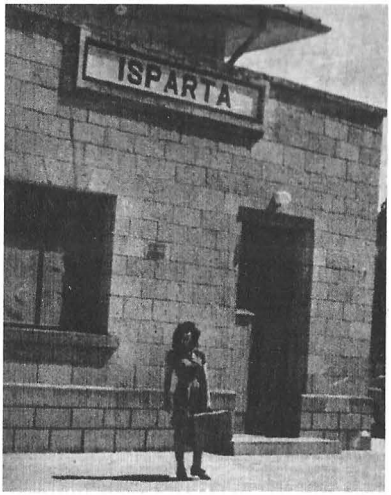
---

218) Vedat Nedim Tör'ün oyununa uygun olarak yapılan hazırlıklardaki rol dağıtımı şöyleydi: Şaziye Moral (Fatma Kadın), Cahide Sonku/Nevin Seval/Perihan Çakıl (Tedü) (Gülizar), Necla Sertel (Ayşe), Behzat Butak/Vasfi Rıza/İ. Galip/Reşit Baran (İbrahim Dayı), Mahmut Moralı/Neşet Berküren/Reşit Akif Gürzap (Çakır Şevket), İzzet (Çopur Ali), Mahmut Moralı (Simsar Ahmet), Behzat Butak/Talât Artemel (Recep), Haçikyan/Kınar (karısı), Şakir (doktor), Müfit Kiper (Süleyman), Kadri Ögelman (Hasan), Mehdi Yeşildeniz/Reşit Baran (Hapishane müdürü) (Necdet Mahfi Ayral'ın çalışma notlarından).

219) "*Halıcı Kız* senaryosunu hazırlamama rağmen Muhsin bizden ayrıldı, asistanı da ben değildim. Ancak Muhsin Bey benimle çalışmaya o kadar alışmıştı ki, bu filmin çalışmaları esnasında bile (bir arkadaş anlatmıştı) benden sonra çalıştığı asistanlara, 'Necdet senaryoyu versene,' der, sonra da durumu fark ederek, 'Hay Allah, yine şaşırdım' dermiş" (Necdet Mahfi Ayral'ın 1 Temmuz 1970 günlü mektubu ve kendisiyle 9 Haziran 1970 günlü konuşmamız).

220) Vedat Nedim Tör'ün bu oyununun kısaca konusu şöyledir: Uşak'ta bir köyde, dul bir kadın ile kızı halı dokurlar. Kız, Hasan isminde birini sever; Hasan'ın babası Recep ise oğlunu zengin fakat çirkin bir kızla evlendirmek ister. Halıcı kızın anasının tedavisi için Uşak'a gitmesini fırsat bilen arabozucular, kızın orada kalarak evlendiğini ve bir daha köye dönmeyeceğini söyleyerek Hasan'ın fikrini çelerler, Hasan'la Esma'nın düğünü için toplanıldığı gün Gülizar çıkagelir. Ve sevdiği adamı arar. Elinde bir çifte vardır. Dedikodular yüzünden vakitsiz ölen anasının öcünü almak ve sevdiği adama kavuşmak istemektedir. Boynundan beşibiryerdesini çıkarıp para canlısı Recep'in ayaklarına atar, sonra da Esma'yı vurayım derken, önüne atılan Hasan'ı vurur. Yetişen jandarmalar Gülizar'ı götürür. Hüküm giyip hapishanede halı dokuyarak yıllarını doldurmaya başlayan Gülizar'a bir gün bir ziyaretçi gelir. Bu, silâhtan çıkan barutla gözleri kör olan Hasan'dır. Birbirlerinden özür dilerler ve birbirlerini beklemeye karar verirler.

221) "*Halıcı Kız* senaryosunun adından başka benim yazdığım, senaryo ile hiçbir ilgisi yoktur. Muhsin Bey, piyesimi Mebrure Alevok hanıma vermiş ve bu hanım da benimle hiç danışmadan konuyu tamamıyla tahrif ederek dilediği gibi bir senaryo yapmıştır. Filmi gördüğüm zaman adımın ne münasebetle ilanlara konduğunu anlayamadım. Muhsin Bey'e olan hürmetim yüzünden de bunu bir mesele yapmak istemedim" (Vedat Nedim Tör'ün bize yazdığı 13 Ocak 1972 günlü mektuptan).



Halıcı Kız'ın bir sahnesinde Heyecan Başaran.

rilmiş, güzelliği yüzünden başına gelenleri bir türlü önleyemeyen zayıf bir kişiliğe dönüştürülmüştü.[222]

Çekimi izleyerek Muhsin Ertuğrul, filmi alarak Almanya'ya götürdü; Agfa stüdyolarında negatif kopyalarının developmanları yapıldı.

Film İstanbul'da gösterildiği zaman büyük bir sürpriz uyandırdı. Türkiye'de yapılmış bu ilk renkli film, renkli film olmaktan başka özelliği bulunmayan, "renkli olmasaydı, ikinci sınıf filmlerimizin iyicelerinden dahi pek sayılamayacak olan"[223] bir nitelikteydi.

Ertuğrul filmde, on beş yıl öncesinin sesli filmlerindeki yöntemlerini yineliyor, bu kez Devlet Tiyatrosu, Küçük Sahne ve Şehir Tiyatrosu'ndan seçerek biraraya getirdiği ama yine tümü tiyatrocu olan gençleri her zamanki sinema görüşleriyle yönetiyordu.[224]

Filmin musikisi, tanınmış bestecilerimizden Hasan Ferit Alnar tarafından gerçekleştirildiği ve icralar Riyaseti Cumhur Orkestrası eşliğinde, bestekârı tarafından kanunla çalınarak[225] bir özgün denemeye girişildiği halde, filmin renklerinin kötülüğü, konusu-

---

222) "Ben senaryoyu ilk okuduğum zaman beğenmedim. Bir tezi, bir idesi yoktu. Tipler belirsiz ve gayesizdi. Böyle bir mevzu iyi bir film olamazdı. Bu fikrimi yönetmene nezaketle belirttim. Kabul edilmedi. Senaryo, sonradan bazı düzeltmelere tabi tutuldu. Ama bence son şekli de olumlu değildi. Netice de bunun ispatı oldu" (Agâh Hün'ün bize yazdığı 20 Şubat 1972 günlü mektuptan).

223) "Haftanın Yerli Filmleri: *Halıcı Kız*", *Yıldız*, 18 Nisan 1953, Cilt I, Sayı: 17, s. 26.

224) "*Halıcı Kız*'daki bir sahneyi hatırlarım: Mehdi Yeşildeniz, Heyecan Başaran'ı bir sazlıkta takip etmektedir. Bu, psikolojik muhtevası kuvvetli, dinamik bir sahne olmalıdır. Ancak böyle olmamış, renkli statik pastellerle verilmiş, statik bir sahne olmuştur. Onun sineması bir fresk, bir fotoroman sinemasıdır" (Baha Gelenbevi, Ankara Televizyonu'nda, Ertuğrul hakkındaki 31 Ekim 1971 günlü konuşmasından).

225) "*Halıcı Kız* Filmi", *Akşam*, 11 Nisan 1953.

nun tutarsızlığı ve oyuncularının tiyatrovari tutumları filmin gösteriminin tam bir fiyaskoyla sonuçlanmasına yol açtı.

Küçük Sahne'nin kuruluşu yıllarında Yapı ve Kredi Bankası'nın Türkiye'de sinema endüstrisi kurulması için büyük yatırımlar yapmaya hazırlandığı bir sırada bir deney olmak üzere Ertuğrul'un çevirdiği film, bankanın bütün plânlarını altüst etti ve film çevirme faaliyetlerini tasfiye etmesine sebep oldu.[226]

Filmin gösterilmesi ve değerlendirilmesi dolayısıyla acı eleştiriler yapıldı ve bu film yüzünden filmciliğimizin çok gerilediği ve çok şeyler yitirdiği, en azından sermayenin sinemadan ürktüğü söylendi.

Ama en acı eleştirileri Semih Tuğrul ve Sami Ayanoğlu yaptı.[227]

Muhsin Ertuğrul *Halıcı Kız*'dan sonra bir daha film çevirmedi.

Muhsin Ertuğrul'un iki ayrı kuruma, biri renkli olarak yaptığı bu üç filme bakınca, onun otuz yıllık meslek hayatındaki yöntem ve tutumunu hiçbir şekilde değiştirmediği görülür. Bu arada sine-

---

226) Bkz. "Rejisörler Arasında: Nejat Saydam", *Dünya*, Türk Sineması Eki, 2 Ekim 1969, s. 6. Vedat Nedim bu konuda, 13 Ocak 1972 günlü mektubunda şu bilgiyi veriyor: "Ben o zaman Yapı ve Kredi Bankası'nın Kültür Müşaviri olarak çalışıyordum. Banka idarecilerini memleketimizde ilk defa bir renkli film denemesine girişmeleri için ikna ettim. Onlar da o zamanki parayla 150.000 lira gibi oldukça yüksek bir masrafı göze alarak bu teşebbüsü desteklediler. Eğer bu deneme başarılı olsaydı, daha o zaman ileri teknikli renkli bir film stüdyosu kurmak mümkün olacaktı."

227) Semih Tuğrul (*Dünya*, Sanat Eki, 28 Nisan 1958, s. 5) şöyle diyordu: " Ferit Alnar'ın zaman zaman çok iyi olan fon müziği dublajın ses bandının kötülüğü yüzünden mahvolmuş. Hadi bütün bunlar bir tarafa, o korkunç yürekler parçalayıcı mevzu ne olacak? Bu mevzu senaryo olarak, sinema eseri olarak işlenirken, her sahnede kendini gösteren ağırlık, bayağı tiyatro atmosferi, kısaca o müthiş sinema anlayışsızlığını ne yapacağız? Hareket akıcılık, kıvraklık isteyen sinema objektifinin karşısında tiyatro artistleri sudan çıkmış balıklar gibi boşu boşuna çırpınıp duruyorlar. Siz hiç sinemada 'aparte' yapan, objektife, yani açıkçası seyircilere dönüp, 'Ben o hainden bunun intikamını nasıl alırım' kabilinden lâflar eden sinema artisti ve her şeyden evvel sinemanın ruhuna aykırı bu çeşit lâubaliliklere göz yuman sinema rejisörü gördünüz mü? Filmde başrolleri oynayan Küçük Sahne artistleri açık havada olmalarına, karşılarındaki reflektörlere, kameraya ve nihayet tepelerindeki güneşe rağmen, tiyatro sahnesinde bulunmadıklarını bir türlü anlayamamışlar. Her şey ağdalı bir dram atmosferi içinde iç bayıltıcı bir ağırlık içinde ilerliyor... *Halıcı Kız* faciası ancak 'Bir film nasıl olmamalıdır?' mevzuunda mükemmel bir örnek diye kullanılabilir. Kısacası, *Halıcı Kız*, Agfacolor'un çeşitli renklerine rağmen Türk sinemacılığının yüz karası olarak kalacak filmlerden biridir." Sami Ayanoğlu 14 Kasım 1970 günü kendisiyle yaptığımız bir konuşma sırasında, *Halıcı Kız* filmi hakkında, "Aileden biri kötü yola düşmüş kadar üzüldüm, bu filmi görünce," demişti: "Muhsin cesaret edip renkli yaptı, ama en kötüsünü yaptı."

mamızda Geçiş Dönemi kapanmış, Sinemacılar Dönemi başlamıştır. Fakat Ertuğrul'un kimseden öğreneceği hiçbir şey yoktur. Tiyatrodan gelen ustadan, otuz yıllık sanat görüşünü bırakıp gençlerin yöntemlerini benimsemesi beklenemez.

Ama sinemanın isterleri, Muhsin Ertuğrul'un çok ötesindedir. Bu durumda Ertuğrul da sinemayı bırakmayı uygun görmüştür.

4. BÖLÜM

TİYATRO ETKİSİ ALTINDA FİLM YAPAN DİĞER YÖNETMENLER

1
MUHSİN ERTUĞRUL'UN İZİNDE YÜRÜYENLER



Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasında yalnız kendi görüş ve anlayışına göre filmler yapmamış, 1922-1939 yılları arasında sinemamıza tek başına egemen olmuş bir sinema adamı olarak kendi çevresinde bulunan bazı gençleri de etkilemiş, âdeta bir Ertuğrul Muhsin Okulu'nun kurucusu olmuştur.

1939-1950 yılları arasında 'Geçiş Dönemi' diyebileceğimiz tiyatrocularla sinemacılar arasında köprü oluşturan dönemde, hatta 1950-1960 yılları arasında ilk dönemini, bundan sonraki yıllarda da ikinci dönemini sürdürmüş ve sürdürmekte olan 'Sinemacılar' dönemlerinde bile 'tiyatro yöntemiyle sinema yapma' diye özetleyebileceğimiz bir sistemin yürütücüsü olarak Muhsin Ertuğrul'un özelliklerini gösteren ve kendilerine 'tiyatrocular' diye-

bileceğimiz[228] bu yönetmenler arasında Mümtaz Osman, Ferdi Tayfur, Kemal Necati Çakus, Vedat Ar, Hadi Hün, Talât Artemel, Cahide Sonku, Sami Ayanoğlu, Kani Kıpçak, Süavi Tedü, Refik Kemal Arduman, Mümtaz Ener, Kadri Ögelman, Avni Dilligil, Agâh Hün, Zeki Alpan, İhsan Tomaç, Muzaffer Arslan, Osman Nuri Ergün, Abdurrahman Palay ve Nejat Saydam'ı sayabiliriz.

Adını andığımız bu yönetmenlerin tümü Muhsin Ertuğrul'un yanında sinema öğrenimi yapmış ya da staj görmüş değildir. Buna imkân sağlayanlar, yani yönetmen yardımcısı, senaryo yazarı, dekoratör veya oyuncu olarak Muhsin Ertuğrul'un yaninda bulunmuş ve böylece ondan etkilenmiş olanlar bunların yarısını bile tutamaz.

Onun sanat tutumunu görüp etkilendikleri kadar, dublaj rejisörlüğü yaparken kendi yollarını bulmaya çalışmış olanlar da bunlar arasındadır. Ama bunların bir diğer yönleri, onların şartlanmalarında etkili olmuştur ki, o da Ertuğrul'un tiyatrosunda, yani Şehir Tiyatrosu'nda onunla beraber çalışmış olmalarıdır. Böylece bizim sinemamızda tiyatromsu yönteme en çok yol açan 'tiyatromsu oyun' ve 'tiyatromsu yönetim', Muhsin Ertuğrul'un tiyatro çevresindeki bu etkisinden ortaya çıkmakta, dolayısıyla bunlar da Ertuğrul'un izinde yürümüş bulunmaktadır.

Bunlardan kimileri bir dereceye kadar, bazıları da oldukça ileri derecede kendilerini tiyatro etkisinden kurtarabilmiş, özellikle son on beş, yirmi yıl içinde 'sinemaya yatkın' ya da 'sinema yönteminde' eserler verebilmişlerdir (Muzaffer Arslan, Osman Nuri Ergün, Nejat Saydam).

Yetişme biçimleri, sanat görüşleri ve eserlerinden bazı örnekler vermek suretiyle bunlardan da özlü bir şekilde bahsetmek, böylece Ertuğrul'un etki alanını ana çizgileriyle belirtmek, bu incelemenin son bölümünü oluşturmaktadır.

Mümtaz Osman

Muhsin Ertuğrul'un İpek Film Dönemi'ndeki senaryoların çoğunu yazmak, dublaj rejisörlüğü yapmak,[229] operet filmlerinin,

228) Bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 118.
229) Osman İpekçi'yle 15 Haziran 1970 günlü konuşmamızdan.

hatta dram filmlerinin şarkılarının sözlerini yazmak, daha sonra da yönetmen olarak bu kuruma kimi kısa ve uzun metrajlı filmler yapmak bakımından İpek Film'in çalışmalarına Mümtaz Osman'ın hatırı sayılır katkıları olmuştur.

Mümtaz Osman, İpek Film adına *Düğün Gecesi* (1933), *İstanbul Senfonisi* (1934), *Bursa Senfonisi* (1934), *Güneşe Doğru* (1937) filmlerini yapmış, Muhsin Ertuğrul'dan başka yönetmenlere de, yine İpek Film hesabına *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951) ve *Balıkçı Güzeli* (1002'nci Gece, 1953) filmlerinin de senaryolarını yazmıştır.[230]

Mümtaz Osman M. İhsan, Ercümend Er ve İhsan Koza gibi isimler kullanarak da senaryolar yazmıştır.[231]

Ferdi Tayfur

Ferdi Tayfur, daha çok Muhsin Ertuğrul'un bazı dram ve komedi filmlerinde oynamış, sonra da İpek Film'e dublaj rejisörlüğü ve yönetmenlik yapmıştır.

Daha çok dublaj yönetmenliği ve konuşmacılığı alanlarında başarı göstermiştir. Birçok tanınmış yabancı oyuncularımızı perdelerimizde Türkçe konuşturduğu gibi, Laurel/Hardy, Grucho Max, Eddie Cantor gibi ünlü güldürücülere, sanki onları Türk sinemasına mal edercesine, dublaj yoluyla yeni kişilikler kazandırmış bir sanatçıydı. Kız kardeşi Adalet Cimcoz'la birlikte Türk sinemasında dublaj kral ve kraliçesi olarak ün sağlamışlardır. Sonraları Laurel ve Hardy'nin kuklalarıyla sahnelerde 'showman'lik de yapmıştır.

İpek Film Kurumu'na çevirdiği filmler arasında *Nasrettin Hoca Düğünde* (1943),[232] *Senede Bir Gün* (1947), *Kerimin Çilesi* (1947), *İstiklâl Madalyası* (1948), *Öldüren Sır* (1954) vardır.[233]

---

230) Bkz. E. Ayhan, *Yeni Sinema*, Yıl 2, Sayı: 9, Ağustos 1967, s. 40 ve Ahmet Soner, *Cumhuriyet*, Sanat-Edebiyat Eki, Ocak 1971.

231) Muhsin Ertuğrul'un bize yazdığı 6 Mart 1972 günlü mektuptan: "*Karım Beni Aldatırsa* ile ondan sonraki bütün sesli filmlerin senaryosunu Mümtaz Osman yazdı. Bunların bazılarında değişik yazar adları kullanırdı."

232) Muhsin Ertuğrul'un 1940'da çevirmeye başladığı bu filmi Ferdi Tayfur bitirmiştir.

233) Ferdi Tayfur için ayrıca bkz. Erman Şener, "Sözlendirme", *Yeni Sinema*, Yıl 3, Sayı: 19/20, Haziran/Temmuz 1968, s. 35-39; Adalet Cimcoz, "Sözlendirme Anıları", *a.g.d.*, s. 40-42; Kemal Bisalman, "Ferdi Tayfur'u Anarken", *Milliyet*, 28 Ocak 1970; Turhan Gürkan, "Ferdi Tayfur Ancak Hatırlandı", *Cumhuriyet*, 13 Şubat 1970; "Gelmiş Geçmiş En Ünlü Dublaj Sanatçımızı Anıyoruz: Ferdi Tayfur", *Dünya*, Türk Sineması Eki, 5 Şubat 1970.

Kemal Necati Çakus

Muhsin Ertuğrul'un yanında reji asistanlığı, kurguculuk ve prodüksiyon amirliği yapmış, sonra da İpek Film stüdyolarında dublaj rejisörlüğünde karar kılmıştır. "İpek Film, Muhsin Ertuğrul'un kurduğu bir filmcilik okulu niteliğini taşır. Bu kurumdan ayrılanlar diğerlerini yetiştirmiş, sonunda bugünkü Türk filmciliği doğmuştur," sözü onundur.[234]

Senaryo yazarlığını, yönetmenliğini ve kimilerinin de görüntü yönetmenliğini yaptığı çeşitli kurumlar için çevrilmiş filmleri şunlardır: *Kara Vadi* (1955), *Âsi Evlât* (1958), *Çadır Gülü* (1963) ve *Ben Öldürmedim.*

Vedat Ar

Paris'te Ecole des Arts Appliqués à l'Industrie'de okurken *İstanbul Sokaklarında*'nın seslendirilmesi ve iç sahnelerinin çekimi için Fransa'ya gitmiş olan Ertuğrul Muhsin'le çalışan ve bu filmle *Kaçakçılar*'ın ve İstanbul'a döndükten sonra da Ertuğrul'un İpekçiler adına çevirdiği birçok filmin dekor ve kostümlerinden sorumlu olarak Muhsin Ertuğrul'un yanında yetişmiş bulunan Vedat Ar,[235] sonraları kısa ve uzun metrajlı film çekimleriyle uğraşmıştır.

Filmleri arasında İpek Film hesabına yaptığı *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (1951) ve *Lâle Devri* (1951) sayılabilir. Daha sonra yine aynı kurum adına Baha Gelenbevi'nin gerçekleştirdiği *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951) filminin de dış sahnelerinin çekimi ve dekorundan sorumlu olmuştur.

Hadi Hün

Tiyatro ve sinema oyuncusu olarak Muhsin Ertuğrul'la çalıştıktan sonra yönetmenliğe başlamış, daha sonra Halk Film Kurumu adına *Harman Sonu* (1946), çeşitli kurumlara da *Canavar* (1948), *Kapanan Gözler* (1950) gibi kurdeleler çevirmiştir.

234) Kendi eliyle yazıp 1970 yılında (t.y.) bize yolladığı meslek hayatı ve filmleri hakkında bilgi veren nottan.
235) Kendisiyle 11 Haziran 1970 günündeki konuşmamız ve bu konuşma dolayısıyla bize vermiş oldukları nottan.

Ayrıca, dublaj yönetmeni olarak uzun yıllar çalışmıştır.[236]

Talât Artemel

Ertuğrul'un yanında tiyatro ve sinema oyuncusu olarak bulunmuş, sonraları çeşitli kurumlar adına filmler çevirmiştir. Bunların içinde (derleme yoluyla yaptığı ilk filmi) *Sönen Rüya* (1948) ve *Hürriyet Apartmanı* (1945), *Sonsuz Acı* (1947), Sami Ayanoğlu ve Cahide Sonku'yla birlikte yaptığı *Vatan ve Namık Kemal* (1951), *Can Yoldaşı* (1953), *Nasrettin Hoca* (1954) ve *Büyük Sır* (1956) sayılabilir.

1958 yılında *Bir Avuç Toprak* adlı filmi çevirirken kalp durmasından ölen Artemel, ilkin Ertuğrul'un filmlerinde jön rolleri, sonra da kendi filmleriyle öteki filmlerde başarılı kompozisyon rolleri çıkarmıştır.

Cahide Sonku

Ertuğrul'un filmlerinin bu ünlü sanatçısı, sonradan yönetmenliğe özenmiş, kurduğu çeşitli film kurumlarında, özellikle Sonku Film Kurumu'nda hem yapımcı, hem de yönetmen olarak faaliyette bulunmuştur. Yönetmen olarak çevirdiği filmler arasında *Fedakâr Ana* (1949), (Sami Ayanoğlu ve Talât Artemel'le) *Vatan ve Namık Kemal* (1951), (Sami Ayanoğlu ve Orhon M. Arıburnu'yla) *Beklenen Şarkı* (1954) vardır.

Sami Ayanoğlu

Şehir Tiyatrosu'nda Muhsin Ertuğrul'la çalışmış olmasına ve Ertuğrul'un filmlerinde üçüncü derecede roller almış olmasına rağmen, daha çok dublaj filmlerinde yönetmenlik yaparken kare kare incelediği filmleri çözümleyerek yönetmenliği öğrenmiştir.

Şehir Tiyatrosu'ndan gelme arkadaşlarıyla birlikte çeşitli film kurumları, bu arada kendi başına Çığ Film'i kuran Sami Ayanoğlu, çoğu dışardaki firmalara olmak üzere yirmi kadar film çevirmiştir.

---

236) Bkz. "İki Eski Sinema Sanatçısını Kaybettik: Necla Sertel ve Hadi Hün", *Dünya*, Türk Sineması Eki, 25 Aralık 1969, s. 6.

Sonku Film adına, Cahide Sonku, Talât Artemel ve Orhon M. Arıburnu'yla birlikte çevirdiği yukarıda anılan filmler dışında, *Harmankaya* (1947), *Baba Katili* (1948), *Er Meydanı* (1949), *Allaha Ismarladık* (1951), *Gizli Yara* (1953), *Son Gece* (1952), *Bozkurt Obası* (1954), *Paydos* (1954), *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (1953), *Soygun* (1953), *Beyaz Şehir* (1955), *Battal Gazi Geliyor* (1955), *Kara Çalı* (1956), *Kara Belâ* (1956), *99 Mustafa* (1958), *Kardeş Uğruna* (1959), *Siyah Melek* (1959), *Yeşil Kurbağalar* (1960), *Barut Süleyman* (1962) ve *Dördü Deli, Biri Aptal* (Seç Seç Al, Hepsi Mal, 1965) filmlerini de yönetmiştir.[237]

Kâni Kıpçak

Şehir Tiyatrosu oyunculuğundan dublaj çalışmalarına katılmış, sonra da 1943 yılında dublaj rejisörü olmuştur.[238]

Kemal Film, İyi Film, Sonku Film ve Ha-Ka Film kurumları adına film yönetti. Çevirdiği filmler içinde *Yuvamı Yıkamazsın* (1947) (Willi Forst'un *Mazurka*'sından, 1935), *Ölünceye Kadar Seninim* (1948), *Hrisantos-İstanbul Kan Ağlıyor* (1952), *Kahpenin Kızı* (1953), *Fırtına Geçti* (1957) (Luis Bunuel'in *Susana*'sından, 1950) ve *Üç Kurşun* (1959) (Mike Hammer'in *I, the Jury* adlı polislik romanından) sayılabilir.

Süavi Tedü

Şehir Tiyatrosu'nda oynarken Muhsin Ertuğrul'un, Faruk Kenç'in ve Sami Ayanoğlu'nun filmlerinde rol aldıktan sonra yönetmenliğe başlamıştır. *Zehirli Şüphe* (1949), *Cinci Hoca* (1953), *Son Buse* (1952), *Leylâklar Altında* (1954), *Göçmen Çocuğu* (1952) adlı filmleri çevirmiştir.

---

237) Kendisiyle yapuğımız 14 Kasım 1970 günlü konuşma ve "Rejisörler Arasında: Sami Ayanoğlu", *Dünya,* Türk Sineması Eki, 13 Şubat 1969, s. 6 ve "Türk Sinemasının Büyük Kaybı: S. Ayanoğlu'nün Ölümü Büyük Üzüntü Yarattı", *Dünya,* Türk Sineması Eki, 11 Kasım 1971, s. 6.

238) "Dublaj sırasında 500-600 parçayı seslendiriyorduk. Bunları diyaloga kavuşturmak için her biri 15-20 kere gözümün önünden geçiyordu. Dolayısıyla, filmlerdeki ışık-plânmizansen-oyuncular-umumiden gros plana geçiş-aksiyon unsurlarını inceliyordum. Muhtelif milletlerin filmlerini de ayrı ayrı kıymetlendirmek imkânını buldum. Notlar aldım. Üç yıl sonra 1946'da ilk filmimi yaptım" (Kâni Kıpçak'la Harbiye Tiyatrosu'nda yaptığımız Haziran 1970 günlü konuşmamızdan).

Refik Kemal Arduman

Hale, Sahir ve Süreyya operetlerinin ve Şehir Tiyatrosu'nun bu eski oyuncusu, Muhsin Ertuğrul'un sessiz ve sesli filmlerinde de ikinci derecede roller aldıktan sonra, kendisi de reji denemelerine girişti.

Çeşitli kurumlara yaptığı filmler içinde *Büyük İtiraf* (1947), *Köroğlu* (1948-1949) ve *Kahraman Denizciler* (1953) sayılabilir.

Mümtaz Ener

Şehir Tiyatrosu oyuncusu olarak tiyatroda isim yaptıktan ve Ertuğrul'un filmlerinde figürasyon rolleri adıktan sonra sinema yönetmenliğinde de şansını denemiştir.

Çevirdiği filmler içinde, *İzmir Sokaklarında* (1949), *Kanatlardan Türbe* (1950), *Onu Affettim* (1950), *Güldağlı Cemile* (1952) ve *Karadeniz Postası* (1953) sayılabilir.[239]

Daha çok diğer yönetmenlerin çevirdiği filmlerde karakter oyuncusu olarak kompozisyon rollerinde başarı sağlamaktadır.

Kadri Ögelman

Şehir Tiyatrosu oyuncusu olarak meslek hayatına atılmışken, Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde figürasyona çıkan ve makyaj işleriyle uğraşan Kadri Ögelman, bu konuda "makyajcılığı Türkiye'de ilk defa sanat haline getiren adam"[240] diye şöhret yapmıştır.

Çevirdiği filmler *Kahraman Mehmet* (1949) ve *Bırakın Yaşayalım*'dır (1956).

Avni Dilligil

İstanbul ve İzmir Şehir Tiyatrolarında oyuncu olarak isim yaptıktan sonra birçok filmlerde karakter rollerine çıktı.

---

239) Bkz. "Rejisörler Arasında: Mümtaz Ener", *Dünya*, Türk Sineması Eki, 1 Mayıs 1960, s. 6.

240) Sermet Sami Uysal, "Kanlı Döşek" *Yıldız*, Sayı: 241, 15 Mayıs 1949.

Film yönetmeni olarak ortaya koyduğu eserler içinde, *Oğlum İçin* (1950), *Evlât Acısı* (1954), *Yaşlı Gözler* (1955) ve *Benli Emine* (1960) sayılabilir.[241]

Agâh Hün

Devlet Tiyatrosu, Küçük Sahne ve Şehir Tiyatrosu sanatçısı olan Agâh Hün, Hadi Hün'ün kardeşidir. Ayrıca sinema ve dublaj sanatçısı olarak rol almıştır.

Çevirdiği filmler, *Sevdiğim Sendin* (1955), *Meçhul Kahramanlar* (1958), *Ben Kahpe Değilim* (1959), *Öldür Beni* (1959), *Kanlı Değirmen* (1959) ve *Yak Bir Sigara*'dır (1960).

Zeki Alpan

Naşid, Ses, Karaca ve İstanbul tiyatrolarında çalışmış, güldürü filmlerinde oyuncu olarak adını duyurmuş ve makyajcı olarak sinema ve tiyatroda görev almış olan Alpan, film yönetmenliği de yapmıştır.

Çevirdiği filmlerden bazıları şunlardır: *Yıldızlar Revüsü* (1950), *İstanbul Havası* (1950), *Hoş Gör, Aldırma* (1951), *Saz-Caz* (1952) ve *Bir Garip Adam* (1966).[242]

Bunların hemen hepsi Ertuğrul ve Tayfur ikilisinin gerçekleştirdikleri *Nasreddin Hoca Düğünde* tipinde *'potpourri'* filmleridir.

İhsan Tomaç

Raşit Rıza ve şehir tiyatrolarındaki çalışmalarını izleyerek Kâni Kıpçak, Refik Kemal Arduman ve Baha Gelenbevi yanında reji asistanlığı yaptıktan sonra film yönetmenliği yapan İhsan Tomaç'ın çevirdiği filmler arasında, *Dağların Kızı* (1952), *Cennet Yolcuları* (1952), *Ölüm Vadisi-Fahişe* (1951) ve *Şafak Sökecek* (1951) bulunmaktadır.[243]

---

241) Ayrıca bkz. "Türk Sinemasının ve Tiyatrosunun Büyük Kaybı: Avni Dilligil", *Dünya*, Türk Sineması Eki, 27 Mayıs 1971, s. 6.

242) Erman/Tuğrul/Azizoğlu, *Ses Sanatçıları Ansiklopedisi*, Neşriyat Anonim Şirketi Yayım, 1970, İstanbul, s. 25 ve "Rejisörler Arasında: Zeki Alpan", *Dünya*, 29 Mayıs 1969, s. 6.

243) "Genç Rejisörlerimizden İhsan Tomaç", *Yıldız*, 3. Yıl, Sayı: 73, 17 Mayıs 1952, s. 15.

Muzaffer Arslan

Şehir Tiyatrosu oyunculuğunu izleyerek Kâni Kıpçak'ın filmlerinde oyun verdikten sonra ince zevk sahibi bir yönetmen ve yapımcı olarak salon filmlerinin Türkiye'de tutulmalarını sağlayan bir çaba harcamıştır.

Yönetmen olarak çevirdiği filmler arasında, kendi firması olan As Film ve Sine Film kurumları için yaptığı *Günah Yolcuları* (1955), *Kahpenin Aşkı* (1957), *Anası Gibi* (1958), *Dertli Irmak* (1958), *Ömrüm Böyle Geçti* (1959), *Billûr Köşk* (1960), *Şeker Gibi Kızlar* (1965), *Ayrılsak da Beraberiz* (1967), *Kahveci Güzeli* (1968), *Artık Sevmeyeceğim* (1968), *Hayatım Sana Feda* (1970), *Arım, Balım, Peteğim* (1971), *Ağlıyorum* (1973) ve *Acele Koca Aranıyor* (1975) sayılabilir. Baş eseri, *Ankara Ekspresi*'dir (1970).[244]

Muzaffer Arslan, adını andığımız yönetmenler içinde sinemaya en yatkın çalışmalar yapmakta, senaryosundan çekimine, hatta kurgusuna kadar filmlerinin bütün oluşumunda titiz bir çalışmanın örneklerini vermekte iken son yıllarda sinemayla ilişkisini kesmiştir.

Osman Nuri Ergün

Şehir Tiyatrosu çocuk bölümünde çalıştıktan, Vedat Örfi Bengü'nün ve Kâni Kıpçak'ın reji, Talât Artemel ve Sacide Keskin'in dublaj asistanlıklarında bulunduktan sonra, ilkin Kemal Film adına dublaj rejisörlüğü, Lütfi Ömer Akad ve Osman F. Seden'e yönetmen yardımcılığı yapmış, sonra da yönetmenliğe başlamıştır.

Çevirdiği filmler arasında, *İftira* (1955), *İzmir Ateşler İçinde* (1957), Cilâlı İbo Serisi (*Casuslar Arasında, Kızlar Pansiyonunda, Tophane Gülü, Perili Köşkte*) (1959-1963), *Mor Defter* (1959), *Gecelerin Kralı* (1967), *Ömrümün Tek Gecesi* (1968), *Erikler Çiçek Açtı* (1969), *Dertli Pınar* (1968), *Öldürmek* Hakkımdır (1968), *Belânın Yedi Türlüsü* (1969), *Sabah Olmasın* (1969), *Bir Vefasız Yar İçin* (1969), *Günahımı Çekeceksin* (1970), *Ali Baba ve Kırk*

244) Agâh Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü*, Cilt 1 ve 2, İstanbul, 1973, 1978.

Haramiler (1970), *Tehlikeli Oyun* (1970), *Her Şeyim Sensin* (1971), *Cehenneme Bir Yolcu* (1971), *Aşk ve Cinayet Meleği* (1972), *Aşk Mahkûmu* (1973), *Saymadım Kaç Yıl Oldu* (1974), *Keloğlan İş Peşinde* (1975) ve *Sevgili Halam* (1975) vardır.

Osman Nuri Ergün filmlerde karakter oyuncusu olarak da başarılı kompozisyonlar sağlamıştır.[245]

Abdurrahman Palay

Palay 1939'dan itibaren sahne hayatının içindedir. İlkin Cerrahpaşa, Halkevi'nde sahneye çıkmış, daha sonra Saat 6 Tiyatrosu'nda, İstanbul Radyosu temsil kolunda ve 1952'den sonra Şehir Tiyatrosu'nda çalışmıştır.

Bu arada dublaj konuşmacılığı ve yönetmenliği de yapmıştır.

Sinemaya para kazanmak için geçtiğini, gözünün tiyatroda olduğunu söyleyen sanatçının yönetmen olarak çeşitli kurumlara yaptığı belli başlı filmler şunlardır: *Her Yerde Tehlike Var* (1955), *Üç Yetimin Izdırabı* (1956), *Erkek Fatma Evleniyor* (1962) (Shakespeare'in *Taming of the Shrew* adlı oyunundan), *Keşanlı* (1964), *İsyancılar* (1966), *Utanmaz Adam* (1967), *Gül Ayşe* (1969) *Kendi Düşen Ağlamaz* (1969), *Kaderin Oyunu* (1970) ve *Hesapta Bu Yoktu* (1971).[246]

Nejat Saydam

Ertuğrul'u izleyenler içinde, sonradan 'sinemaya en yatkın eserler' veren yönetmenlerden biridir. 1945'te Şehir Tiyatrosu Çocuk Bölümü'nde meslek hayatına atıldı. Sinemaya ilk defa 1951'de İhsan Tomaç'ın çevirdiği *Şafak Sökecek* filminde reji yardımcılığı yaparak girdi. Bunu izleyerek Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Dr. Arşevir Alyanak, Nuri Akınca, Baha Gelenbevi, Orhon M. Arıburnu gibi yönetmenlere asistanlık yaptıktan sonra Duru Film Kurumu adına *Kin* (1957) adlı filmi çevirerek yönetmenliğe geçti.

---

245) Kendisiyle Kasım 1970'de yaptığımız görüşme ve "Rejisörler Arasında: Osman Nuri Ergün", *Dünya*, 24 Ekim 1968, s. 6, Agâh Özgüç, *a.g.y.*

246) 2 Haziran 1970 günlü görüşmemizden ve Özgüç, *a.g.y.*

Bugün Acar Film Kurumu'nun maaşlı yönetmeni olarak çalışan Saydam'ın çevirdiği pek çok filmden göze çarpanlarının bazıları şunlardır: *Kalpaklılar* (1960), *Hazreti Ömer'in Adaleti* (1960), *Küçük Hanımefendi* (1961), *Sonbahar Yaprakları* (1962), *Bahçevan* (1963), *Son Tren* (1964), *Buzlar Çözülmeden* (1965), *Allahaısmarladık* (1966), *Çıldırtan Arzu* (1967), *Ağlayan Bir Ömür* (1968), *Sen Bir Meleksin* (1969), *Firari Âşıklar* (1970), *Aşk Hikâyesi* (1971), *Aşkların En Güzeli* (1972), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1973), *Mahpus* (1973), *Küçük Bey* (1975) ve *Pembe Panter* (1975).[247]

247) "Rejisörler Arasında: Nejat Saydam", *Dünya*, Türk Sineması Eki, 2 Ekim 1969, s. 6 ve Agâh Özgüç, *a.g.y.*

2
MUHSİN ERTUĞRUL'UN SANAT HAYATI DIŞINDAKİ DİĞER TİYATROCULAR

Muhsin Ertuğrul'la herhangi bir şekilde birlikte çalışmamış olmalarına rağmen, tiyatroda yönetmen veya oyuncu olarak bulunduktan sonra film yönetmenliği yapan başka sinema adamları da vardır.

Bunlardan en ünlüsü Vedat Örfi Bengü'dür. 1927 yılında ünlü Mısır sanatçısı Azize Emir'le birlikte Mısır'da ilk film kurumunu kurup, *Tanrının Çağırışı* filmini çevirmesinden,[248] ölmeden önce çevirdiği *Bu Kadın Benimdir* (1953) filmine kadar yirmi beş yıl sinema ve tiyatro çalışmalarında bulunmuş, hatta Fransa'da da film çevirmeleri yapmış, 1930'larda Türkiye'ye gelerek bir süre gezici

248) Bkz. M. Khan, *Introduction to the Egyptian Cinema.*

tiyatrolarda çalıştıktan sonra, 'Geçiş Dönemi'nde yeniden başladığı film yönetmenliği dolayısıyla 1953'e kadar birçok melodramlar çevirmiştir. Sineması tiyatrosundan geniş biçimde etkilenmiş olan Bengü'den başka, yine bir melodramcı olarak Muharrem Gürses de uzun yıllar Türk sinemasında primitif olmak şartıyla halkçı bir sinemanın temellerini atmış, geleneksel Türk seyirlik (temaşa) oyunlarının sinemadaki bir uzantısı sayılabilecek eserler vermiştir.

Daha sonra Halid Refiğ'in bilinçli olarak öykündüğü bu tarz filmlerin ilk örneklerini veren Muharrem Gürses, âdeta bir 'Gürses Okulu' yaratmıştır.

Bu iki önemli ismin dışında tiyatromsu filmler yapan diğer yönetmenlerin adlarını vermekle yetiniyoruz: Adil Köknar (Adolf Körner), Şelfi Havaeri, Nuri Akıncı, Şinasi Özonuk, Arşevir Alyanak, Renan Fosforoğlu, Vahi Öz ve Talât Gözbak.[249]

Sonradan sinemaya yatkın çalışmalar yapmış birkaçı dışında, gerek Muhsin Ertuğrul'u izleyenler, gerekse onun sanat hayatının dışındaki öteki tiyatrocular, filmlerinde çoğunlukla, kendileriyle birlikte tiyatro oyuncularını oynatmışlar, bütün tiyatro yöntemleriyle filmler çevirmişlerdir.

249) Arada bir yönetmenlik yapmış olan diğer tiyatro sanatçıları da şunlardır: Hayri Esen, Mahir Canova, Ekmel Hürol, Vedii Cezayirli, Nihat Aybars.

5. BÖLÜM

SONUÇ

Sinema-tiyatro ilişkileri üzerinde yaptığımız incelemelerden, sinema ve tiyatronun kendilerine has belirli yöntemleri bulunan iki kardeş sanat olduklarını, bu iki kardeş sanatın paylaştıkları birçok ortak yönleri ve yakınlıkları bulunduğu ve birbirlerini olumlu biçimde etkiledikleri görülmüştür.

Artık, eskiden olduğu gibi, tiyatroya sadece bir konuşma sanatı, sinemaya da sadece bir görüntü sanatı olarak bakılmamalıdır. Esasen sesli sinemanın ortaya çıkışından bu yana değişen eski görüşün, hele son yıllarda, her iki sanatın da konuşma *(logos)* ve yüz ve vücut hareketlerinden (*mimos* ve *pandomimos*) oluşmuş birer *'audo-visuel'* (akustik ve optik) sanat oldukları hakkındaki tutarlı sav karşısında büsbütün geçerliliğini kaybetmek üzere olduğunu gördük.

Bu yönden bakıldığında, iki sanatın birbirinden etkilenmesinin ve belirli bir ölçüde birbirine benzeşmesinin artık üzerinde endişeyle durulacak bir keyfiyet olmaktan çıktığı, ancak, uygulamalarda her sanatın kendilerine has yöntemlerin kullanılması gerektiği belirdi.

Muhsin Ertuğrul'un sinemasını incelerken de, en çok bu durum göz önünde tutulduğundan, onun tiyatro konularını ele alması, hatta bunları tiyatro oyuncularıyla gerçekleştirmesi aslında bize aykırı görülmemişti. Ancak, bu konuların ilkin, sinemaya uygun bir yöntemle senaryo haline getirilip getirilmediği, sonra da oyuncuların yönetiminde, onları sahne alışkanlıklarından, tiyatrodaki şartlanmalarından kurtarıp bir sinema tutumu içine sokup sokmadığı söz konusuydu.

İncelemede önce Muhsin Ertuğrul'un sinema üzerindeki düşünceleri üzerinde duruldu. Bu düşünceleri burada üç noktada toplayabiliriz:

1) Bir ülkede sinemanın gerçekleştirilmesi için lüzumlu sermaye ve teknik imkânlar var olmadıkça girişimde bulunulmasının doğru olmayacağı;
2) Film yönetmeninin yabancı olmayıp mutlaka o ülkenin halkından olması zorunluluğu;
3) Sinema yönetmeninin her şeyden önemli olduğu.

Birinci düşüncesindeki tutarlılığa rağmen, kendisi bunun uygulanmasında tutarsızlığa düşmüş, ülkemizin içinde bulunduğu yetersiz şartlara aldırmayarak, yıllar yılı sinema yönetmenliği yapmıştır.

İkinci düşüncesi, zamanın şartlarına ve gelecek olan kimsenin niteliğine bağlı olduğundan üzerinde tartışılmış bir konudur.

Üçüncü düşüncesinde tamamen haklıdır. Ancak Ertuğrul bunu söylemekle, bir yönetmen olarak kendi eserleri üzerindeki sorumluluğu da peşinen üstlenmiştir.

Ertuğrul kendinden önceki Türk sinema eserlerini incelerken, eleştirilerinde, filmleri en çok yönetim ve teknik yoksunlukları bakımından göz önünde tutmuştu; ama niteliği tiyatromsu sinema olan bu eserlerin, sinema-tiyatro ilişkileri açısından bir eleşti-

risini yapmamış, hatta tiyatrodan gelip filmlerde oynayan oyunculara da karşı çıkmamıştı.

Bu yüzden Kemal Film Dönemi'nde ve bunu izleyen dönemlerde film yaparken kendisi de yönetimine yatkın bulduğu tiyatro oyuncularından yararlandı ve tiyatrodaki sahneye koyuculuğunun yöntemlerini sinemaya da uyguladı.

Böyle olunca da tiyatro tipi sinemanın ilk şartını yerine getirmiş oldu.

Bu yöntemin diğer bir koşulu, çekimde ve kurguda sinema yöntemlerinin uygulanmaması ve sahnelere çoğunlukla koltuğunda oturan tiyatro seyircisinin gözüyle bakıp çevirimlerin de bu görüşle gerçekleştirilmesidir. Ertuğrul da çoğunlukla bunu yaptı.

Nispeten daha başarılı çekimler ve kurgular sağladığı *Aysel, Bataklı Damın Kızı* ve *Bir Millet Uyanıyor* adlı filmlerinde de durum diğerlerinden çok farklı değildir. Bu filmlerin başarısı daha çok planların iyi düzenlenmesi ve güzel fotoğrafların etkisinden doğmaktadır. Ama Ertuğrul'un kamerası hareketsizdir; uygulamalarında 'kaydırma' *(travelling)* ya hiç yoktur ya da en az derecededir. Yani Ertuğrul'un sinemasında alıcı aygıt bir türlü tekerlekli araçlara bindirilememiştir. Bu yüzden titizlikle yerine getirmeye çalıştığı kurgularda da gereğince başarı sağlayamamış, kurguyla yaratılan hareket süreci, sinemasının ön *'process'*lerindeki hareket yoksunluğundan ötürü gerçekleşememiştir.

Kemal Film Kurumu'nun çevirimlerinin gerçekleşmesi bakımından Ertuğrul'un kişiliğine güvendiği gibi, İpek Film Kurumu'nun da Darülbedayi'ye ve bu kuruluşun başında bulunan Muhsin Ertuğrul'a güvenerek yerli film yapımına giriştiği de bu araştırmalar sırasında ortaya çıkmıştır.

Bu tutum, daha modern görüşlü olması gereken bu kurumu, Fransa'daki *'film d'art'* yapımcılarının paraleline düşürmüştür.

Ertuğrul da bu bakımdan kendisinden ve tiyatrosundan beklenen vermiş, makyajından oyununa, senaryosundan çekimine ve kurgusuna kadar sanatına bağlı bir tiyatrocunun tutumuyla eserlerini gerçekleştirmiştir.

Yalnız bir Marcel Pagnol, tiyatromsu sinemasını, her şeyden önce yerli kalmayı ve yarattığı kişilikleri gereğince verebilecek oyuncu seçimini ve elinde bulundurduğu teknik imkânları en iyi şekilde gerçekleştirerek yaptığı halde, Ertuğrul yerli çizgiden sık uzaklaştığı, iyi oyuncu seçmek bakımından her zaman uygun tercihleri gereğince yerine getirmediği, özellikle Pagnol'un teknik olanakları kendisine sağlanmadığı için onun aşamasına erişememiştir.

Bu yüzden ortaya bir Faruk Kenç çıkıp, *Taş Parçası* adlı filmiyle biraz değişik ama sinemaya yatkın bir tekniği geliştirince, basında yazılarla, karikatürlerle "Muhsin'in başına düşen Taş" teraneleri tutturulmuş, o da yavaş yavaş film yapımını çıraklarına terk ederek, en sonunda 1953'te tamamen sinema hayatına veda etmiştir.

* * *

Muhsin Ertuğrul'un sineması Türk sinemasında bir aşamadır. Nasıl Ertuğrul'dan öncekilerin çabaları 'pirimitif' niteliğine rağmen bir aşamada olmuşsa, 'Tiyatrocular Dönemi'nin (1922-1938) tek ustası Muhsin Ertuğrul'un sineması da öylesine bir aşama olmuştur.

Bu sinemayı biz üç dönemde inceledik:

1922-1924 Kemal Film Dönemi'nin filmleri 'sansasyonel' konularla edebi uyarlamalardan oluşmuştu. İncelemelerimiz bize, bu dönemin Ertuğrul'un sinema hayatının en tutarlı dönemi olduğunu gösterdi. Ona bu dönemde ticari zihniyetten çok, kendi anlayışına göre sinema yapmak endişesi hakimdir. Bu sebeple çabaları daha sanatkârane bir boyut kazanmış oldu.

Sözde Kızlar hariç bu dönemin diğer eserleri, kendi anlayış ve ölçüleri içinde Muhsin'in kişiliğini taşır. Özellikle *Ateşten Gömlek,* konusunun milliliği, ilk kez Türk kadın sanatçılarının filme katkıda bulunması, idealist kişilerin dramının işlenmiş olması gibi nitelikleriyle seçkin bir eserdir.

İpek Film Dönemi'nin eserleriyse, bir yandan onun filmolojisine onur verecek *Bir Millet Uyanıyor* ve *Aysel, Bataklı Damın Kı-*

zı gibi filmler, diğer yandan *Söz Bir Allah Bir, Leblebici Horhor Ağa, Kıskanç, Allahın Cenneti* gibi sinema değeri tartışılabilir, *Aynaroz Kadısı* ve *Bir Kavuk Devrildi* gibi Türk tarihini tezyif eden tüm tiyatroyu andırır ve *Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber, Şehvet Kurbanı* gibi sinema değeri kuşkulu ama halkın zevk ve anlayışına uygun filmlerle tutarsız bir sanat politikasının ürünleridir.

Bu eserlerin çoğu belki de İpekçi Kardeşler'in ticari zihniyetine uymak zorunda kalarak gerçekleştirildiği için, bugün kendisinin bile, kabil olsa, üzerlerindeki adını silmek isteyeceği kurdelelerdir.

Son döneminde Ertuğrul'un sinemayı bırakmak istediği, ama sinemanın veya sinemacıların onu bırakmak istemedikleri bir atmosferin doğduğunu gördük.

Bu yüzden, tiyatro bile sayılamayacak *Yayla Kartalı* adlı 'sahne romanı'nın, sinema yoluyla tiyatroya dönüştürüldüğü, *Kızılırmak-Karakoyun* gibi sinemaya yatkın bir konunun tutarsız bir sanat politikası uğruna harcandığı, *Halıcı Kız*'ınsa, sermaye ve teknik imkânlar iyi kullanılmadığı için uğrunda sinemamızın çok şeyler kaybettiği bir film olarak bu dönemi vurguladığı da ortaya çıktı.

Bir tiyatrocu olarak, Ertuğrul'un kendi şartları içinde sinemamıza getirebildikleriyle getiremediklerini böylece özetledikten sonra, onun, incelememizde de yer yer belirttiğimiz sanat tutumuna karşı çıkanlarla, onu tutanların görüşlerini de eleştirerek kesin bir değer hükmüne varmak istiyoruz.

Ertuğrul'un sanat tutumuna karşı çıkanlarla, onu tutanların söyledikleri şu noktalarda toplanabilir:

Karşı çıkanların görüşleri:

1) Ertuğrul, bir tiyatro adamıdır. Bu sıfatla dış ülkelerde yaptığı araştırmalar daha çok tiyatro üzerine olmuş, sinemayla ilgili incelemeleri de o ülkelerdeki tiyatro oyuncularının veya yöneticilerinin sinemayla ilgilendiği oranda gerçekleşmiş, dolayısıyla sinemada tiyatroyu, tiyatro yöntemleriyle uygulamıştır.
2) Sinemayı hiçbir zaman ciddiye almamış, onu bir yan çalışma, Şehir Tiyatrosu'nun bir reklâm aracı, tiyatro oyuncula-

rının boş zamanlarını değerlendirmelerine yarayan bir geçim kaynağı olarak kabul etmiştir.

3) Dış ülkelerde sinemanın gelişmekte olduğu bir dönemde bulunulduğu halde, Türk sinemasına hiçbir şey getirmemiştir.
4) Sinemada o gün için ihtiyaç duyulan, milli konuları ve Kemalist görüşleri ele almamış, bunun yerine Batıcılığa öykünmüş ve Batı sinemasının en kötü örneklerini kopya ederek halka sunmuştur.
5) Uzun bir dönem (1922-1939) Türk sinemasına tek başına hakim olarak başkalarının yetişmesine fırsat vermeden, tiyatrocu olarak sultasını sürdürmüş, böylece sinemamızı geriletmiştir.
6) Halkın zevkini 'tiyatromsu' sinemayla şartlandırarak, kendinden sonra gelen diğer tiyatrocuları, hatta Ara Dönemi yönetmenlerini bu yolda eser vermeye mecbur etmiştir.
7) Özellikle *Halıcı Kız* deneyinin fiyaskoyla neticelenmesi sonucu, özel sermayeyi ürkütmüş, sinema sanayiine el uzatmaktan alıkoymuştur. Bu da yaptığı kötülüklerin en önemlisidir.

Ertuğrul'u tutanların görüşleri:

1) Ertuğrul, sinemaya kimsenin el atmadığı bir dönemde, kendi girişimiyle bu sanatı Avrupa'da inceleme konusu yapmış, Türkiye'de eleştirmiş ve sonunda kendisi filmler çevirmiştir. Bu bakımdan mesleğin 'piri', 'babası' sayılabilecek bir öncüdür.
2) Kemal Film Dönemi'nde olduğu gibi, İpek Film Dönemi'nde de ülkemizde sinemayı gerçekleştirecek araç ve personel yokluğu içinde, Ertuğrul olması gerektiğinden fazla bir çabayla filmler gerçekleştirmiştir.
3) Bir tiyatro adamı olarak yaptığı sinema daha çok tiyatroya benzemişse, bunu kusur saymaktan çok, sinemada, Avrupa'da, onun zamanında da denenen bir tarz olarak görmek gerekir.

4) Ertuğrul'u kendi çağının şartları içinde, o dönemlerin diğer ülkelerdeki ve yurdumuzdaki şartları içinde değerlendirmek gerekir. Yoksa bugünün ilerlemiş tekniği içinde gelişmiş sinemayla Ertuğrul'un eserlerini kıyaslamak insafsızlık olur.
5) Nihayet Ertuğrul'u yapmadıklarıyla değil, yaptıklarıyla değerlendirmek gerekir.

Biz önce, Ertuğrul'un karşısında bulunanların fikirlerini eleştirdik. Bu eleştirilerimizi şöyle bir sonuca bağlayabiliriz:

Ertuğrul'a karşı çıkanların birinci tezleri, kolay karşı çıkılabilecek bir tez değildir. Gerçekten Ertuğrul esas bakımından bir 'tiyatro adamı'dır. Nitekim Avrupa'daki incelemelerinde tiyatroyu daima birinci plânda tutmuş, sinemayı da onun paralelinde ve ikinci derecede bir inceleme kaynağı saymıştır. Bu sebeple Fransa ve Almanya'daki sinema incelemeleri, tiyatro incelemelerinin âdeta bir parçası olmuş, her iki ülkedeki sinemayı, hep tiyatrocularla ilişkisi oranında gözlemiştir. Mesela Alman sineması onun için bir 'dışavurumculuk' *(expressionismus)*, bir gerçekçilik ya da *'kammerspielfilm'* akımından çok, tiyatrodan sinemaya geçmiş oyuncuların (Werner Kraus, Albert Bassermann, Emil Jannings gibi) sinemasıydı ve bu bakımdan incelenmeye değerdi. SSCB'deki ustaları Meyerhold ve Stanislavski'nin sinemayla doğrudan bir ilişkileri olmadığından Ertuğrul, Sovyet sinemasıyla Alman sineması kadar ilgilenmedi.

Esas ağırlığını tiyatroya koymuş bir yönetmen olarak sinemayı ikinci plânda görmüş olması doğrudur. Ama ona en ağır eleştiriyi yöneltenlerin dediği, "Ertuğrul sinemayı sevmezdi. Bunu sadece bir geçim aracı olarak kullandı," görüşüne de katılmak mümkün değildir. Her şeyden önce Ertuğrul sanatçı, hem de dürüst bir sanatçıydı. Bu bakımdan onun sevmediği bir konuya eğilmesi, hele bu konuyu sadece istismar edip ona bir şeyler katmak istememesi, hele çalışmalarına sermaye bağlamış olanları yüzüstü bırakması, hem sanatçı hem de şahsi dürüstlüğünden beklenemeyecek bir keyfiyettir.

Elinden geldiğince çalışmış, kendi inançları ve ölçüleri içinde sanatının verilerini uygulamıştır. Nedir ki bu veriler tiyatronun verileridir. Ve istese de istemese de gönül verdiği tiyatrodan sinemada da uzaklaşamayacaktır.

Bu yönden sinemayı hiçbir zaman ciddiye almadığı, onu bir yan çalışma, Şehir Tiyatrosu'nun bir reklâm aracı, tiyatro oyuncularının bir geçim kaynağı yaptığı fikri de tutarsızdır.

Dış ülkelerden sinemanın gelişmekte olduğu bir döneme rastladığı halde hiçbir şey getirmemiş olduğu fikrine gelince; gerçekten Muhsin Ertuğrul'un Almanya'ya, İsveç'e ve daha sonra Rusya'ya yaptığı geziler, incelemeler ve çalışmaların yer aldığı dönemde dünya sinemasında önemli gelişmeler oluyor: Almanya'da, yukarıda da bahsettiğimiz gibi, *'expressionismus'*un yanında 'gerçekçilik' ve *'kammerspielfilm'* akımları yer alıyor; İsveç'te İsveç sinemasının iki ünlü siması Mauritz Stiller ve Victor Sjöström bu sinemanın 'gerçekçi' perspektiften en iyi eserlerini veriyor; SSCB'de Eisenstein, Kuleşov ve Vertov'un ilginç denemeleri ve Sovyet sinemasının altın çağını temsil eden eserleri ortaya çıkıyor; Amerikan sinemasında da D.W. Griffith, *Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu, 1914) ve *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük, 1915) adlı eserleriyle yaptığı ünü sürdürüyor, bütün bu eserlerde, özellikle Amerika'da ve Rusya'da yapılanlarda sinemayı sanat yapan yöntemin verileri en etkili biçimde uygulanıyordu.

Ertuğrul, Almanya'da daha çok tiyatrocuların paralelinde kaldı. Esasen *'expressionismus'* akımı, bir bakıma tiyatronun bir çeşit sinema tipi yorumlaması olduğundan, bunu izleyen *'kammerspielfilm'* de Maé Reinhardt'ın tiyatrosundan geniş biçimde etkilendiğinden, bunlar Ertuğrul'un tiyatroyu andırır sinemasına yeni bir boyut, ama yine tiyatromsu bir boyut kazandırmaktan öteye etkili olamazdı.

Ertuğrul, Rusya'da NEF politikasının (Lenin'in yeni ekonomik politikası) uyarlandığı bir dönemde bulunmuş, özel teşebbüsün serbest kaldığı bu politika döneminde eski kuşaktan yönetmen ve kurumların yeniden ortaya çıkışını ve çalışmalarını izlemek fırsatını bulmuştur. Diğer tarafta, Eisenstein, Kuleşov ve Vertov'un ça-

baları vardır, ama Ertuğrul eski kuşakla ilgilenmiş, yenilere pek fazla yaklaşmamıştır.

Öte yandan Rusya'da, Mayakovski, Trauberg ve Yutkeviç'in FEKS (Egzantrik Oyuncular Fabrikası) çalışmaları vardır. Bunların yaptığı filmlerde de Ruslara has, geleceğe dönük, sürrealist/fütürist, fantastik ve egzantrik konular ele alınıyor, bir çeşit deney sineması yapılıyordu. Ancak Ertuğrul, bu tip sinemaya eğilemezdi; böylesine deneyleri Türkiye'de yapamazdı ve Türk halkı bunları benimseyemezdi. Ancak Vertov'a eğilebilirdi. Vertov o sırada Rusya'da 'Yenilikçi' sinemanın ilk deneylerini yapmaktaydı. Ertuğrul, Reinhardt'ın da etkilendiği bu denemelere değil, Türk halkını ilgilendirebileceğini düşünerek, artık oturmuş bir sinema türü olan *'film d'art'* çalışmalarına yöneldi. Bir tiyatro adamı olduğu için esasen yaratılışı da buna uygundu. Ama Vertov, Kapra'dan Yeni Gerçekçilik'e kadar belgeciliğe özenen geniş bir sinema kuşağını etkilemiş, gerek kuramları, gerek uygulamalarıyla gerçekten örnek alınacak bir sinema adamıydı. Ertuğrul onun tekniğinden çok şeyler öğrenebilirdi.

İsveç'e yaptığı seyehat ise daha çok turistik bir geziydi. Böyleyken Stiller'in eserlerini ve çalışmalarını izlemiş olduğu düşünülürse, buradan da bir şeyler getirmesi beklenebilirdi.

Yalnız bu görüşün aksayan bir yanı vardı: Ertuğrul bu ülkelerden hiçbir şey getirmemiş değildir. Alman sinemasından geniş biçimde etkilendiği gibi, Rusya'da onun göz önünde tuttuğu 'Gelenekçiler' bile, 'Yenilikçiler'in tekniğinden yararlandığına göre, onun da bu ülkelerden bir şeyler getirdiğini, hele İsveç'in 'gerçekçilik'inden epeyce etkilendiğini gösteren bazı çalışmalarını da gördük (mesela, *Aysel, Bataklı Damın Kızı*). Bu görüşün daha çok, "Ertuğrul dış ülkelerde gördüklerini niçin Türkiye'de gereğince uygulayamadı?" şeklindeki bir soruyla ileri sürülmesi gerekirdi. Bu durumda ona karşı çıkanların, ülkemizin o dönemdeki sosyal ve ticari durumunu ve sinema yapma imkânlarını iyice tartmadan konuştuklarını ileri süren Muhsin Ertuğrul taraflılarının fikirlerine hak vermek gerekir. Sinemada milli konuları ve Kemalist fikirleri ele almaması görüşü, oldukça kritik bir konuyla ilgilidir.

Bu görüşü üeri sürenler, ayrıca Türk sinemasının Ertuğrul dönemindeki eserlerinden çoğunun sinema tarihlerinde anılmaması, hatta yurt dışında piyasasını bulamamasının nedenini milli renkten yoksun oluşlarına ve çoğunlukla taklit ürünü bulunduklarına bağlamaktadırlar.

Aslında Ertuğrul milli konuları hiç ele almamış değildir. Kemal Film döneminde ele aldığı *Sözde Kızlar, Ateşten Gömlek* filmleri milli romanlardan uyarlanmıştı. Her ne kadar *Ankara Postası* (1929), daha çok entrikasının ilginçliği yönünden tiyatroya uyguladıktan sonra, uyandırdığı ilgi dolayısıyla sinemada da aynı deneyin tekrarlanmasına yol açmış bir Fransız tiyatro eserinden alınmışsa da, *Bir Millet Uyanıyor*'un milli niteliğinde en küçük bir tereddüde düşülemez.

Milli konulardan sırf Kurtuluş Savaşı'yla ilgili filmlerin çevirimi kastediliyorsa, Ertuğrul'un bunu 1932'den sonra sürdürememesinin kendisini aşan başka sebepleri vardır. Bunlar da daha çok, devletin komşularıyla yürüttüğü milletlerarası politikanın inceliklerinde aranmalıdır.

Ertuğrul'a yöneltilen diğer bir suçlama da, Kemalizm'in verilerinin sinema yoluyla halka sunulması yönünden hükümetle işbirliğine gitmemesidir. Gerçekten Kemalizm'in kadro noksanı dolayısıyla yayılamaması mahzurunu gidermek bakımından sinema etkili bir araç olabilirdi. Nedir ki buna dair yaklaşımların Ertuğrul'dan çok, hükümetten gelmesi beklenirdi. Bu yaklaşım yapılmamıştır. Dolayısıyla bunun suçunu Ertuğrul'da görmek doğru olmaz. Kaldı ki edebiyatımızda değil Kemalizm, milli mücadele ruhu bile gereğince duyurulmamıştır. *Ateşten Gömlek,* bir bakıma, vatan sevgisi ile kadın sevgisini aynı kişide sembolize etmesi; *Yaban,* yararlı bir subayın bir Türk köyünde çevreye nasıl yabancılaştığını vermesi bakımından tam milli eserler sayılamaz. Kaldı ki bunlar son yıllara kadar bu alanda yazılmış tek tük örneklerin en göze batanlarıydı.

Böyle olunca Ertuğrul'u bu konuda suçlamanın yersizliği kendiliğinden ortaya çıkar.

Uzun bir süre, tiyatrocu olarak Türk sinemasını sultasına almış, böylece gerçek sinemanın yurdumuza gelmesini önlemiş olması iddiası oldukça tutarsızdır.

Ertuğrul hiç kimsenin sinemayı dış ülkelerde öğrenmesini ve dönüp yurtta uygulamasını önlemiyordu. Ama o günlerin şartları buna elvermediğinden, yani o dönemde devlet veya kurumların desteğinden mahrum bulunulduğuna göre, böylesine bir deneyi göze alanların, Ertuğrul gibi, kendi imkânlarını zorlaması da gerekecekti.

Her sanayi gibi sinema sanayii de uygun vasat ister. Bu uygun vasat yurdumuza daha sonraları gelecekti.

Sonra, yurdumuzda 1939'dan bu yana birçok sinema adamları yetiştiği halde İpekçiler uzun yıllar kendisine bağlanmış, hatta Yapı ve Kredi Bankası bir sinema deneyine girişince ilk isim olarak aklına -diğer sinema adamlarının varlığına rağmen- Ertuğrul gelmiştir. Eğer ortada bir kusur varsa, bu, Ertuğrul'dan çok, ona ısrarla bağlanan sermaye sahiplerine aittir; Ertuğrul'a değil...

Halkın zevkini tiyatromsu filmlerle şartlandırarak, kendinden sonra gelenleri de bu yolda film yapmaya zorlamış olduğu tezi de, aynı görüşle çürütülebilir. Bu tezle yalnız sermayedarların değil, kendisini izleyenlerin de, seyircinin de vebali Ertuğrul'a yüklenmek istenmektedir.

Ama *Halıcı Kız* deneyinin fiyaskoyla neticelenmesi, yalnız ona karşı çıkanların değil; onu tutanların da, ayrıksız, kabullendikleri bir husustur. Ertuğrul'un bu deneyi başkasına bırakması ve bu konudaki ısrarları geri çevirmesi herhalde çok iyi olurdu.

Ertuğrul'u savunanların ya da hiç değilse onu hoşgörüyle karşılayanların fikirlerine gelince; onların, sinemaya hiç kimsenin el atmadığı bir dönemde, Muhsin Ertuğrul'un bu konuya eğilmiş bulunmasının, onun bir 'öncü' olduğunun savunulması yerindedir. Esasen ona karşı çıkanlar, onun bu işin öncüsü olmasını değil, bu öncülüğü kimseye terk etmeden yıllar yılı Türk sinemasına hakim olmasını eleştiriyorlar.

Kemal Film döneminde olduğu gibi, İpek Film döneminde de yurdumuzda film çevirme imkânlarının, aygıt, araç ve gereçlerin

yetersizliği dolayısıyla, bu yetersizliğin Ertuğrul'un sinemasına da yansımış bulunduğu hakkındaki iddialar, bizzat Muhsin Ertuğrul'un kendisi tarafından olduğu kadar, onun yakınlarından Vasfi Rıza ve Behzat Butak tarafından da ileri sürülmüştür.

Kemal Film stüdyosunun imkânları gerçekten zayıftı; ancak İpek Film stüdyolan bizim imkânlarımızı aşan bir düzende, hatta Yunan ve Bulgar filmcilerinin başvurduğu bir kurum olarak geliştirilmişti. Nitekim burada Debrie ve Ascania marka çekim aygıtları ve Tobis-Klang film sistemindeki ses aygıtları da mevcuttu. Nedir ki, stüdyo çekimleri için gerekli diğer unsurlar, geniş çalışma alanı, ışık, dekor ve giysilere ait araç gereç ve gardroplar yeterince bulunmuyordu. Çekimler stüdyo içinde ve dışında direkt sesli olarak yapılabiliyorsa da, ışık düzeninin yetersizliği yüzünden çoğu zaman stüdyoda yapılabilecek çalışmalar güneş ışığından yararlanabilmek için dışarıda yapılıyor; böylece havanın keyfine bağlı kalmak gibi önemli bir mahzurun yanında, stüdyoda çekim zorunluluğu olduğu hallerde reflektör bulunmadığı için, sigara ve çikolata ambalajında kullanılan yaldızlı kâğıtlardan yapılmış tabelâlardan aksettirilerek reflektör etkisi sağlanmaya çalışılıyordu.

Kemal Film döneminin ne derecede mahrumiyetlerle geçtiğini ait olduğu bölümde anlatmıştık. Bu bakımdan ileri sürülen mazeretler yerinde olmakla beraber, çok daha ilkel şartlar içinde dünya sinemasında daha iyi filmler yapılabildiği hesaba katılırsa, Ertuğrul taraflılarının tamamen haklı sayılmasına da imkân yoktur.

Bir tiyatro adamı olarak Muhsin Ertuğrul'un tiyatro tipi sinemasını kusur saymamak gerektiği, dünyada bu yöntemle film yapan, hele o dönemde birçok yönetmenler bulunduğu fikri de ilk bakışta çok yumuşak gelmekte, kabule değer görülmektedir.

Bizde, bir tiyatro adamının aynı zamanda bir sinema adamı olmasında, tiyatrodan seçtiği konuları, hatta tiyatro oyuncularıyla filme almasında hiçbir mahzur bulunmadığını incelememizde yer yer belirttik; hatta sinema tiyatro ilişkileri bakımından bunun zorunlulukları üzerinde durduk. Ancak bunu yaparken, söze başlarken de belirttiğimiz gibi, bu filmlerin bir sinema senaryosuna dayanması, sinema sanatının yöntemleri uygulanarak çekim ve

kurgu yapılması, özellikle oyuncuların yönetiminde sahne yöntemlerini terk edip sinemanın kendine has yöntemlerinin kullanılması gereklidir.

Ama Ertuğrul bunları gerçekleştirememiş, çalışmalarında her zaman tiyatrocu kalmış, özellikle oyuncu yönetiminde tiyatronun yöntemlerini hiçbir zaman terk etmemiştir.

Kendisi ve kendisini izleyen tiyatrodan gelme yönetmenler, daima tiyatrodan oyuncu kullanmanın kolaylıkları bulunduğunu, tiyatro dışındaki oyuncuların tıpkı nota ve icra bilmeyen müzisyenlere benzediğini, böylesine aktörlerle çalışmanın, bu müzisyenlerden kurulu bir orkestrayı idare etmek kadar güç olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Halbuki sinemada bir amatör (meslekten olmayan) oyuncular sorunu vardır ve İtalya'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan 'yeni gerçekçilik' *(neo-realismo)* akımı, çoğunlukla böylesine sinema oyuncusu bile olmayan amatörlerle gerçekleştirilen filmlerden oluşmuştu. Bu bakımdan Ertuğrul'a ve onu izleyenlere hak vermek mümkün değildir.

Ertuğrul'u kendi çağının şartları içinde incelemek gerektiği ve yapmadıklarıyla değil, yaptıklarıyla değerlendirmek icap ettiği hakkındaki fikirlere aynen katıldık.

Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'de bütün dönemlerde çevirdiği 30 film içinde en çok tutulanlar, *Aysel, Bataklı Damın Kızı, Bir Millet Uyanıyor* ve *Ateşten Gömlek*'tir.

Ertuğrul'un bu filmlerinde Almanya'da, Rusya'da ve İsveç'te görüp öğrendiklerinden bazı uygulamalar yapmış olduğunu açıklamıştık. Bu durumda niçin yalnız bu filmlerde bu çeşit uygulamalar yaptığı, her zaman tutumunun neden böyle olmadığı sorulabilir.

Bizce Ertuğrul bu filmlere ağırlığını koymuş, bu filmleri yaparken bir tutku, bir sanat ibadeti içinde bulunmuş ve sinemaya saygıyla yaklaşmak için âdeta bir özlem duymuş ve gerçek sanatçılara has bir inatla bağlı bulunduğu firmalara da tutkusunu kabul ettirmiş, *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nı çevirirken filmi kendi adına yaptığı için büsbütün özgür kalmıştır. Bu tutumu dolayısıyla, sonuç olarak bu filmlerde kişiliğini hissettirmiştir.

Şüphe yok ki konuları zayıf ve sudan olan bazı vodvil ve operetleri veya melodramları çevirirken bu kadar duygulu, ilgili ve inatçı olamazdı. 'Filme alınmış tiyatro', onun ihtisasıdır. Bir vodvili veya bir melodramı filme alırken belli bir alışkanlıkla hareket etmiş ve kendisini fazla yormamış, buna lüzum da görmemiştir.

Ertuğrul tek başına hakim olduğu 'Tiyatrocular Dönemi' dahil Türk sinemasında otuz yıl çalışarak çeşitli türlerde *'prototype'* sayılabilecek eserler vermiş, en sonunda sinemanın kendi yeteneklerini aştığını anladığında sinema çalışmalarını tümden bırakmış dürüst bir sanatçıdır.

Muhsin Ertuğrul'un muhakkak ki kötü uygulamaları olmuştur, Türk insanına has bir halkçı sinemadan çok entellektüele veya Sokaktaki Adam'a hitap eden düşündürücü Batı sineması ile sudan vodvil ve operet filmleri çevirerek bu kötü uygulamanın verilerini yıldan yıla sürdürmüştür.

Ama Türk sinemasının geriliğinin suçunu sırf ona yüklemek insaflı bir davranış olmaz. Kaldı ki, sinemamız bizce, bugün sanıldığı kadar da kötü durumda değildir. Teknik ve oyunculuk bakımından ileri olduğu gibi, milli konuların işlendiği sosyal konusu sağlam eserler de verilmekte, dış ülkelerde sesimiz duyulmaya başlamış bulunmakta ve ticari kaygılarla da olsa filmlerimiz aranmakta, uluslararası festivallerde de armağan ve mansiyonlar almaktadır.

Böyleyken, bugünkü sinemamız yeteri kadar ilerleyememişse bunun sorumluluğunu sırf Muhsin Ertuğrul'da aramak doğru değildir. Aslında bu, devletin, aydınların ve sanatçıların olduğu kadar seyircilerin de aynı derecede, hatta daha da fazla sorumlu olduğu bir konudur.

Her şeye rağmen Muhsin Ertuğrul, bizce bir 'örnek adam'dır.

Özellikle tiyatroda kişiliğinden tâviz vermeden yaptığı çalışmalarla, Batı anlamıyla da olsa, bize tiyatroyu getirip sevdiren odur; sinema ve tiyatroda disiplinli ve tutarlı çalışmayı uygulayan odur; sinema ve tiyatro seyircisini yaratan odur.

Bu bakımlardan Muhsin Ertuğrul, tiyatro tarihinde olduğu gibi sinema tarihinde de önemli yeri olan bir sanat adamıdır.

BİBLİYOGRAFYA

I. Kitaplar

Alangu, Tahir, *Keloğlan Masalları,* Keloğlan, İstanbul, 1967.

And, Metin, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908- 1923),* Türkiye İş Bankası Kültür, Ankara, 1971.

Bardèche, Maurice ve Brasiliac, Robert, *Histoire du Cinéma,* 2 Cilt, Les Septc Couleurs, Paris, 1964.

Barsacq, Leon, *Le Decor du Film*, Seghers, Paris, 1970.

Bazin, André, *Çağdaş Sinemanın Sorunları,* çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.

Beranger, Jean, *La Grande Aventure du Cinéma Suédois*, Le Terraine Vague, Paris, 1960.

Boussinot, Roger, *L'Encyclopédie du Cinéma*, Bordas.
Calendoli, Giovanni, *Cinema e Teatro*, Ateneo, Roma, 1957.
Coissac, G. M., *Histoire du Cinématographe*, Gautheir-Villars, Paris, 1925.
Cowie, Peter ve Sevenson, Arne, *Sweden I-II*, Screen Series, Zwemmer Ltd., United Kingdom, 1970.
Eisenstein, Vsevolod, *Film Form*, Dennis/Dobson, Londra, 1961.
Eisner, Lotte H., *L'Ecran Démoniaque*, Eric Losfeld, "Le Terraine Vague", Paris, 1965.
Güvemli, Zahir, *Sinema Tarihi*, Varlık, İstanbul, 1960.
Hamilton Ball, Robert, *Shakespeare on Silent Film*, Allen/Unwin Ltd., Londra, 1968.
Idestam-Almquist, Bengt, *Dramma e Rinescita del Cinema Svedese*, çev. Silvia Tomba, Bianco e Nero, Roma, 1954.
Jeanne, René ve Ford, Charles, *Histoire Encyclopédique du Cinéma*, Cilt: 2, Marabout, Brüksel, 1966.
Karaosmanoğlu, Ayşe, *Babam Abdülhamid*, Güven Basımevi, İstanbul, 1960.
Khan, M., *An Introduction to the Egyptian Cinema*, Informatics, Londra, 1969.
Kiehl, Jean, *Les Ennemi e du Théatre*, (Essai sur les Rapports du Théeatre avec le Cinéma et Litératuri, 1914-1937), La Bacconiera, Neuchatel, 1951.
Kracauer, Sigmund, *From Caligari to Hitler*, (A psychological history of the German film), Dennis/Dobson Ltd., Londra, 1947.
Lagerlöf, Selma, *En Saga om en Saga och Andra Sagor*, A. Bonniers, Stockholm, 1917.
Landau, Jacob, *Etudes sur le Théatre et le Cinéma Arabe*, çev. Francine Le.Cleac'h, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1965.
Lapierre, Marcel, *Anthologie du Cinéma*, La Nouvelle Edition, Paris, 1946.
Lherminier, Pierre, *L'Art du Cinéma*, Seghers, Paris, 1960.
Martin, Marcel, *Charles Chaplin* (Şarlo), Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972.
Mitropoulos, Aglae, *Découverte du Cinéma Grec*, Seghers, Paris, 1968.
Musahipzade, Celâl, *Bütün Oyunları*, der. Orhan Hançerlioğlu, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970.
Nutku, Doç. Dr. Özdemir, *Darülbedayiin Elli Yılı*, DTCF, Ankara, 1969.
Ostrowsky, F., *Tiyatro ve Biz*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, M.E.B., Ankara, 1946.
Özön, M. Nihat ve Dürder, Baha, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967

Özön, Nijat, *Fuat Uzkmay*, Türk Sinematek Derneği, İstanbul, 1970.
Özön, Nijat, *Sinema Sanatı*, Sinema, Ankara, 1956.
Özön, Nijat, *Sinema Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu, Ankara, 1963.
Özön, Nijat, *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.
Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne)*, 1896-1960, Artist Reklam Ortaklığı, İstanbul, 1962.
Paulon, Flavia, *2000 Film a Venezia (1932-1950)*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografia di Venezia, Roma, 1951.
Piscator, Erwin, *Das Politische Teater*, Rowolt Verlag GmbH, Hamburg, 1963.
Pudovkin, Vsevolod, *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.
Sadoul, Georges, *Dictionnaire des Films*, Seuil, Paris, 1967.
Sadoul, Georges, *Histoire Générale du Cinéma 1897-1900*, 2 Cilt, Denoel, Paris, 1951.
Sevengil, Refik Ahmet, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, 6 Cilt, Devlet Konservatuarı, Ankara, 1968.
Stack, Oswald, *Pasolini on Pasolini*, Cinema One, Thames and Hudson/British Film Ins., Londra, 1969.
Strasberg, Lee, *Actor's Studio*, Robert H. Hethmon, New York, 1966.
Şener, Erman, *Yeşilçam ve Türk Sineması*, Kamera, İstanbul, 1970.
Şener, Erman, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, Ahmet Sarı Matbaası, İstanbul, 1970.
Şener, Erman, Turgul, Yavuz ve Azizoğlu, Ayşe, *Ses Sanatçılar Ansiklopedisi*, Neşriyat Anonim Şirketi, İstanbul, 1970.
Talbot, Daniel, *Film, An Anthology*, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 1969.
60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı, Çeltüt Basımevi, 1969.
Enciclopedia dello Spettacolo, 9 Cilt, Casa Editrice Le Masçhere, Roma/Firenze, 1956.
Filmlexicon degli Autori e delie Opere, 7 Cilt.
Le Songe d'une Nuit d'Eté, Artin, Prag, 1960.

II. Risale ve Broşürler

Famous Players-Lasky Comp, *Whispering Chorus*, Artcroft Production, 1918.
İpek Film, *Ankara Postası* (Le Courrier d'Ankara), İstanbul, 1929.
İpek Film, *Aysel, Bataklı Damın Kızı*, İstanbul, 1935.

Kemal Film, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (Stamboul Tragique), Ahmet İhsan Matbaası, İstanbul, 1922.
Kungsfilm, *Tösen fran Stormyrtorpet*, Gustaf Edgren, 1947-1948.
Paramount Pictures Press Sheet, *The Way of All Flesh*, 3 Ekim 1927.
Rıdvan, Ahmet (M. Ertuğrul), *Tiyatro Kılavuzu*, Şehir Tiyatrosu Cep Neşriyatı, no. I, İstanbul, 1940.
Yourenev, Rostislav, *Eisenstein*, çev. Louda Schnitzer, *Avant-Scene du Cinéma*, no. 44.

III. İncelemeler

Çalapala, Rakım, "Türkiyede Filmcilik", *Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul, 1946.
Sason, Leon, "Türkiyede Sinema", *Artist Yıllığı*, Sayı I, İstanbul, 1940.
Tilgen Nurullah, "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Yeni Yıldız*, Sayı 36, 3 Şubat 1956.
Tilgen, Nurullah, "Türk Filmciliği -Dünden Bugüne 1914-1953", *Yıldız*, 2 Cilt, Sayı 30-37, 18 Temmuz-5 Eylül 1953.

IV. Makaleler

Abalıoğlu, Yunus Nadi, "*İstanbul Sokaklarında*: Türkçe Sesli Film", *Cumhuriyet*, 3 Aralık 1931.
Aksoy, Turan, "Hayatının 60 Yılını Tiyatroya Adayan Sanatçı: Muhsin Ertuğrul", *7 Gün*, 3 Ocak 1970.
Arcan, İ. Galip, "Sinema ve Tiyatro Mücadelesi", *Darülbedayi*, Sene I, Sayı 2.
Ayral, Necdet Mahfi, "Şehrimizde Bulunan Yunan Tiyatrosu Sanatkârları: Marika Kotopuli, Yunanistan'ın Sarah Bernhardt'ı", *Türk Tiyatrosu*, Yıl 20, Sayı 224, 16 Mart 1949.
Başkut, Cevat Fehmi, "Bir Sanatkârın 25 Yıllık Hayatı" (Behzat Haki Hakkında), *Cumhuriyet*, 23 Mart 1944.
Bergman, Ingmar, "Notre Travaille Commence avec le Visage Humaine", *L' Art du Cinéma*, der. Pierre Lherminier, Seghers, Paris, 1960.
Beylie, Claude, "Le Mélodrame, Splendeur du Faux", *Cinéma '7l*, no. 161, Aralık 1971.
Bisalman, Kemal, "Ferdi Tayfur'u Anarken", *Milliyet*, 28 Ocak 1970.
Chiarini, Luigi, "Rapporti e Distinzioni fra il Cinema e il Teatro", *Cinema e Teatro*, der. Giovanni Calendoli, Ateneo, Roma, 1957.
Cimcoz, Adalet, "Seslendirme Anıları", *Yeni Sinema*, Yıl 3, Sayı 19-20, Haziran-Temmuz 1968.

Çalapala, Rakım, "*Ateşten Gömlek* Tekrar Çevrilmelidir", *Yıldız*, Sayı 29, 14 Haziran 1944.
Çalapala, Rakım, "Bir Aşk Faciası", *Yıldız*, Cilt XII, Sayı 134, 1 Eylül 1944.
Çalapala, Rakım, "O Büyük Bir Sanatkârdı" (Hazım hakkında), *Yıldız*, Cilt XI, Sayı 125, 15 Nisan 1944.
Çalapala, Rakım, "Sahne ve Perdede Türk Kadınları", *Yıldız*, Cilt XI, Sayı 122, 1 Mart 1944.
Çalapala, Rakım, "Siz de Artist Olabilirsiniz", *Yıldız*, Cilt XI, Sayı 126, 1 Mayıs 1944.
Çalapala, Rakım, "Stüdyo Baskını", *Yıldız*, Cilt XI, Sayı 132, 1 Ağustos 1944.
Çalapala, Rakım, "*Yayla Kartalı*", *Yıldız*, Cilt XIV, Sayı 162, 1 Kasım 1945.
Çalıkoğlu, Ziya, "Halide Edib'in Romanından Alınan Film: *Ateşten Gömlek*... Kale Film Tarafından Çekilen Bu Filme Muvaffak Denebilir mi?", *Son Saat*, 24 Nisan 1950.
Çapan, Cevat, "Tehlikeli İlişkiler: Sinema ve Tiyatro", *Yeni Sinema*, Haziran 1967, Sayı 7.
Dort, Bernard, "Pour une Critique Brechtinienne", *Cahiers du Cinéma*, Cilt XIX, Sayı 114, Aralık 1960.
Ertuğrul, Muhsin, "Kıskançlık", *Perde ve Sahne*, Ocak 1942, no. 10.
Ertuğrul, Muhsin, "*Ankara Postası*'nı Niçin Çevirdim?", *Resimli Ay*, Kasım 1929, Sayı 9.
Ertuğrul, Muhsin, "Bir İzah", *Temaşa*, Sayı 13, 16 Ocak 1919.
Ertuğrul, Muhsin, "Memlekette Sinema Hayatı", *Temaşa*, Sayı 6, 15 Ağustos 1918.
Ertuğrul, Muhsin, "15 Yılın Tarihi", *Darülbedayi*, 29 Mart 1934, no. 47.
Ertuğrul, Muhsin, "Temaşa Müsahabeleri: Mauritz Stiller", *Vakit*, 1 Kasım 1924.
Es, Hikmet Feridun, "Her Gün Bir Anket -25 Senelik Sahne Hayatından Sonra... Ertuğrul Muhsin Bu Seneden Sonra Sahneye Çıkmayacak", *Akşam*, 24 Ağustos 1939.
Es, Hikmet Feridun, "*Söz Bir Allah Bir*", *Akşam*, 3 Ekim 1933.
Es, Hikmet Feridun, "Stüdyoyu Şöyle Bir Ziyaret, Stüdyonun İçinde Kocaman Bir Yunan Köyü Kuruldu", *Akşam*, 21 Şubat 1933.
Es, Hikmet Feridun, "Yeni Türkçe Film: *Karım Beni Aldatırsa*", *Akşam*, 3.1 Ocak 1933.
Felek, Burhan, "Nasrettin Hoca, Senaryo Hakkında İfşaatım", *Perde ve Sahne*, Nisan 1941, Sayı 1.

Felek, Burhan, "Yaşadığımız Günler -Alemdar Mustafa Paşa'yı Nasıl Çevirdim?", *Milliyet Magazin*, Sayı 55, 11 Mart 1973, s. 2, 3.

"Limiti della Recitazione nel Teatro e nel Cinema", *Cinema e Teatro*, der. Gassman, Vittorio, Calendoli, Ateneo, Roma, 1957.

Gezgin, Hakkı Süha, "Temaşa Müsahabesi: Bir Gece Faciası", *Vakit*, 17 Nisan 1924.

Gürkan, Turhan, "Ferdi Tayfur Ancak Hatırlandı", *Cumhuriyet*, 13 Şubat 1970.

Hoyi, İbrahim, "*Yayla Kartalı*", *Perde ve Sahne*, 1 Şubat 1945, Sayı 30.

İpçeken (Muhsin Ertuğrul), "Moskova Notları", *Darülbedayi*, 1 Ekim 1934-15 Mart 1937 (10 yazı).

Kakınç, Tarık Dursun, "Bacak - Mevlüt - Ezan - Ölüm - Gözyaşı" *Pazar Postası*, Yıl 5, Sayı 50, 22 Aralık 1957, s. 9 ve 11.

Kakınç, Tarık Dursun, "Sinema ve Tiyatro Çekişmesi", *Varlık*, 15 Ocak 1959, No. 49.

Madat, A., "Operaları Avrupa'da Temsil Edilen Bir Yurttaşımız: Çuhacıyan", *Perde ve Sahne*, 1 Mart 1944, Sayı 15.

M.Y., "*Aysel, Bataklı Damın Kızı*, Bu Film Türklüğün Özü ve Türkün ta Kendisidir", *Darülbedayi*, Sene 6, Sayı 55, 1 Ocak 1955.

Nayır, Yaşar Nabi, "Ertuğrul Muhsin'le Bir Kaç Saat", *Yeni Türk*, Sayı 7, Nisan 1933.

Nicoll, Allardyce, "The Cinema and the Theater", *Film, An Anthology*, der. Daniel Talbot, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1969.

N.N., "Le Cinéma Turc. Plus de 10.000 figurants sont retenus pour le Film 'Atechten Gueumlek'", İstanbul, 7 Mayıs 1950.

Özcan, Handan, "Müsahipzade ile Bir Röportaj", *Perde ve Sahne*, 3 Haziran 1944, Sayı 21.

Pirandello, Luigi, "Une Copie Photographique et Mecanique du Théatre", *L'Art du Cinéma*, der. P. Lher-minier, Seghers, Paris, 1960.

Reel, Ahmet Hidayet, "*İstanbul Sokaklarında*!.. İlk Sesli Türk Filmi Dün Sabah Matbuat Mümessillerine Gösterildi", *Cumhuriyet*, 4 Aralık 1931.

Reel, Ahmet Hidayet, "Türk Sineması Nasıl İnkişaf Edebilir?", *Cumhuriyet*, 6 Aralık 1931.

Rejisör, "*Aynaroz Kadısı*", *Yıldız*, Cilt I, Sayı 1, 1 Kasım 1938.

Selim, Orhan, "Bir Film Hakkında Düşünceler" (*Aysel, Bataklı Damın Kızı* Hakkında), *Akşam*, 13 Ocak 1934.

Sennett, Mack, "Güldürü Filmlerinin Yönetimi", çev. Nijat Özön, *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Ocak 1968.

Sevengil, Refik Ahmet, "Muhsin Ertuğrul'u Niçin Kutluyoruz?", *Milliyet*, 2 Ocak 1970.
Sevengil, Refik Ahmet, "Sahne Sanatkârlarımızın Hayatı: Ertuğrul Muhsin Nasıl Yetişti?", *Tiyatro ve Musiki*, no. 3, 2 Şubat 1928.
Sevengil, Refik Ahmet, "Yerli Film: *Ankara Postası*", *Vakit*, 30 Eylül 1929.
"Seyyah" (Hakkı Süha Gezgin), "*Ateşten Gömlek*", *Vakit*, 10 Mayıs 1923.
Şalom, Jak, "Sinema ve Seyirci", *Yeni Sinema*, Yıl 2, Sayı 5, Şubat-Mart 1967.
Şener, Erman, "Sözlendirme", *Yeni Sinema*, Yıl 3, Sayı 19-20, Haziran-Temmuz 1968.
Tansuğ, Sezer, "Sinemada Dekor ve Giysi Sorunları", *Yeni Sinema*, Sayı 9, Ağustos 1967.
Tessier, Max, "Le Mélodrame Genre ou Vision du Monde?", *Cinéma '71*, No. 161, Aralık 1971.
Tuğrul, Semih, "*Halıcı Kız* Faciası", *Dünya*, 28 Nisan 1953.
Vâ-Nû, (Vâlâ Nureddin), "Türk Füm Yıldızı", *Akşam*, 7 Aralık 1932.
Verdone, Mario, "*Kızılırmak-Karakoyun*", çev. Giovanni Scognamillo, *Yeni Sinema*, Yıl 2. Sayı 14, Ocak 1968.
Yurdatap, Selâmi Münir, "Filmlerimizi Seslendiren Sanatkârlar Arasında", *Yıldız*, Cilt, I, Sayı 19, 2 Mayıs 1953.
Zobu, Vasfi Rıza, "Biraz İnsaf İstiyoruz", *Akşam*, 4 Şubat 1933.
Zobu, Vasfi Rıza, "Bizde Bir Film Nasıl Yapılır?", *Akşam*, 25 Aralık 1933.
Zobu, Vasfi Rıza, "Seyirci Yetiştirmek İçin", *Türk Tiyatrosu*, Yıl 30, no. 323, Ocak 1960.
Zobu, Vasfi Rıza, "*Ankara Postası*", *Milliyet*, 4 Ekim 1929.
Zobu, Vasfi Rıza, "A Religion of the Film", *Time*, 20 Eylül.
Zobu, Vasfi Rıza, "Behzat Haki -Sanatkârın 25. Yılı Kutlanacak", *Akşam*, 16 Mart 1933.
Zobu, Vasfi Rıza, "*Bir Kavuk Devrildi*", *Yıldız*, Cilt I, Sayı 2, 15 Kasım 1938.
Zobu, Vasfi Rıza, "*Bir Millet Uyanıyor* 34 Yıl Sonra Yeniden Çevrildi", *Dünya*, 15 Aralık 1966.
Zobu, Vasfi Rıza, "Bir Sanat Hadisesi: *Ateşten Gömlek* Sinemada", *Vatan*, 23 Nisan 1923.
Zobu, Vasfi Rıza, "Eifersucht", *Illustrierter Film-Kurier*, 7. Yıl, 1925, no. 250.
Zobu, Vasfi Rıza, "Eifersucht", *Die Filmwoche*, 1925, no. 40.
Zobu, Vasfi Rıza, "Ertuğrul Muhsin Bey'e Dair", *Temaşa*, Sayı 25, 1 Mart 1920.
Zobu, Vasfi Rıza, "Faruk Kenç Şehir Tiyatrosu'ndaki Sanatkârların Hiçbirisinin Filme Yaramadığını Söylüyor", *Tasvir*, 16 Nisan 1945.

Zobu, Vasfi Rıza, "Fena Yol", *Cumhuriyet*, 17 Mart 1933.
Zobu, Vasfi Rıza, "Filmciliğimiz Hakkında Bazı Düşünceler", (Raffaele Mastrostefano ile Mülakat), *Yıldız*, Cilt I, No. 7.
Zobu, Vasfi Rıza, "Gelmiş Geçmiş En Ünlü Dublaj Sanatçımızı Anıyoruz: Ferdi Tayfur", *Dünya*, 5 Şubat 1970.
Zobu, Vasfi Rıza, "Genç Rejisörlerimizden: İhsan Tomaç", *Yıldız*, 3. Yıl, Sayı 73, 17 Mayıs 1952.
Zobu, Vasfi Rıza, "Haftanın Yerli Filmleri: *Halıcı Kız*", *Yıldız*, 18 Nisan 1953.
Zobu, Vasfi Rıza, "Haftanın Yerli Filmleri: *Kaçakçılar*", *Cumhuriyet*, 7 Şubat 1932.
Zobu, Vasfi Rıza, "*Halıcı Kız* Filmi", *Akşam*, 11 Nisan 1953.
Zobu, Vasfi Rıza, "İki Eski Sinema Sanatçımızı Kaybettik: Neclâ Sertel ve Hadi Hün", *Dünya*, 25 Aralık 1969.
Zobu, Vasfi Rıza, "*Kaçakçılar*", *Vakit*, 5 Şubat 1932.
Zobu, Vasfi Rıza, "*Leblebici Horhor* - İtalyan Sinema Münekkidleri Ne Diyorlar?", *Akşam*, 16 Ağustos 1934.
Zobu, Vasfi Rıza, "Mektupla Küfür: Rejisör Ertuğrul Muhsin B.'le Muharrir Ahmet Hidayet B. Arasında Çirkin Bir Hadise", *Vatan*, 7 Aralık 1931.
Zobu, Vasfi Rıza, "35 Yıl Sonra Yenilenen Film: *Aysel, Bataklı Damın Kızı*", *Dünya*, 17 Nisan 1969.
Zobu, Vasfi Rıza, "Rejisörler Arasında; Nejat Saydam", *Dünya*, 2 Ekim 1969.
Zobu, Vasfi Rıza, 'Rejisörler Arasında: Sami Ayanoğlu", *Dünya*, 13 Şubat 1969.
Zobu, Vasfi Rıza, "Rejisörler Arasında: Zeki Alpan", *Dünya*, 29 Mayıs 1969.
Zobu, Vasfi Rıza, "*Sehnsucht 202*", *Film-Kurier*, 1933.
Zobu, Vasfi Rıza, "Sinemada Kadın", (Neyyire Neyyir Hakkında), *Resimli Ay*, Sene I, Sayı 1 Şubat 1924.
Zobu, Vasfi Rıza, "Son Yılların En Muvaffak Yerli Filmi: *Taş Parçası*", *İnanç*, Cilt I, Sayı 2. Şubat 1940.
Zobu, Vasfi Rıza, "*Söz Bir Allah Bir* Filmi", *Akşam*, 11 Ekim 1933.
Zobu, Vasfi Rıza, "Temaşa: *Ateşten Gömlek* Sinemada", *Yeni Mecmua*, 4. Cilt, Sayı 10, 15 Mayıs 1923.
Zobu, Vasfi Rıza, "*The Way of All Flesh*", (1940 versiyonu hakkında), *Variety*, 29 Mayıs 1940.
Zobu, Vasfi Rıza, "Türk Sinemasının Büyük Kaybı, S. Ayanoğlu'nun Ölümü Büyük Üzüntü Yarattı", *Dünya*, 11 Kasım 1971.
Zobu, Vasfi Rıza, "Türk Tiyatro ve Filmciliği", *Tasviri Efkâr*, 6 Mayıs 1945.

Zobu, Vasfi Rıza, "Türk Tiyatrosunun ve Sinemasının Büyük Kaybı: Avni Dilligil", *Dünya*, 27 Mayıs 1971.
Zobu, Vasfi Rıza, "Tvenne Storfilmer fran SF" (*Bataklı Damın Kızı*'nın Fin versiyonu hakkında), *Fama*, Sayı I, Yıl 1940.
Zobu, Vasfi Rıza, "Yerli Filmler: *Akasya Palas*", *Yıldız*, Cilt I, Sayı 50, 1 Aralık 1940.



MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMASI

ÂLİM ŞERİF ONARAN

"Muhsin Ertuğrul'un sineması, Türk sinemasında bir aşamadır. Nasıl Ertuğrul'dan öncekilerin çabaları 'pirimitif' niteliğine rağmen sinemayı bir aşamaya getirmişlerse, Tiyatrocular Dönemi'nin (1922-1938) tek ustası olan Muhsin Ertuğrul'un sineması da sinema tarihimizde büyük önem taşımaktadır. Tabii kendisi her zaman tiyatrocu olarak kaldığı, özellikle oyuncu yönetiminde tiyatronun yöntemlerini hiçbir zaman terk etmediği için çeşitli eleştirilere uğramıştır. Fakat bizce onu kendi çağının şartları dahilinde incelemek ve yapmadıklarıyla değil de, yaptıklarıyla değerlendirmek en doğrusudur.

"Bütün dönemlerinde çevirdiği 30 filmden en çok tutulanları olan *Aysel, Bataklı Damın Kızı* ile *Bir Millet Uyanıyor* ve *Ateşten Gömlek*'i anmak bile bu yargımızın isabetli olduğunu gösterir. 'Bir örnek adam' olarak bize tiyatroyu getirip sevdiren odur; sinema ve tiyatroda disiplinli ve tutarlı çalışmayı uygulayan odur; sinema ve tiyatro seyircisini yaratan da odur..."

0614987
ANN
061

agora kitaplığı • 403
ISBN 978-605-103-199-6
9 786051 031996
sinema • 72
www.agorakitapligi.com