Sinema

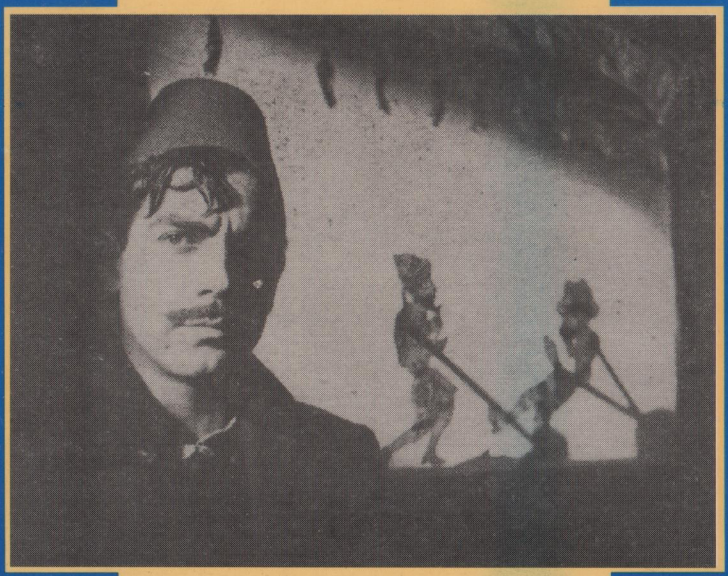
KARAGÖZDEN SİNEMAYA

Türk Sineması ve Sorunları

1. Cilt

TARİH – SANAT – ESTETİK

ENDÜSTRİ – EKONOMİ



NİJAT ÖZÖN

kitle

Bu kitabın aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü
Kitle Yayıncılık ve Yayımcılık Tic. Ltd. Şti.'nin
yazılı izni alınmadan bir başka yerde kullanılamaz

NİJAT ÖZÖN

KARAGÖZDEN SİNEMAYA
Türk Sineması ve Sorunları

kitle
YAYINLARI

KİTLE YAYINLARI
© Nijat Özön & **KİTLE YAYINLARI**
Birinci Basım Mart 1995

(Takım) ISBN 975-7917-13-3
(Cilt I) ISBN 975-7917-14-1

Kapak Fotografı Lütfi Ö. Akad'ın
Yangın var filminden (1960) Oyuncu : Ayhan IŞIK

Baskı ERTEM MATBAA LTD. ŞTİ

KİTLE YAYINCILIK VE YAPIMCILIK LTD. ŞTİ.
Bülten Sokak No : 13 06680 Kavaklıdere/ANKARA
TEL : (312) 468 71 40 FAX : (312) 468 71 39

İÇİNDEKİLER

1.Bölüm
Tarih/Sanat/Estetik

SUNUŞ 7
TÜRKİYE'DE SİNEMA: TOPLU BAKIŞ 15
FİLMCİLİĞİMİZ ÜZERİNE BİRKAÇ NOT 66
ÇEMBERLERİ KIRMAK 70
SİL BAŞTAN 75
GÖRÜNTÜ DİLİ YERİNE GEVEZELİK 79
GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE 1 83
GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE 2 85
GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE 3 87
DERS ALMAK YA DA ALMAMAK 90
ÜÇÜNCÜ BOYUT 91
SENARYO 95
BEYAZPERDEDE TÜRK YAZINI 98
SİNEMAMIZDA UYARLAMALAR 133
SİNEMAMIZIN KANSERİ 137
SİNEMAMİZ VE MELODRAM 139
DERVİŞİN FİKRİ VE ZİKRİ 146
YALAN MAKİNESİ 152
"KAÇIŞ SİNEMASI" 157
"KÖY FİLMİ" 159
GANGSTER FİLMİ + WESTERN = KURTULUŞ SAVAŞI FİLMİ 163
MALHERBE'İ BEKLERDEN... 173
YÖNETMENLERİMİZ ÜZERİNE 176
YÖNETMENİN PAYI 179
"MÜFLİS YÖNETMENLER" 181
YEŞİLÇAM *DÜNKÜ ÇOCUK*'U ÇEVİRİYOR 186
"HALK SİNEMASI" ALDATMACASI 189
"ULUSAL SİNEMA" ÜZERİNE SÖYLEŞİ 194
1950'DEN 1960'LARA GEÇERKEN TÜRK SİNEMASI 229
İKİNCİ ON YIL 233
MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMASI 236
ELLİ ALTI YIL SONRA 239
ELLİ YILIN TÜRK SİNEMASI 241

2. BÖLÜM
Endüstri/Ekonomi

TÜRK SİNEMACILIĞI 251
TÜRK SİNEMA YASASI TASARISI 1 258
TÜRK SİNEMA YASASI TASARISI 2 262
TÜRK SİNEMA YASASI TASARISI 3 267
TÜRK SİNEMA YASASI TASARISI 4 271
TÜRK SİNEMASIN SORUNLARI 275
TÜRK KÜLTÜRÜNÜN ÇAĞDAŞLAŞMASI AÇIS DAN TÜRK SİNEMASIN SORUNLARI 285
NİTELİKLİ FİLM SORUNU 294
BİR SORUŞTURMANIN SONUCU 298
BİR SİNEMATEĞE DOĞRU 302
TÜRK SİNEMASI NASIL "KORUNUYOR"? 306
NE YAPMALI? 309
YILDIZCILIK 312
BAŞIBOŞ SİNEMA 315
SUÇLU KİM? 317
YENİ ÇIKMAZLAR 320
"FİLM ENFLASYONU" 323
TÜRKİYE'DE YABANCILAR 325
YUMURTA KAPIYA DAYANINCA 327
SİNEMAN KORSANLARI 330
SİNEMA AĞALARI TELAŞTA 1 335
SİNEMA AĞALARI TELAŞTA 2 341
ORTAK PAZARIN EŞİĞİNDE SİNEMAMIZ 346
BİNDİKLERİ DALI KESENLER... 350
GÜNAH ÇIKARANLAR 354
KANTARİN TOPU KAÇINCA... 356
BİTKİSEL YAŞAMLI SİNEMA 358
GECEKONDU SİNEMA 363
BONOLU SİNEMA 366
ÇIKAR YOL 370
PAHALI KEÇİBOYNUZLARI 374
"SHIP OF FOOLS" 378
"OKUMADAN ÂLİM..." 382
"KAPILDIM GİDİYORUM..." 386
1 SANDALYE + 1 MASA = 1 FİLM 391
YEŞİLÇAM'DAN RAPOR 393
ŞENLİK ÇIKMAZI 396
SİNEMAN PAY A DÜŞEN 400
SİNEMA/TV OKULU 404
TÜRK SİNEMASI KURUMU 407
TÜRK SİNEMASI KURUMU ÜZERİNE 421

SUNUŞ

Bir okur olarak, daha önce süreli yayımlarda çıkmış yazıların yazarlarınca derlenip kitap biçiminde bir kez daha sunulmasını genelde tedirgenlikle, kuşkuyla, güvensizlikle karşılamışımdır. Nedense bu çeşit girişimler bende çok kez, eskimiş, alıcı bulamamış, modası geçmiş malların tozu toprağı silkelenerek, temizlenerek, parlatılarak yeniden sürülüşü gibi bir izlenim bırakmıştır. Çok ayral (istisnai) durumlar dışında, bu yazıların bir değeri varsa, ileride bu derlemeyi bir başkasının yapmasını beklemek daha doğru olur. Bu yazıların zamana direnen bir değeri varsa, geleceğin araştırıcısı nasıl olsa onları bulur, yararlanacak yönlerinden yararlanır, başkalarının dikkatine, yararlanmasına sunar.

Peki, "Karagözden Sinemaya"*da çeşitli dergi ve gazetelerde neredeyse kırk yıla yayılan bir sürede çıkmış yazıların bir bölüğünü bir araya getirip yeniden sunarken, başkalarında yanlış bulduğum davranışı yinelemiş olmuyor muyum? Sanmıyorum. Bakın neden. Önce, bana göre, daha ikincil nedenleri sıralayayım: Sinema kitaplığımız öylesine yoksul ki, buna yapılacak en ufak bir katkı, göreceli de olsa bir değer taşır. Sinema konusundaki yazılar, uzun bir süre, hele geçmişte öylesine dar bir çevrede kalmış, öylesine dar bir çevrece izlenmiştir ki, yayımlanmalarından umulan ereğe zamanlarında pek erişememiştir. Yeni kuşakların, bir derlemeci, bir araştırmacı çıkana dek bunları çok dağınık ve erişilmesi çok güç gazete ve dergilerde bulubilmeleri hemen hemen ola-*

naksızdır. Bu noktada sinema alanının bir başka önemli güçlüğü daha var: Ülkemizde sinema dergileri, kuşkusuz ciddi sinema dergileri, çok az ve yaşamları da çok kısa olduğundan, sinema yazılarının belki de en önemli bölümü, bu dergilerden çok, sanat dergilerinde, hatta haftalık piyasa dergilerinde, gündelik gazetelerde, bunların sanat eklerinde, haydi sığıntı demeyelim ama, konuk olarak yer alabilmiştir. Bunun sonucunu özellikle son yıllarda üniversitelerimizin sinema dalında araştırma yapıp tez hazırlayanların başvuruları sırasında görüyorum. Sinemanın belirli bir konusunu seçip de kaynak arayan bu araştırmacılar, sinema dergilerinde konularıyla ilgili çok az kaynak bulabildiklerinden ya da hiç bulamadıklarından yakındıklarında, az önce belirttiğim yayım organlarından oldukça geniş kaynaklar aktardığımda şaşırıyorlar.

Bu ikincil ama yine de önemli nedenlerin yanında birincil neden, yalnızca Türk sinemasıyla ilgili yazıların yer aldığı bu derlemede, Türk sinemasının özel koşullarından dolayı, ele alınan konuların, sorunların güncelliğinden hemen hiçbir şey yitirmemiş olmasıdır. Sinemamızın öteden beri ele alınan, dile getirilen işleyimsel, tecimsel, sanatsal, estetik sorunlarından hemen hiçbiri çözülemediğinden, tam tersine bunlar üst üste binip, katmanlaşıp, çözümleri de bir o denli güçleştiğinden, bu derlemedeki yazılar da, olağan koşullarda belki de hiç taşıyamayacakları güncelliği, tazeliği ve önemi ister istemez sürdürmektedir.

Bu durum, bir yandan da, bu konuda niye yeni bir kitap hazırlanmayıp da bir derlemeye gidildiği sorusunun yanıtını kendiliğinden verir. Gerçekten de, istenseydi, bu yazılar harmanlanıp Türk sinemasının bütün bu sorunlarını ele alan, üstelik böylelikle kimi zaman yinelemelere düşmekten kurtulan özgün bir yapıt, hem de oldukça zahmetsizce, ortaya konabilirdi. Ama onu değil de bu yolu yeğlemenin nedenleri var. Başlangıçtan günümüze dek sinemamızın çözülmesi gereken sorunlarının belki de insanı bıktıracak denli yinelendiğini ama yine de çözülemediğini, çözülmeye bile yanaşılmadığını, bundan dolayı gittikçe karmaşıklaşıp ortaya daha çetin sorunlar çıkardığını, sonunda da bugünkü noktaya geldiğini, böyle bir tümce mi daha inandırıcı olarak ortaya koyar;

yoksa 1950'lerde, 1960'larda, 1970'lerde, 1980'lerde yayımlanmış yazıların art arda dizilmesi mi? Bir başka neden, yazılardan çoğunun eski sorunlara yenilerinin eklendiğinde durumu sıcağı sıcağına yansıtmasıdır; eleştirinin, sinema yazarlığının yanı sıra bir çeşit "görgü tanıklığı" yapmasıdır. Bir de kişisel, ama daha az önemli olmayan bir neden var: Eleştirmenlik, yazarlık sorumluluğu... Dörtlü bir sorumluluk bu: Yapıta, yapıtı üretene, yapıtı tüketene ve kendi kendine karşı. Sinema gibi milyonları ilgilendiren bir yığınsal iletişim aracında bu sorumluluk büsbütün ağırlaşıyor. Sinema eleştirmenleri, sinema yazarları bir açıdan, hep hesap soran kişiler gibi görülmüşler ve görünmüşlerdir. Ama onların da bir hesap verme zorunluluğu vardır. "Karagözden Sinemaya"yı *bir derleme olarak ortaya koymanın en önemli nedenlerinden biri de bu zaten: Bir sinema yazarı, eleştirmeni olarak neyi, ne zaman, ne ölçüde yapabilmiş ya da yapamamış; tanıları ne denli doğru ya da yanlış; neyi başarmış neyi başaramamış; nerede yanılmış, nerede ereğine ulaşabilmiş... Bütün bunların en doğru yanıtlarını, günahlarının ve sevaplarının canlı tanıkları olan güncel yazıların derlemesinden başka ne verebilir?*



Yukarıda da belirtildiği gibi bu derlemeye, neredeyse kırk yıla yayılan bir sürede yalnız Türk sinemasıyla ilgili olan yazılardan seçilenler alınmıştır (yani bunun dışında da yine Türk sineması konulu yazılar bulunmaktadır). Bu yazıları belli birkaç konu ekseninde bir araya getirdik; böylelikle iki cilt oluştu: 1. Cilt: Tarih/Sanat/Estetik-Ekonomi/Endüstri, 2. Cilt: Eleştiri/Eleştiri Yazıları/Sinema ve Toplum/Denetleme/Sinema ve TV. *Her bölümün içinde de yazıları, genellikle, tarih sırasına koyduk. Böylelikle aynı konunun tarihsel süreç içindeki gelişmelerinin daha rahatça izlenebileceğini sanıyoruz. Yazılarda herhangi bir değişiklik yapmadık; yalnız kimi eskimiş olan sözcüklerin yerine yenilerini koyduk. Bir*

de, bu yazılar süreli yayımlarda çıkmıştır. İlgilenenler bilirler: Kitaplarımızda dizgi yanlışı çoktur; süreli yayımlardaysa dizgi yanlışından geçilmez. Hatta satır atlamalarına, kesintilere dek gider bu. Bu tür dizgi yanlışlarını da elden geldiğince gidermeye çalıştık. Bu derlemede daha önce hiçbir yer de yayımlanmamış iki yazı da yer alıyor. Bunlardan biri "Türkiye'de Sinema: Toplu Bakış"*tır. Çeşitli dergilerde (ayrıca ilk kez fasiküller biçiminde yayımlanmış ansiklopedilerde), özellikle yıldönümlerinde Türk sinemasını topluca ele alan yazılarımız çıkmışsa da, bir yandan sinemamızın tarihsel gelişiminden başlayıp hemen her yönüne göz atması, bir yandan da en yeni tarihli olması yönünden bu araştırma seçilmiştir. İkincisi de, sık sık sorularla karşılaştığım "ulusal sinema 'kuramı'"yla ilgili bir söyleşinin metnidir* ("'Ulusal Sinema' Üzerine Söyleşi"). *Bu söyleşide kuram gibi çok önemli, ciddi bir alanda, üstelik "ulusal sinema" gibi çok "iddialı" bir başlık altında, kişisel ve özel hesaplarla bir "Yeşilçam kuramı"nın nasıl üretildiğinin traji-komik serüveninin yanı sıra, sinemamızı ilgilendiren önemli kavramların irdelenmesini de bulacaksınız.*



Bitirirken, bu derlemeye neden "Karagözden Sinemaya" *adı verildiğini de belirtmek yerinde olur. Karagöz ile sinema, ilk bakışta birbirine çok yakın, hatta aynı kaynaktan doğmuş gibi görünüyorlar. Biri perdenin gerisinden, öbürü önünden iki izdüşümü... Ama gerçekte iki ayrı dünyanın (Yeşilçam deyişiyle "farklı dünyaların"), iki ayrı uygulayımın (tekniğin), iki ayrı estetiğin, iki ayrı bakış açısının ürünü. Belki başka sanat alanlarında, örneğin tiyatroda, resimde yeni yaratılara kaynak olabilecek bir gelenek sayılabilir. Ama karagöz ve onun akrabası bütün öbür gelenekler (ortaoyunu, tuluat, meddahlık, mukallitlik...) sinemamıza günümüze dek destek değil köstek olmuşlardır. Karagöz'ün derinliksiz, yüzeyde kalan gölgelerini, kalıp tiplerini alabildiğine laf kala-*

balığına, konuşmalara boğan; perdenin ardından değil de önünden yansıtılan bir "karagöz sineması"*na yol açmışlardır. Bundan dolayı da, karagöz sinemaya ters düşen, aykırı olan, sinemayı sinemalıktan uzaklaştıran tüm geleneksel yapı ve yapıtların bir simgesi olarak alınmıştır. Bizim inancımıza göre de, sinemamız, "karagöz"den ve "karagöz"ün simgeleştirdiği geleneklerden uzaklaştığı ölçüde sinemalaşacaktır.* "Karagözden Sinemaya" *deyişi de bunu vurgulamaktadır. Okur, bunun daha geniş açıklamasını, bu derlemenin çeşitli bölümlerinde yer alan yazılarda, özellikle de* "Sil Baştan", "Görüntü Dili Yerine Gevezelik", "Türk Sinemasının Sorunları", "Sessiz ve Derinden", "Ulusal Sinema Üzerine Söyleşi"*de bulabilir.*

N.Ö.
Ankara, İ Ocak 1995



1. Bölüm

TARİH/SANAT/ESTETİK

TÜRKİYE'DE SİNEMA: TOPLU BAKIŞ

[Bu kitapta, daha önce yayımlanmamış ilk yazı budur. Türk sineması konusunda, fasiküller biçiminde yayımlanmış ansiklopedilerde ya da özellikle yıldönümlerinde süreli yayımlarda bu konuda daha önce çıkmış yazılarımız bulunmasına karşın, daha önce yayımlanmamış bu yazıyı seçişimizin nedeni, en yeni tarihli oluşu; dolayısıyla bilgileri ve sayılamaları en yakın tarihe dek getirmesidir. Ayrıca yazı, Türk sinemasını hiç tanımayan yabancıları ereklеyen bir kitap için hazırlanmış olduğundan, sinemamızın hemen her alanı ele alınmaya çalışılmıştır. Bundan dolayı da Türk Sinemasına toplu bir bakış olması nedeniyle kronolojik dizi bozularak başa alınmıştır. Kitap, daha önce, Türkiye'de yabancı dilde yayımlanmış gazeteler konusunda Fransızca bir yapıt hazırlamış olan G. Groc'un, Türkiye'de yığınsal iletişim araçlarının tarihi, gelişmesi, etkileri ve günümüzdeki durumu konusunda Fransa'da yayımlamayı tasarladığı kitap için 1988 başında hazırlanmıştı. Ancak bu kitap yayımlanmadı.]

I. TARİH

Yapım Öncesi

Türkiye'de Sinemanın Tarihöncesi. Türkiye'de sinemanın tarihöncesi örnekleri, 19. yüzyılın ikinci yarısına doğru, İstanbul'un o vakitler hemen hemen yalnızca yabancıların, azınlıkların ve levantenlerin (Türklerin deyişiyle tatlı su Frenklerinin) oturdukları, neredeyse "ülke dışı" ayrıcalık taşıyan karşı yakası Pera'da (şimdiki Beyoğlu) boy gösterdi. Örneğin, büyülü fenerin, nesneleri bile hareketli, renkli olarak yansıtan çeşidi "güneş mikroskobu" *(microscope solaire)*, 1843'te Pera'da sirk gösterilerinin yanında yer alıyordu. Aynı izlencede "Büyük Diaroma" gösterisi de vardı. 1855'te Naum'un Opera-Tiyatrosu'nda "Cosmorama" gösterisi yer aldı. Yüzyılın son çeyreğindeyse saydam (slide) gösterileri, Türkiye'nin, özellikle İstanbul'un manzaralarını da içine alarak yaygınlaştı. Bir yandan da gazeteler ve dergiler Marey'in "fotoğraf tüfeği"ni, Reynaud'nun "optik tiyatrosu"nu okurlarına tanıtmaya çalışıyorlardı.

Sinemanın Girişi. Sinema da önce Pera'dan Türkiye'ye girdi. Daha 1895 sonbaharında Ghikas ile Condylis, Pera'daki mağazalardan birine Edison'un büyük bir "kynétoscope-phonographe"ını yerleştirdiler. 1897'nin hemen başında yine Pera'daki Sponeck Birahanesi'nde Cinématographe gösterimi başladı. Bunu iki ay kadar sonra İstanbul Belediye Tiyatrosu'ndaki Edison "cinémato-

graphe"ı izledi. Bu gösteriler kısa süre sonra İstanbul'un karşı yakasına da (eski İstanbul) geçti. Yeni aynı sıralarda İkinci Abdülhamit'in gedikli hokkabazı Fransız asıllı Victor Bertrand da sinemayı padişaha ve saray halkına tanıttı.

Beyazperdede Türkiye. Bu gösterimlerden önce, daha 1896 yazındaysa, Osmanlı İmparatorluğu'nun manzaraları, Lumière Kardeşler'in alıcı yönetmenlerince saptanmaya başlanmıştı bile. Bunlardan Alexandre Promio, önce İstanbul, sonra da imparatorluğun Beyrut, Şam, Kudüs, Yafa... gibi kentlerinde çeşitli görüntüler saptadığı gibi, kaydırmayı da (travelling) Venedik'ten sonra ikinci kez Haliç'te bir kayıkta denedi.

Sinemanın Yaygınlaşması. Böylelikle sinema yavaş yavaş imparatorluğun öbür büyük kentlerine de yayılmaya baladı. Yine de İkinci Meşrutiyet'e dek (1908) sinema gösterimleri, tiyatroların, gazinoların, sirklerin, eğlence yerlerinin değişik numaralarından biri olarak bir sığıntı gibi yaşadı. Yerleşik salonlar ancak 1908'den sonra çoğalmaya başladı. Bu arada, yabancı sinema ortaklıklarının kataloglarında, Osmanlı İmparatorluğu'nda çevrilmiş belgesellerin sayısı da çoğaldı. Türkler tarafından film yapımıysa Birinci Dünya Savaşı'nın başında gerçekleşti.

Türk Sinemasının Dönemleri. Bu yapım 1939'a dek zaman zaman duraklamalar göstererek ağır aksak yürüdü. 1939'dan günümüze dekse sürekli ve hızla gelişerek sürdü. Yetmiş yılı aşan bu süre içinde, birbirinden değişik özellikler taşıyan, kısa ya da uzun dönemler yer aldı. Bunlar "İlk Dönem" (1914-1923), "Tiyatrocular Dönemi" (1923-1939), "Geçiş Dönemi" (1939-1950), "Sinemacılar Dönemi" (1950-1970), "Genç/Yeni Sinema Dönemi"dir (1970-1987). İlk Dönem, hemen her sinemanın başlangıç yıllarında yer alıp, ilk adımların atıldığı, ilk denemelerin yapıldığı dönemdir. Bunu izleyen on yedi yıllık Tiyatrocular Dönemi'ndeyse, Türk sineması bir tiyatro sanatçısının ve bu sanatçının yönetimindeki bir tiyatro topluluğunun elinde kalmıştır. Sinemacılar Dönemi, bu tiyatroculara karşı bir tepki olarak çıkan akımı belirler. Tiyatrocular ile Sinemacılar arasında da, bir çeşit köprü işlevi gören, bir ayağı tiyatro bir ayağı sinemada olan sinemacıların yer aldığı Geçiş Dö-

nemi vardır. 1970'ten günümüze dek uzanan son yılları da Genç/ Yeni Sinema Dönemi olarak adlandırıyoruz. Ancak, bütün bu dönemlerin birbirinden keskin çizgilerle ayrılmadığını, kimi zaman birbirinin içine geçtiğini de belirtmek gerekir.

İlk Dönem (1914-1923)

İlk Çalışmalar. Türkiye'de yapım çalışmaları uzun süre, bu ülkeye gelen yabancı alıcı yönetmenlerini çevirdikleri belgesellerle ya da yabancı ortaklıkların temsilcileri, acenteleri olarak kimi önemli olayları saptayan azınlıkların çevirdikleri haber filmleriyle sınırlı kaldı. Bu sonuncular arasında özellikle 1900'lü yılların ortalarından beri Manastır, Kosova eyaletlerinde etkinliklerini sürdüren Anton Smeh, Davorin Rousek, Karl Grossman gibi Sırp-Hırvat, Manaki Kardeşler gibi Rum asıllı sinemacılar bulunmaktaydı. Bir Türk tarafından çevrilen ilk film ise, savaşın başında silah altına alınan bir yedek subay, aynı zamanda 1910'da sinemayı okula sokan Fuat Uzkınay (1898-1956) eliyle çevrildi. Uzkınay 14 Kasım 1914'te Ayastefanos'taki (Yeşilköy) Rus anıtının yıkılışını konu alan 150 metrelik *Ayastefanos'taki Rus Âbidesinin Hedmi* adlı belgeselle ilk Türk filmini gerçekleştirdi. Bunu, Osmanlı ordusunda kurulan (1915) "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin belgeselleri izledi. Aynı kurum, Türkiye'de ilk sinema gösterimlerinde de yer alan Romanya uyruklu Polonya Yahudisi Sigmund Weinberg'in (? - ?) yönetiminde öykülü filmlere de başladı. Ancak, Molière'in *"Mariage forcé"*sinden tuluatçıların uyarladığı bu film *(Himmet Ağa'nın İzdivacı)* savaştan sonra bitirilebildi (1916-1918).

Yarı askeri bir kuruluş olan "Müdafaa-i Milli Cemiyeti" de, sonradan ünlü bir gazeteci olan Sedat Simavi'ye (1896-1953), 1917'de *Pençe* ile *Casus* filmlerini çevirtti. Ayrıca, tiyatroda "Bican Efendi" rolüyle ün kazanan oyuncu Şadi Fikret'in [Karagözoğlu], o zamanın ünlü güldürü oyuncularına, özellikle de Şarlo'ya öykünen *Bican Efendi Belediye Müfettişi, Bican Efendi Tebdil-i Havada* (1917), *Bican Efendi Yeni Zengin, Bican Efendi Para*

Peşinde (1918) gibi kısa filmleri de bu kuruluşun çalışmaları arasında yer alıyordu.

Osmanlı İmparatorluğu'nun savaştan yenik çıkması üzerine bu iki kuruluşun araç ve gereçleri "Malul Gaziler Cemiyeti"ne aktarıldı. Bu demek, büyük bir yenilginin, düşman işgalinin, müttefiklerin kışkırttığı Yunan askeri harekâtının ve Kurtuluş Savaşı'nın sürdüğü bir dönemde, bir yandan direnişi yansıtan belgeseller, bir yandan da öykülü filmler çevirttiği gibi (Ahmet Fehim'in [1857-1930] *Mürebbiye* ile *Binnaz* [1919]), Ş. Fikret'in dizisini de sürdürdü: *Bican Efendi Vekilharç* (1921), *Bican Efendi Mektep Hocası.*

İlk Özel Yapımevi. Ufak bir sinema ağı kurmuş olan Seden Kardeşler 1922'de ilk özel yapımevi olan "Kemal Film"i kurdular. Çalışmaları, bundan sonraki bütün "Tiyatrocular Dönemi"ni kapsayan Muhsin Ertuğrul (1892-1979), "Kemal Film" adına *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk, Boğaziçi Esrarı/Nur Baba* (1922), *Ateşten Gömlek, Leblebici Horhor, Kız Kulesinde Bir Facia* (1923) filmlerini çevirerek, cumhuriyet öncesindeki sinema çalışmalarını kapadı.

İlk Dönemin Değerlendirilmesi. Türk sinemasının temellerinin atıldığı bu on yıllık dönemin olumlu ve olumsuz yönleri, yanlış adımları vardı; bunlar ister istemez sonraki yılların çalışmalarını da etkiledi. Bir kez yapım, "sinematograf"tan yirmi yıl sonra başladı. Arada geçen süre içinde dünya sinemasındaki gelişmeler hemen hiç göz önüne alınmadı. Düzenli olarak film çeviren kurum, ordunun sinemacılık koluydu; onun gereksinimini karşılamak için kurulmuştu. Bunu izleyen öbür iki kurumun sinemayla doğrudan doğruya bir ilişkileri yoktu; bunlar yardım kurumlarıydı; üstelik bunlar da yarı askeri niteliktcydiler. Sinemayı derneğin gelir sağlayan öbür çalışmalarında ayırmıyorlardı. Her üç kurumun da araç ve gereçleri, personeli ancak çok küçük çapta bir sinema çalışmasına elverişliydi; zaten bunların çoğu birinden öbürüne aktarılmıştı. Böyle olduğu halde bunlar öykülü filmlere, hatta tarihsel filmlere el attılar; dolayısıyla başarısızlıkları daha da göze batıcı oldu. Sinema, bu konuya yabancı ellerde başladı, yabancı ellerde

sürdürüldü. Weinberg, Ahmet Fehim, Şadi Fikret tiyatrodan gelmekteydiler. Simavi yirmi başında bir amatördü. Uzkınay öğretmenlikten gelmişti. Bundan sonraki dönemde ele alınacak olan Ertuğrul'un çalışmaları bir yana bırakılırsa, bu dönemde çevrilen öykülü filmlerin hepsi de tiyatrodan aktarılmıştı. Aktaranlar da bunları daha önce tiyatroda sahnelemiş kimselerdi. Oyuncular da öyle. Bundan dolayı bu filmlerin hiçbiri birer "tiyatro filmi" olmaktan öteye geçemedi.

Buna karşılık, sinema yapımı imparatorluğun çöktüğü, düşman işgaline uğradığı, ulusal direniş hareketinin yer aldığı çok güç koşullarda başladı. Bu yapımlar, yeni bir alanda ilk örnekleri ortaya koydu; başkalarında da bu alanda çalışma isteği uyandırdı. Bu arada büyük tarihsel değer taşıyan belgeseller üretildi.

Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)

Cumhuriyetin İlk Yılları. 29 Ekim 1923'te cumhuriyetin kuruluşundan, hatta bir yıl öncesinden, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına dek uzanan on sekiz yıllık sürenin "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılmasının nedeni, bu dönemdeki sinema çalışmalarının, Türkiye'nin en ünlü tiyatrocusunun (Muhsin Ertuğrul) ve o zamanki tek ödenekli tiyatro (Darülbedayi/İstanbul Şehir Tiyatrosu) kadrosunun tekelinde bulunmasıdır. Ertuğrul, 1908'de tiyatroya başlamış, kendini tiyatroya adamış, İlk Dünya Savaşı sonrasında Berlin'de kimi sinema çalışmalarına da katılmıştı. 1925-1927 arasında SSCB'de de bir iki film çevirmesine karşın, Ertuğrul her şeyden önce bir tiyatrocuydu. Sinemayı bir "ek görev" sayıyordu. Bundan dolayı 1922'den, sinemadan kesinlikle çekildiği 1953'e dek Ertuğrul'un Türkiye'de çevirdiği yirmi dokuz filmde de tiyatro etkisi çok ağır basar.

Ertuğrul'un Sineması. Kaldı ki Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'nda uyguladığı tiyatro anlayışı da çoğunlukla "bulvar tiyatrosu"ndan, hatta "Grand Guignol"den öteye geçmez. Oyun anlayışı Alman okulunun etkisindeydi; sinemadaysa özellikle Emil Jan-

nings ile Werner Kraus'tan etkilenmekteydi. Ertuğrul'un sinemada uyguladığı çalışma yöntemi de çok basitti: Tiyatro mevsimi kapandığında Şehir Tiyatrosu oyuncularını alıcının önüne taşımak; geride kalan tiyatro mevsiminde oynadıkları herhangi bir oyunu yinelemek ya da herhangi bir yabancı filmin yeni çevirimini gerçekleştirmek... Ertuğrul'un 29 filminden 11'i tiyatro uyarlaması, 3'ü yeni çevirimlerdi. Uyarlamalar için Paul Autier ile Cloquemin'in *"Gardiens de phare"*ından çevirdiği *Kız Kulesinde Bir Facia*'yı (1923); François de Curel'in *"La terre inhumaine"* inden aktardığı *Ankara Postası*'nı (1928); Jean de Letraz'ın *"Bichon"* undan *Tosun Paşa*'yı (1939); Georges Feydau'un *"La puce à l'oreille"* inden *Akasya Palas*'ı (1940); yeniden çevirimler içinse Victor Fleming'in *The Way of All Flesh*'inden aktardığı *Şehvet Kurbanı*'nı (1940); Victor Sjöström'ün *Tösen fran Stormytorpet*'inden aktardığı *Aysel Bataklı Damın Kızı*'nı (1934); Max Neufeld'in *Sehnsucht 202*'sinden *Milyon Avcıları*'nı (1934) belirtmek yeter. Kaldı ki Ertuğrul'un özgün senaryolara dayanan filmleri de bunlardan değişik bir anlayış taşımıyordu. Yanılgı bir de şuradaydı: Gerek ilk kurulan özel yapımevi "Kemal Film"in kısa süren ilk döneminde (1922-1924), gerek onu izleyen ikinci özel yapımevi "İpek Film"in 1939'a dek tek başına sürdürdüğü yapımcılığı sırasında, bu yapımevlerini yönetenler, sinema ile tiyatro arasındaki ayrılığı bilmediklerinden, daha önce Berlin'de film çalışmalarına girişmiş, üstelik elinde hazır oyuncu kadrosu, hazır oyuncu dağarcığı bulunan Ertuğrul'u bu iş için "biçilmiş kaftan" saydılar; bu çalışmaların tüm sorumluluğunu ona bıraktılar. Ertuğrul da bu dönem boyunca, en yakın çalışma arkadaşlarına bile yönetmenlik olanağı vermeksizin bir "sinema diktatörlüğü" kurdu. "İpek Film"in bütün Türkiye'de önemli bir sinema salonu ağını elinde tutması da, Ertuğrul'dan başkasının ortaya çıkmasını engelleyen ayrı bir nedendi. Bundan dolayı, Ertuğrul'un yeni Türk tiyatrosunun kurucusu olarak kazandığı ünün büyüklüğü oranında, Türk sinemasının gelişmesi üzerindeki etkisinin olumsuzluğu da büyük oldu. Ertuğrul bu alandaki yeteneksizliğiyle Türk sinemasında çok kötü ve etkileri kolay kolay silinemeyen izler bıraktı. Ertuğrul, sinema duygusundan

tümüyle yoksundu. Alman, İsveç ve Sovyet sinemalarının en canlı, en güçlü olduğu dönemlerinde bu ülkelerde bulunmasına karşın, sinema dilini hiçbir vakit özümleyemedi. Filmlerinin hiçbiri, "tiyatro filmi" olma özelliğini aşamadı. Çalışma arkadaşlarının hepsini "Şehir Tiyatrosu"ndan seçtiği için bu "tiyatro kokusu" kendini daha çok duyurdu. Daha da kötüsü, "Şehir Tiyatrosu" ve "Ertuğrul Okulu"ndan yetişen bu tiyatrocular, 1939'dan sonra da oyuncu, yönetmen ve sözlendirici olarak sinemada daha geniş kapsamlı bir "Şehir Tiyatrosu Okulu" oluşturup, günümüzde bile izleri görülen kötü alışkanlıklara yol açtılar. Bundan dolayı Ertuğrul ile 1939'dan sonraki tiyatrocuların özelliklerini bir arada ele almak yerinde olur.

Tiyatrocular Döneminin Özellikleri. Bunların hepsi tiyatrodan gelmişlerdi. Üstelik çoğu, eski ve geri bir tiyatro anlayışına bağlıydılar. Ertuğrul gibi onlar da sinema duygusundan yoksundular. Sinema ile tiyatro arasındaki ayrılığı bir türlü anlayamadılar. Sinemaya bir türlü ayak uyduramadılar. Zaten bu yolda bir çaba da harcamadılar. Çünkü onların anlayışına göre tiyatro üstün bir sanat; sinema sıradan, hatta aşağı bir eğlenceydi. Sinema yalnızca, asıl meslekleri saydıkları tiyatronun yanında açıktan gelir sağlayan bir "ek iş"ti. Sinemaya olumlu bir katkıları olmadığı gibi, tiyatrodaki alışkanlıklarının çoğunu sinemaya da taşıdılar. Tiyatro oyunlarının ufak tefek değişikliklerle, aynı sahnelemeyle alıcı önüne taşınması bu okulun kalıtıdır. Uyarlanan oyunların değeri de çok su götürür. Tiyatronun dekor, oyun, makyaj, diksiyon vb. öğelerini de olduğu gibi sinemaya aktardılar. Bu okulun, tiyatroda bile genellikle aşırı, ölçü dışı olan oyunu, sinemada birkaç katıyla göze battı. Doğallıktan uzak bir diksiyon, beyazperdede büsbütün acayipleşerek kendini gösterdi. Üstelik Şehir Tiyatrosu'ndan yetişenlerin sözlendirme çalışmaları (*Bkz.* Endüstri/Ekonomi) ile bu acayip diksiyon kuşaklar boyunca yerli ve yabancı filmlere yansıyarak yakın zamanlara dek süregeldi. Bu tekelin en olumsuz yönlerinden biri de zaten, dikkate değer hiçbir sinema sanatçısı, oyuncusu, teknisyeni yetiştirememesine karşılık, kalabalık bir yönetmenler, oyuncular ve sözlendiriciler ordusu çıkararak etkisini sonraki dö-

nemde de sürdürmesi oldu.

Altyapısız Sinema. Türkiye'de sinemanın bu sığlığı yalnız yapımda değil, bütün altyapısında da kendini gösterdi. Gekçekte bu dönemde altyapı kuruluşlarından söz açmak bile olanaksızdır. Cumhuriyetin on beşinci yıldönümünde ortada yalnız bir özel yapımevi ("İpek Film") ile bir stüdyo ("İpek Film Stüdyosu") vardı. Kapalı sinema salonlarının sayısı yüze bile ulaşmamıştı. Dolayısıyla Türk izleyicisi yalnız yerli filmlerden değil, yabancı filmlerden de payını alamıyordu.

Olumlu Yönler. Bu dönemin olumlu adımları arasında şunlar sayılabilir: İkinci özel yapımevi ve yeni bir stüdyo (her ne kadar eski bir ekmek fabrikasından bozma bir yapıda da olsa, üstelik sesli stüdyo) bu dönemde kuruldu. İlk ve ikinci yapımevleri bu dönemde çalıştılar (ancak ilk yapımevinin bu dönemdeki çalışması yalnızca bir yıl sürdü). Bu da devletin yapımla hiç ilgilenmemesine karşılık, cumhuriyetin ilanından İkinci Dünya Savaşı'nın arifesine dek yapımın sürdürülmesini sağladı. Hatta sesli sinemanın ilk yıllarında, kimi komşu ülkelerin —Yunanistan, Irak, İran— kimi filmlerinin seslendirilmesi bile Türkiye'de yapıldı. İlk ortak yapım (Türkiye-Mısır-Yunanistan) bu dönemde gerçekleşti. Bütün bunlar ulusal bir sinema endüstrisinin bir gün gelişeceği umudunu ayakta tuttu. Film türlerinin ilk örnekleri —dram, melodram, güldürü, köy filmi, polis filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, tarihsel film, operet filmi vb.— bu dönemde ortaya kondu. Teknik yönden, sonraki döneme bir üstünlük olarak, ses ile görüntü aynı zamanda saptanıyordu. Türk kadınlarının oyuncu olarak sinemaya geçişleri de bu dönemde gerçekleşti. Ertuğrul'un en iyi çalışmaları arasında yer alan *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Aysel Bataklı Damın Kızı* da (1934-1935) bu dönemde çevrildi. İlk ikisi, özellikle de birincisi, Kurtuluş Savaşı'nı coşkulu biçimde ele alışıyla; sonuncusu da köy yaşamına Sovyet filmlerinden esinlenen, gerçekçi bakışı; aydınlatma, çerçeveleme, görüntülemedeki özenli çalışmasıyla dikkati çekmekteydi.

Geçiş Dönemi (1939-1950)

Geçiş Döneminin Koşulları. Bu dönemin ilk yarısı (1939-1945) İkinci Dünya Savaşı'na rastladı. Bundan dolayı bu dönem, iki büyük yükü omuzlarında taşıdı: Savaş yılları koşullarının ağırlığı; tiyatroculardan miras kalan tiyatrolaştırılmış sinemanın ağırlığı. Bunlara, 1939'da çıkarılan ve temelli hiçbir değişikliğe uğramaksızın günümüze dek süren denetleme (sansür) de eklendi. (*Bkz.* Denetleme).

Tiyatrocular Dönemi'nin sonunda Türkiye'de sinema endüstrisi bir atılıma hazırlanmaktaydı; ne var ki savaş bu atılımı önledi. Bundan dolayı on yıl sonraki atılım 1938'de gerçekleşemedi (*Bkz.* Endüstri/Ekonomi). Bir başka etki, yabancı filmlerde kendini gösterdi: Kapanan Avrupa pazarlarının yerini, etkisi zaten büyük olan ABD'nin, bir de yeni olarak Mısır'ın filmleri aldı. 1938-1944 yılları arasında Mısır'dan gelen filmlerin (bunlara "Arap filmi" deniyordu) sayısı, aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısını aşmaktaydı. Mısır filmlerinin hem sinemacılar hem de izleyiciler üzerinde büyük etkisi oldu. Mısır filmlerinin, anlayış yönünden Tiyatrocularınkinden başkalığı yoktu; zaten Mısır sinemasının başlıca kurucularından biri de Türkiye'den giden Türk tiyatrocusu Vedat Örfi Bengü'ydü (1900-1953). Öte yandan Mısır filmleri teknik açıdan o zamanki Türk filmlerinden biraz daha ilerideydi; sinemanın oldukça sağlam bir altyapısı vardı. Bundan dolayı bu filmler, Tiyatrocuların olumsuz etkilerini daha da artırdı, beğeninin daha da körleşmesine yol açtı. Bu dönemde "Şehir Tiyatrosu Okulu"nun etkisi büsbütün ağır bastı; Tiyatrocular bu dönemde sayıları daha da artmış olarak ortaya çıktılar.

Yeni Yapımevleri, Yeni Sinemacılar. Savaşın bir başka sonucu, dışarıdan getirtilen filmlerin azlığından doğan boşluğu karşılamak üzere, yeni yapımevlerinin kurulması, yeni sinemacıların ortaya çıkması oldu. Bu yeni yapımevleri, Tiyatrocuların tekelinde bulunan önceki yapımevinin rakipleri olduğundan, tiyatro dışındaki gençleri de çalıştırmaya başladılar. Bunlardan kimileri Fransa, Almanya, ABD'de sinemacılık, fotoğrafçılık, sesçilik öğrenimi

görmüşlerdi. Türk sineması başlangıçtan beri Tiyatrocuların elinde bulunduğundan çok önemli bir değişiklikti bu.

Bunun ilk önemli sonucu Tiyatrocular tekelinin sona ermesi oldu. Geçiş Dönemi yönetmenlerinden kimileri de kendi yapımevlerini kurdular. Böylece 1939-1945 arasında dört, 1945-1950 arasında on dört yeni yapımevi kuruldu. Yine de bu dönemin yönetmenleri işe başladıklarında teknisyen, oyuncu olarak çoğunlukla Tiyatrocuların yetiştirdikleri kadrolardan yararlanmak zorunda kaldılar. Bir yandan Tiyatrocular, bir yandan Mısır filmleri bu yönetmenlerin çalışmalarını ister istemez etkiledi. Zaten karşısına çıktıkları izleyici de Tiyatroculara ve Mısır filmlerine alışmış, beğenisi körelmiş geri bir izleyici topluluğuydu. Dolayısıyla bu dönemin sinemacıları yeni bir şeyler yapabilseler de bunu benimsetmeleri olanağı pek yoktu.

Sözlendirme Endüstrisi. Bundan dolayı bu on iki yıllık süre-de, Tiyatrocuların tekeli yıkıldı ama, yerine ne altyapı yönünden sağlam bir endüstri ne de sinema anlayışı yönünden tiyatrolaştırılmış sinemayı aşan bir sinema kurulabildi. Tekeli yıkanlar da tekeli kuranlar gibi yabancı film dışalımcıları ve bu filmlerin sözlendiricileriydiler. Kurdukları endüstri gerçek bir sinema endüstrisi değil, bir sözlendirme (dublaj) endüstrisiydi. Sözlendirmede kullanılabilecek araç ve gereçlerin yarım yamalak değişikliklerle yapımda kullanılmasından doğmuştu. Hatta bu endüstriyi kuranlar, başlangıçta yerli film çevirmeyi bile göze alamadılar; komşu ülkelerde çevrilen kimi filmlerin Türkçe sözlendirmelerini yapıp, birkaç yerli sahne ve Türkçe şarkılar ekleyip "Türk filmi" diye piyasaya sürdüler. Bundan dolayı Geçiş Dönemi sinemacıları da ortaya önemli bir yapıt koyamadılar. Bunlar arasında, daha sonraki Sinemacılar Dönemi'nde çalışanların yaptıkları da o dönemin ustalarını yinelemekten öteye geçemedi.

Geçiş Döneminin Getirdikleri. Ne var ki, bu dönem, Tiyatrocular ile Sinemacılar arasında yer alan, aşılması zorunlu bir dönemdi. Üstelik tümüyle yararsız da sayılamazdı. Daha önce de belirtildiği gibi, Tiyatrocuların gerek endüstri gerek sanat yönünden kurdukları tekel bu dönemde yıkılmıştı. Bu dönemin "Şehir Tiyat-

rosu Okulu" dışında kalan yönetmenlerinin hepsi işe doğrudan doğruya sinemacılıkla başladılar. İçlerinden kimileri sinemacılık öğrenimi gördü. Aralarında iyi teknisyenler vardı. Yine bu yönetmenler, kendileri gibi doğrudan doğruya sinemayla işe başlayan yeni bir oyuncu kadrosu yetiştirdiler. Böylelikle, sinema endüstrisini ellerinde tutanlar en azından, Tiyatrocular dan başkalarının da aynı işi, hatta daha iyi yapabileceklerini anladılar. Bu durum, sinemacılığa girmek isteyenleri de yüreklendirdi. Bu dönemin yönetmenleri, Tiyatrocuların büyük etkisi altında kalmakla birlikte, eğitim, yetişme, düşünüş yönlerinden kendilerini 1950'den sonraki Sinemacılara daha yakın buluyorlardı. Bundan dolayı 1950'den sonra bunların çoğu, zamanlarını doldurmuş olmakla birlikte Sinemacılara ayak uydurmaya çalıştılar. Bu da tiyatrocuların giderek bütün bütün azınlıkta kalmalarını, piyasadaki üstünlüklerini yitirmelerini çabuklaştırdı ve kolaylaştırdı.

Geçiş Döneminin Yönetmenleri. Bu dönemin yönetmenleri, ilk filmlerinin tarihine göre şöyle sıralanmaktaydılar: Faruk Kenç (d. 1920), Şadan Kamil (d. 1917), Baha Gelenbevi (1907-1984), Turgut Demirağ (1920-1987), Şakir Sırmalı (d. 1916), Çetin Karamanbey (d. 1922), Aydın G. Arakon (1918-1982), Orhon M. Arıburnu (d. 1918). Yine bu dönemde, doğrudan doğruya Ertuğrul'un çizgisini sürdüren kalabalık bir Tiyatrocular topluluğu da yönetmenliğe başladı: Ferdi Tayfur (1904-1958), Talat Artemel (1909-1957), Hadi Hün (1907-1969), Kâni S. Kıpçak (d. 1911), Sami Ayanoğlu (1913-1971), Suavi Tedü (1915-1959), Cahide Sonku (1916-1981). Tayfur dışında hepsi de Şehir Tiyatrosu'ndan olan bu yönetmenlerin yanında, bu kurumdan olmayan ama aynı özellikleri taşıyan Vedat Örfi Bengü (1900-1953), Seyfi Havaeri (d. 1920) ve Çek kökenli Adolf Körner (? ?) yer almaktaydılar. Bunların en önemlileri olan Kamil, Sırmalı ve Arakon, en iyi filmlerini hep 1950'den sonraki Sinemacılar Dönemi'nde çevirdiler: Kamil: *Kaçak* (1954-1955), *Bir Aşk Hikâyesi* (1955); Sırmalı: *Efelerin Efesi* (1952); Arakon: *İstanbul'un Fethi* (1950-1951), *Vatan İçin* (1951); Arıburnu: *Yüzbaşı Tahsin* (1951), *Sürgün* (1952).

Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Dönemin Başlaması. Belediye Eğlence Resminde 1948 yılında yapılan indirim (*Bkz.* Endüstri/Ekonomi) yapımevlerinin ve film yapımının birdenbire çoğalmasına yol açtı. Bu bakımdan 1950 yılı nasıl Türk sinemasının sanat yönünden bir dönüm noktası oluşturmuşsa, 1948 yılı da ekonomi-endüstri yönünden bir dönüm noktası oldu; zaten bir bakıma birincisi, ikincisinden kaynaklandı. Rakamlar bu hızlı atılımı açıkça ortaya koymaktadır (*Bkz.* I., IV. Tablo). 1917-1947 arasındaki otuz bir yılda öykülü uzun 58 film çevrilmiş ve yıllık yapım ortalaması 1,9 iken; 1948-1970 arasındaki yirmi üç yılda 2.308 film çevrildi, yapım ortalaması 100,3'e yükseldi.

Akad'ın Gelişi. Sinemacılar Dönemi'nin ilk bölümü 1960 devrimine dek sürdü. Ters ve yanlış bir koruma düzeninin (*Bkz.* Endüstri/Ekonomi) Türk sinemasında yavaştan yol açtığı "film enflasyonu" henüz tam hızını bulup sinemayı bir çıkmaza sokmadan önce, yeni yönetmenler, Tiyatrocular ile Geçiş Dönemi sinemacılarının etkisinden, dolayısıyla tiyatrodan arınmış, doğrudan doğruya sinema dilini kullanan ürünler verme çabasına giriştiler. Bu yeni sinemacıların başında, Jeanne d'Arc Fransız Okulu'nda ve Galatasaray Lisesi'nde okuyan Lütfi Ö. Akad (d. 1916) yer almaktaydı. Akad ile onu izleyen yönetmenler, sinema duygusu, anlayışı, sinema dilini kullanışları, sinema tekniği, sahne düzenlemesi, oyunculardan yararlanış, konuları seçme bakımından Tiyatrocuların, özellikle de Ertuğrul'un tam karşı kutbunu oluşturmaktaydılar. Ertuğrul sinemayı ne denli tiyatrolaştırmışsa, Sinemacılar bu yanlış temeller üzerine kurulu tiyatrosal sinemaya o denli sinema özellikleri kazandırdılar. Türk sinemasının sinema diline bir türlü kavuşamayacağı, bu dille konuşmasını öğrenemeyeceği sanıldığı bir sırada, bu dilin ilk değerli örneklerini verdiler.

Akad'ın Katkısı. Teknik yönden daha çok Amerikan gangster filmlerinden, "kara film"lerden —bunda sonradan yönetmenliğe geçen yapımcı ve senaryocu Osman F. Seden'in de etkisi vardır—; tema, tutum ve duyuş yönünden Fransız "ozansı gerçekçilik" (réa-

lisme poétique) akımından oldukça etkilenen Akad, bunları tam bir yerli hava içine sindirebildi. Etki bakımından Ertuğrul'un Tiyatrocular üzerindeki rolünü, Akad, Sinemacılar üzerinde oynadı. Geçiş Dönemi yönetmenleri olsun, Akad'dan sonra gelen yeni yönetmenler olsun, 1955'te onun bıraktığı yerden, çoğunlukla da onu yinelemekle işe başladılar.

Bir Dönüm Noktası. Bu dönemin ilk bölümünün sona erdiği 1960'lardan geriye doğru bakıldığında bu on yılın Türk sineması için büyük bir önem taşıdığı ortaya çıkar. Bu önem, her şeyden önce, gerçek anlamıyla sinemanın bu dönemde başlamasından kaynaklanmaktadır. 1914'ten 1950'ye dek uzanan İlk Dönem, Tiyatrocular ve Geçiş Dönemi'nde Türk sineması özgün bir sinema dilinden yoksun yaşamıştı. Kullanılan dil, sinema dili şöyle dursun, sinemalaştırılmaya çalışılan bir dil bile değil, düpedüz bir tiyatro diliydi. Ancak 1950-1960 yılları arasındadır ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişildi; bunun ilk örnekleri verildi. Bu çabaların sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikmenin büyük ölçüde sürüp gittiği görülmekteydi. Ama asıl girişimlerin bu ilk bölümün son beş yılı içinde yer aldığı düşünülürse, bu kısacık sürede gerçekleştirilenler, daha önceki otuz yedi yılda yapılanları kat kat aşmaktaydı. Yine bu dönemde ilk kez bir sinema eleştirmesi çabasının, ciddi sinema yayınlarının başladığını, sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulduğunu belirtmek gerekir.

Akad'ın İlk Çalışmaları. Bu ilk bölümde Akad, çeyrek yüzyıllık bir aradan sonra yeniden yapıma dönen "Kemal Film"deki çalışmalarıyla dikkati çekti. Yapımcı ve senaryocusu, yine bu dönemin önemli yönetmenlerinden biri olacak olan Seden'di (d. 1924). Marcel Carné'nin *Le jour se lève*'de işlediği konuya şaşılacak benzerliği olan gerçek bir olayı işleyen *Kanun Namına* (1952), bunun sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin özenle seçilişi, canlı bir sinema anlatımı, alıcı hareketlerine ve kurguya verilen önemle dikkati çekmekteydi. Yine gerçek bir olaydan yola çıkan *Altı Ölü Var* (1953), taşra kasabalarının dar ve kapalı

çevresindeki aşk, kıskançlık ve iktidarsızlık dramını; Amerikan gangster filmlerini andıran *Öldüren Şehir* (1954) büyük bir kentin —İstanbul— tuzaklarını aynı canlılıkla yansıttı. Akad, romancı Yaşar Kemal'in bir öyküsünden uyarladığı *Beyaz Mendil*'le (1955) yalnız kent değil köy çevresini de başarıyla yansıtabileceğini ortaya koydu.

Öbürleri. Akad'ı, ilk filmini yirmi iki yaşında çeviren Metin Erksan (d. 1929) izledi. Ancak Erksan en önemli yapıtlarını, bu dönemin ikinci bölümünde verdi. Bu bölümdeki en iyi filmi, dağa çıkmış efeleri konu alan *Dokuz Dağın Efesi*'ydi (1958). Atıf Yılmaz Batıbeki (d. 1925), 1953-1957 arasında piyasa romanlarının (yerli pembe ya da beyaz diziler) belli başlılarını perdeye aktararak kötü bir geleneğin yerleşmesine yol açtı. Ama bu arada kendi açısından sinema dilini öğrendi, tekniğini geliştirdi, anlatımını rahatlaştırdı. *Gelinin Muradı*'nın (1957) ilk yarısı küçük bir Anadolu kasabasının yaşamını yumuşak bir gülmece duygusuyla yansıtması; Fritz Lang'ın *You Only Live Once*'ından başarıyla aktardığı *Yaşamak Hakkımdır* (1959) İstanbul dekorunu ustaca kullanması; *Bu Vatanın Çocukları* (1959) Kurtuluş Savaşı'nı iki küçük çocuğun serüveniyle anlatması; Yaşar Kemal'in öyküsüne dayanan *Karacaoğlan'ın Karasevdası* (1959) zengin folklor öğeleriyle dikkati çekti. Seden, Amerikan "kara filmleri"nin, gangster filmlerinin etkilerini yansıtan, melodram öğeleri bol, çoğunlukla şiddet, hatta sadizm gösterileriyle bezenen, ama canlı, hareketli bir tekniğe dayanan yapıtlar ortaya koydu: *Kanlarıyla Ödediler* (1955), *Sönen Yıldız* (1955-1956)... 1960'taki *Namus Uğruna* Seden'in ölçülülük, yalınlıkla ortaya çıktığı ilk, bir bakıma da son filmi oldu. Memduh Ün (d. 1920), Türk sinemasındaki inişli çıkışlı gidişi en iyi yansıtan bir yönetmendi: 1955-1958 arasında, dönemin en kötü melodramlarına imzasını attıktan sonra, 1958'de o zamana dek çevrilmiş en iyi Türk filmi olan *Üç Arkadaş*'ı verdi. Uzaktan uzağa Chaplin'in *City Lights*'ındaki konuyu anımsatan film, bir niyetçi, bir kundura boyacısı ve bir gezginci fotoğrafçının, çengelliğine satan âma bir genç kızı korumalarını, tedavi ettirmelerini, ünlü bir şarkıcı olan genç kızla üç arkadaşın bir araya gelmelerini

anlatıyordu. Önemli olan yanı, Türk toplumunun karanlık bir döneminde, kötülükler, güçlüklerle dolu bir çevrede sıradan insanlar arasındaki dayanışmayı, sevgi ve umudu, iyimserliği, yönetmeninden görüntü yönetmenine, oyuncusundan kurgucusuna dek titiz ve uyumlu bir işbirliğiyle yansıtmasıydı.

Çalkantılı Bir Dönem. Akad'la başlayan Sinemacılar Dönemi'nde, ancak birkaçı Şehir Tiyatrosu'ndan yetişen, büyük çoğunluğuysa doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan yönetmenlerin sayısı elliyi aşmaktaydı. Ne var ki, bu kalabalık yönetmenler topluluğu içinde sözü edilmeye değer olanlar ancak bu sıraladıklarımızdı. Sinemacılar Dönemi, bütün önemine karşın, Avrupa, Güney Amerika, Asya, Uzakdoğu'da irili ufaklı birçok ülkedeki yeni sinema okullarının düzeyine erişemedi; Türkiye'deki olaylar aynı yönde gelişmedi. Bunun başlıca nedeni, Türk sinemasının içinde bulunduğu koşullardı. Bu dönem, her şeyden önce sinema dışı olaylardan etkilendi. Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik sarsıntılar, demokrasi eksikliği ile gericilik akımlarıydı. İç ve dış piyasada olduğu gibi, ekonomik alanda da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen oysa çürük temellere dayanan bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflasyoncu tutum, sinemada da "film enflasyonu"yla kendini gösterdi (*Bkz.* Endüstri/Ekonomi). Sinemacı yetiştirme konusu hiç ele alınmadı. Sinemacılar usta-çırak ilişkisi içinde yetiştiler. Tüm güçlerini, sinema dilini kurmaya verdiler. Sinema dili kuruldu ama, bu dil gereğince yararlı bir biçimde kullanılamadı. Çok partili düzene geçişin 1960 devrimine dek uzanan "yalancı", "sahte" ya da "göstermelik" demokrasi döneminde de sürüp giden denetleme (*Bkz.* Denetleme) buna olarak vermiyordu. Kaldı ki bu dönemde en iyi filmler, film enflasyonu içinde azınlıkta kalıyordu. Buna karşılık, siyasal güçlerin kollamakta kendi çıkarları için yarar gördükleri gerici akımlar sinemaya da sıçradı; din duygularını sömüren filmler büyük bir artış gösterdi. Mısır filmlerinin azalmasına karşın, özellikle Lübnanlı Hıristiyanların çevirdikleri "müslümanlık" filmleri Türk perdelerinde boy gösterdi.

Yeşilçam Sineması: Mantar gibi biten gecekondu yapımevlerinin yol açtığı film enflasyonu, özellikle bu dönemin ikinci ve üçüncü bölümlerinde başdöndürücü bir sayıya vardı. Bu da izleyicilerin beğenilerinde onulmaz yaralar açtı. Zaten bu dönemde Pera'da (Beyoğlu) film ortaklıklarının yavaş yavaş toplanmaya başladığı Yeşilçam Sokağı'ndan dolayı, dar anlamda, "Türk Sineması"nı anlatan "Yeşilçam Sineması", geniş ve mecazi anlamda Türk sinemasındaki bütün olumsuzlukları simgeleyen bir deyim oldu: Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, ağa-yoksul sevgililer üçgeni, kitabi konuşmalar, beyaz ya da pembe diziler, din ticareti...

Dönemin İkinci Bölümü (1960-1965). İkinci bölüm 1960 devrimiyle başladı. 1961 Anayasasıyla toplumda büyük bir umut kapısı aralandı. İlk bölümün sinema çalışmaları da bu yeni bölümde sinema için parlak bir gelecek vaat ediyordu. Devrim ve yeni anayasa, o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsini su yüzüne çıkarmıştı. Bunlar sinemacılar için tükenmez bir hazineydi. 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebilirlerdi. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetleme de, hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960'ta işe başlayan yönetmenlerden çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle sarıldılar; toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-1965 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi. Ancak bunların, bu filmleri çevirenlerden kimilerinin sonradan taktıkları adla bir "toplumsal gerçekçilik" akımı oluşturduğunu söylemek gerçek dışı bir şey olur. Bunlar ne bir akım oluşturabilecek ölçüde verimliydi, daha önemlisi ne de böyle adlandırılabilecek denli bilinçli, sağlam, derinlemesine, dü-

rüst bir gerçekçilik çabasını yansıtmaktaydı. Olsa olsa, denetlemenin izin verdiği ölçüde, toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden şöyle bir dokunuyor, hatta bunu bile çoğunlukla geleneksel "Yeşilçam filmi"nin şurasına burasına birkaç gerçekçi sahne serpiştirerek yapmaya çalışıyordu. Hatta bu işi, toplumsal konulu, gerçekçi filmler "moda olduğu için" yapanlar bile vardı.

Yarım Gerçekçilik Çabaları. "Yarım gerçekçilik" ya da "pembe gerçekçilik" diye adlandırılabilecek bu çalışmalarda dikkati çeken yönetmenler şunlardı: Erksan, irili ufaklı yabancı yönetmenlerden esintiler ve sahneler taşıyan *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963) filmlerinde, "her mahallede bir milyoner yetiştirmek" felsefesinin açtığı yaralardan, Türk köyünün ve köylüsünün kimi gerçeklerinden, büyük kentlerin acımasız yaşam koşullarına dek çeşitli konuları işledi. Atıf Yılmaz, altı yılda iki düzineye varan çalışmasında her türe el atan, piyasanın dalgalanmalarına karşı belirli bir düzeyin altına inmemeye çalışan bir yönetmen olarak kendini gösterdi: *Dolandırıcılar Şahı* (1961), *Yarınlar Bizimdir* (1963), *Murat'ın Türküsü* (1965)...

Yeniler. Akad'ın bir suskunluk dönemine girdiği bu yıllarda eleştirmenlikten gelen Halit Refiğ (d. 1934) görsel değerlere, kişisel deyişe önem veren, aynı zamanda yabancı yönetmenlerin etkilerini bolca taşıyan ilk denemelerinden sonra, *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), Visconti'nin *Rocco e sui fratelli*'nden esintiler taşıyan *Gurbet Kuşları*'nda (1964) toplumsal sorunların ağır bastığı konuları işledi; başarılı bir çağ filmi olan *Haremde Dört Kadın*'ı çevirdi (195). Deneyimli bir kurgucu olan Ertem Göreç (d. 1933), sendikalaşma ve grev konularını ilk kez ele alan *Karanlıkta Uyananlar*'ı (1965) gerçekleştirdi. Başarılı bir dekorcu olan Duygu Sağıroğlu da (d. 1932) köyden kente göçü ve sonuçlarını *Bitmeyen Yol*'da (1965) anlattı.

Düş Kırıklığı. Bu gerçekçilik çabaları 1965 sonunda artık tek tük bireysel çıkışlarla kendini gösterdikten sonra tükendi. Dörtnala ilerleyen bir film enflasyonu, sinemaya kendi içinden en büyük darbeyi indirdi. Film yapımı giderek arttı. Türkiye 1966'da 229

filmle, Japonya (442), Hindistan (332) ve Hong Kong'dan (300) sonra dünyada dördüncü sıraya ulaştı. Ancak bu başdöndürücü artış, sinema endüstrisi için taşınması güç bir yük oldu ve çok yönlü bir tıkanıklığa yol açtı. Bu yük ve tıkanıklık hem stüdyolar, hem sinemacı kadrosu, hem de sinema salonları yönünden ortaya çıktı. Yılda ancak elli kadar filmin yapımına yetebilecek stüdyo, laboratuvar, teknik donanım, teknisyen ve sanatçı kadrosu, bunun dört beş katına yükselen yapım çalışmasına koşuldu. Yılda yirmi filmde oynayan oyuncuların, yılda iki düzine senaryo yazan —ve aynı senaryoyu üç dört yapımevine birden veren— senaryocuların, yılda bir düzine film çeviren yönetmenlerin ortaya çıktığı görüldü. Doğallıkla bu hızlı yapım, sinema için zararlı yöntemlere de yol açtı: En iyisinden en kötüsüne dek yabancı filmler, sahne sahne yinelendi. Yabancı filmleri salonlarda ses aygıtıyla izlemek, buna göre senaryo hazırlamak olağan bir yöntem sayıldı. Kimi yıllar, bu çeşit yağmalamaya uğrayan filmlerin sayısı, yıllık yapımın onda, hatta sekizde birine ulaştı. Aynı çevirim takımının, aynı günde, aynı dekor içinde, aynı oyuncularla birden fazla film için çevirim yapması da bir başka yöntemdi. Böylelikle bir çırpıda birden fazla film "üretiliyordu". Yıldızcılık (star-system), hemen hemen başka hiçbir ülkede görülmeyen boyutlara ulaştı; kimi zaman bütçenin yarıya yakını —bütün kalemlerin zararına— "oyuncu" kalemine ayrıldı. 1967'den sonra renkli film yapımının birdenbire artışı, film giderlerini bir çırpıda bir katına yükseltti. Bunlara, sürekli enflasyon da eklenince film giderlerinde de sürekli bir artış ortaya çıktı. Bu durumda kendilerine kaynak arayan yapımcılar, dağıtımcılara, bölge dağıtımcılarına, sinema salonu sahiplerine ve tefecilere gittikçe daha bağımlı oldular. Salonlardaki artış, aynı ölçüde olmadığından, yılın yapımlarından bir bölümü gösterime çıkmak için öbür mevsimleri beklemek zorunda kalıyordu.

Değerler Karmaşası. Dönemin 1965-1970 arasındaki son bölümü işte bir yandan bu "enflasyon sineması"nın koşulları, bir yandan da Türk toplumunun en hızlı, en çalkantılı, en sancılı değişimlerinden birinin ortaya çıkardığı koşullar arasında geçti. 1965'te yıllık iki yüz kadar film yapımının endüstriye çektiği, ço-

ğu en temel sinema bilgisinden yoksun, kalabalık bir serüvenciler topluluğu ortaya çıktı. Yabancı filmler, eskiden çevrilmiş yerli filmler, klasikler, piyasa romanları yağmalandı; din ve cinsellik sömürüsü alabildiğine hız kazandı; bunlara az sonra kung fu'lu, karateli Hong Kong filmlerinin, "porno"ların yerlileri de katıldı. Böyle bir ortamda iyiniyet gösterisi gerçekdışı kaldığı gibi olanaksızdı da. Birkaç deneme, eskilerin de yenilerin de bu çeşit gösterilerden vazgeçmelerine yetti. Kimileri de, piyasanın koşullarına boyun eğişlerini haklı göstermek için birtakım "kuramlar" geliştirme çabalarına giriştiler. "Yeşilçam sineması"nın bilinen formülleri "halk sineması", "ulusal sinema" etiketi altında sunulmaya çalışıldı. Oysa bunları ileri sürenlerden Refiğ, Erksan, Sağıroğlu "enflasyon sineması"na ellerinden gelen katkıda bulunmaktan geri durmamışlardı. Bu yönetmenlerin iddialı filmleriyse "kuramlar"ını destekleyecek güç ve inandırıcılıkta değildi. Refiğ, *Bir Türk'e Gönül Verdim*'de (1969) tasavvuftan yola çıkarak çağdışı bir sonuca ulaştı. Erksan *Sevmek Zamanı* (1966), *Kuyu* (1968) gibi filmlerinde Antonioni'den Fellini'ye, Resnais'den Bunuel'e uzanan esin kaynaklarını zaman zaman kendi ruhsal bunalımlarıyla birleştirerek, yapmacık, özentili bir "aydın işi" havaya bürümekten öteye geçemedi. Sağıroğlu giderek filmlerini birer "okul müsameresi" düzeyine indirdi. Atıf Yılmaz her zamanki özelliklerine halk sineması, ulusal sinema modasından da örnekler katmaya kendini zorlayarak çalışmalarını sürdürdü. Eski kuşaktan yalnızca Akad, uzun bir suskunluk döneminden sonra Akad-Güney işbirliğini yansıtan *Hudutların Kanunu* (1966) ya da *Ana* (1967) filmiyle başarısını sürdürdü.

Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1987)

Son Dönem. 1970'ten günümüze dek uzanan on sekiz yıllık son dönemi niteleyen başlıca beş olay vardır: Akad'ın bir suskunluk döneminden sonraki atılımı; Akad ile Atıf Yılmaz bir yana bırakılırsa, Sinemacılar Dönemi'nin ilk ve ikinci kuşağının gitgide gerileyerek şaşılacak bir hızla "eskimesi", "yaşlanması" ve önemi-

ni yitirmesi, buna karşılık Yılmaz Güney'in (1937-1984) ortaya çıkışı; Güney'in ardından yeni bir sinemacılar topluluğunun belirerek Türk sinemasının üçüncü dünya sinemalarının en önünde uluslararası başarı kazanması; buna karşılık Türk sinemasının özellikle son yıllarda bir ölüm kalım savaşı denebilecek bunalımlı döneme girmesi.

Ölümcül Bunalım. Ayrıntıları "Endüstri/Ekonomi" bölümüne bırakarak, işe bu son olaya bir göz atmakla başlayalım. Güney'le açılan Genç/Yeni Sinema Dönemi'nin öbür yönetmenleri yapıtlarını 1975'te vermeye başladılar. Bu tarihten günümüze dek uzanan süre gerek Türkiye'nin siyasal, ekonomik, toplumsal yaşamı, gerek Türk sineması için en sarsıcı en bunalımlı yıllarıydı. Sinema bu bunalımdan payına düşeni eksiksiz aldı. Sinema salonu, izleyici sayısı, film yapımında hızlı bir düşüş başladı. Sinema endüstrisindeki işsizlik büyük boyutlara ulaştı. Üstelik bütün bunlar, nüfusun büyük bir hızla arttığı bir dönemde oluyordu. Film giderleri korkunç bir hızla artarken, gelirler de hızla düşüyor, böylelikle bu giderlerin karşılanmasında güçlükler ortaya çıkıyordu. Kesinlikle bilinen ve altı çizilmesi gereken yeni gerçek şuydu: Televizyonun yaygınlaşmasıyla Türkiye'de sinema artık "en ucuz eğlence aracı" olmaktan çıkmıştı ve endüstrinin "izleyici ne sürülürse kabul eder" dediği "altın çağ" sona ermişti. Altın yumurtlayan kaz boğazlanmıştı. Kaldı ki 1980'den sonra televizyonun, ardından videonun hızla yayılması; "korsan kasetçilik"le yerli ve yabancı filmlerin yağmalanması; korsan olsun olmasın yerli ve yabancı filmlerin videolardan halka açık yerlerde karşılığı ödenmeksizin gösterilmesi, sinemayı daha da ağır bir bunalıma sürükledi. Denetleme de bütün ağırlığıyla, en ufak bir toplumsal eleştiri taşıyan filmlere uygulanmaya başlandı. Bunlar ya yasaklandı ya da büyük ölçüde kesintilere uğradı. Son yıllarda Türk sinemasının içeride ve dışarıda yüzünü ağartan ne kadar başarılı filmi varsa, hemen hepsi denetleme engeline takıldı; ancak Danıştay/İdare Mahkemesi kararıyla gösterim izni alabildi (*Bkz.* Denetleme). Yine de bunlar her zaman her aşamada gizli ya da açık engellemelerle karşılaştı: Yabancı şenliklerde ödül kazanan, yabancı televizyonlarda gösterilen, toplu

gösterimlere çağrılan, yabancı ülkelerde gösterime giren en iyi Türk filmleri; yerli film sıkıntısı çeken TRT Televizyonunca, yabancı ülkelerdeki Türk Film Haftalarına film göndermeye çağrılan resmi temsilciliklerce yok sayıldı; sinema salonlarında tekel kuranlarca engellendi.

Genç/Yeni Sinemanın Özellikleri. Özellikle 1975'ten sonra gittikçe ağırlaşan bu en bunalımlı yıllar, aynı zamanda eytişimsel (diyalektik) biçimde ilk kez topluca genç ve yeni sinemacıların birbirinden ilginç çalışmalarına tanık oldu. Sayıları bir düzineyi aşan yönetmenler, Türk sinemasının ve toplumunun bu en çetin koşullarında, bir bakıma bu koşulların keskinleştirdiği bir direnç ve inançla, geleneksel "Yeşilçam sineması"nın dışında, buna karşıt nitelikler taşıyan yapıtlar ortaya koydular. Bunun bir nedeni Türk Film Arşivi, ama daha büyük çapta da Sinematek Derneği gösterilerinden, televizyonun başlangıçtaki nitelikli film, dizi ve belgesellerinden, sinema dergileri, haftalık dergiler ve gündeliklerdeki sinema eleştiri çabasından yetişmiş bir izleyici topluluğunun, özellikle de bunların içindeki bir "çekirdek" sinemacı kuşağının ortaya çıkışıdır. Bunlara televizyondaki belgesel, tanıtı (reklam) filmleri çalışmalarına katılan sanatçılardan sinemaya geçenleri de ekleyebiliriz. Nihayet, yüksekokul ya da üniversitelere yavaştan da olsa giren sinemacılık/televizyonculuk öğretiminin yanı sıra yabancı ülkelerdeki sinema/televziyonculuk dallarında öğretim görmenin payını da unutmamak gerekir. Azalan izleyici içinde gerek bunlarla gerek video kasetlerin yaygınlaşmasıyla filmlerin niteliğini ön sıraya alanların artışı; bunların istemlerini karşılamak ve yeni izleyicileri sinemaya çekmek için nitelikli filmlere ağırlık verilmesi zorunluluğu duyan yapımcı ve sinemacıların çoğalması da öbür etkenlerdir. Genç/Yeni Sinemaya ön ayak olanlar, nitcliği öne alarak; çalışmalarını daha akılcı yötemlere dayayarak; Türk sinemasında eksikliği her zaman duyulan iyi senaryonun ve ön çalışmanın hakkını vererek; genç yazarlarla işbirliği yaparak; senaryo takımları kurarak; teknik takım, oyuncu ve çevre seçimine gerekli titizliği göstererek; görüntü düzenlemesi, dekor, giysi, aydınlatma, müzik, seslendirme, kurgu, laboratuvar çalışmalarında asgari düze-

yi koruyarak başarılı sonuçlara ulaştılar. Sesle görüntünün yeniden birlikte alınması, en azından oyuncunun kendi sesiyle konuşması denemelerine dönüş de bu dönemde başladı.

Bu Genç/Yeni Sinemacıların özellikleri arasında şunlar sayılabilir: Çoğu 1945 sularında doğmuşlardı. Çoğu ilk ya da ikinci filmlerini çevirmekteydiler. Çoğunun kısa filmde, belgeselde deneyimi vardı. Çoğu Yeşilçam'ı, onun tuzaklarını iyi biliyorlardı. Filmlerinin büyük bir bölümü Yeşilçam dışındaki kaynaklardan sağlanan yatırımla gerçekleştirilmişti. Yönetmenlerin çoğu yapımcılığı da üstlenmekteydiler. Yabancılarla ortakyapım olarak ya da yabancı ülkelerde çevirilen filmler de vardı. Filmler genellikle toplumsal-ekonomik-siyasal bir tabana oturtulmaktaydı. Ele alınan çevre genellikle kırsal kesimler ve bu kesimin en geri kalmışı olan Doğu ve Güneydoğu Anadolu'ydu. Aynı çevreyi ele alan yazınla, yazarlarla bu konuda sıkı bir işbirliği, alışveriş vardı. Feodal yapının, ağalık düzeninin, buna bağlı geri kalmışlığın ve geri bırakılmışlığın ortaya çıkardığı sorunlar, toprak mülkiyeti, mülkiyet ilişkileri, insan ilişkileri, katı gelenek ve görenekler, böyle bir toplumda kadının yeri en çok işlenen konulardı. Kimi zaman çevre, kente dönüşüyor, o zaman da çoğunlukla kırsal kesimden kente göçler, kırsal kesim insanının emekçileşme süreci, bunun ortaya çıkardığı sorunlar inceleniyordu. Bunun bir uzantısı da yabancı ülkelerde sayıları 2,5 milyona ulaşan Türk işçileri ve sorunlarıydı. Kent çevresinde geçen filmlerde gecekondulaşma, emekçilerin bilinçlenmesi sendikal savaşım ağırlık kazanmaktaydı. Konulara yaklaşımda gözlemci, saptayıcı, belgeci bir tutum; insanı doğal çevresiyle birlikte alıp inceleme, değerlendirme çabası göze çarpmaktaydı. Türk sinemasında yakın zamanlara dek ihmal edilen ruhsal, içsel durumlar, kahramanların ruhsal gelişmelerine dayanan konular yavaşlan da olsa ele alınmaktaydı. Bunun yanı sıra değer yargılarının, törel (ahlaki) yargıların değişmesi; cinselliğin toplumdaki yeri; cinsellik ve erotizmin estetik bir yaklaşımla işlenmesi; ataerkil, erkek egemenliğinde ve maçosu bol bir toplumda kadının özgürleşme çabası da gittikçe ağır basmaktaydı. Tutumlu, kestirme, yalın bir anlatım; ama görüntü düzenlemesine, görsel güzelliklere de hakkını veren

bir sinema dili dikkati çekmekteydi. Bu arada en çok rastlanan yanlışlıklar, aksaklık ve eksiklikler, siyasal bir sinema eğilimi gösteren bu çabada sık sık şematizme düşülmesi; abartmalı, kaba çizgili kişilikler çizilmesi; didaktik bir tutumun ağır basması; egzotizmin vurgulanması; zaman zaman da bir "slogan sineması" kolaylığına kaçılması; kimi zaman da teknik gösterilere sığınılmasıydı. Bu arada kimi "Yeşilçam sineması" alışkanlıklarının etkisi de yadsınamaz. Bu, özellikle yıldız oyunculardan, tiplemelerde, iç içe geçmiş dallı budaklı öyküler düzenlemede, rastantıların bolluğunda, diyalogların kalıplaşmasında kendini göstermekteydi.

Akad'dan Güney'e. Şimdi bu dönemin sinema çalışmalarını kısaca gözden geçirebiliriz. Akad bu dönemde *Irmak* (1972), *Gökçe Çiçek* (1973) ve özellikle *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1975) üçlemesiyle dikkati çekti. Üçleme köyden kente göç, büyük kentte yerleşme, burada kendine yer edinme çabalarını Akad'ın her zamanki soğukanlı, rahat, ayrıntılarla zenginleştirilmiş anlatımıyla yansıtmaktaydı.

Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema Dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de yeni dönemi başlatan Güney, 1968'de *Seyyit Han/Toprağın Gelini*'yle yönetmenliğe geçtiğinde, ardında uzun bir senaryoculuk, yönetmen yardımcılığı ve özellikle oyunculukta geçen on yıllık bir deneyim vardı. "Yeşilçam sineması"nın en döküntü filmleri arasında yer alan bu ilk çalışmaları sonunda Güney, milyonlarca izleyici de, oyuncu olarak "çirkin kral" söylencesini yarattı. 1970'te çocukluk yıllarının gözlemlerine ve kendi özgeçmişine dayanan *Umut*'la o zamana kadarki en iyi Türk filmini verdi. *Ağıt* (1971), daha büyük ölçüde de *Arkadaş* (1974), *Umut*'tan sonra Güney'in ve Türk sinemasının gerçekçilik yolundaki olgunlaşmada vardığı noktayı belirliyorlardı. Güney, on dokuz yıllık hükümlülüğünü geçirmek üzere girdiği hapishanede, senaryolarını en ufak ayrıntılarına dek yazdığı, nasıl çevrileceğini saptadığı ve güvendiği çalışma arkadaşlarına —Zeki Ökten, Şerif Gören— çevirttiği *Sürü* (1979), *Düşman* (1980), *Yol* (1982) ile sinema tarihinde ilk kez bir yönetmenin hapishaneden

yapıtlarını gerçekleştirebilmesi gibi benzersiz bir olayı da yarattı. Bütün bu filmler, gittikçe olgunlaşan biçimde, insan-doğa, insan-toplum, insan-insan çatışmasını yalınlık, dürüstlük, kendiliğinden ortaya çıkan bir ozansılık içinde yansıtıyordu.

Güney'den Sonra. Zeki Ökten (d. 1941), başarısını büyük ölçüde Güney'le paylaştığı *Sürü* ile *Düşman*'dan sonra, güldürü alanındaki eski deneyimini, Türkiye'nin çarpık ekonomisinin yergisine dayanan *Faize Hücum*'la (1982) pekiştirdi; *Pehlivan*'la (1984) eski değer yargılarının çöküşünü; *Ses*'le (1986) 1980 darbesinin yol açtığı kişisel yıkımı anlattı. Güney'in *Yol*'daki çalışma arkadaşı Şerif Gören (d. 1944), onun hapse girişiyle yarım kalan *Endişe*'den (1974) sonra, Güney'in —ve Akad'ın son filmleri— gibi adları hep tek sözcükten oluşan *Köprü* (1975), *Deprem* (1976), *Nehir* (1977), *Alişan* (1982), *Derman* (1983) *Tomruk*(1983)... gibi birbirini tutmayan; kimi zaman ticari sinema özellikleri taşıyan yapıtlar verdi. Ama bunların hemen hepsinde ortak özellik, doğayı, doğa ile insan ilişkilerini yansıtmaktaki başarısı, kendini bir "peyzaj" ustası olarak yetiştirmesiydi. Daha çok bir Güney filmi olan *Yol* bir yana bırakılırsa, çok verimli olan Gören'in en başarılı yapıtları *Derman* (1983), *Firar* (1984), *Kurbağalar* (1985), *Gizli Duygular*'dı (1985).

Erden Kıral (d. 1942), *Kanal* (1979) ile *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de (1980) Güneydoğu Anadolu'daki toprak işçilerinin sorunlarına eğildikten sonra, *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de (1982-1983) Carlo Levi'nin romanında ve bu romandan Rosi'nin uyarladığı *Christo si è fermato a Eboli* filmindeki kuzeyli İtalyan aydınının güneyin katı gerçekleriyle karşılaşmasının uyandırdığı şoka ve sonuçlara şaşılacak benzerlikler gösteren bir konuyu, büyük kentli bir aydının Doğu Anadolu'nun unutulmuş bir köşesindeki deneyimini başarıyla yansıttı. *Ayna* (1985) ile *Dilan* (1987) Kıral'ın yabancı sermaye ve teknik takım desteğini yeni Türk yazınının desteğiyle birleştirerek giriştiği titiz çalışmalarının örnekleriydi.

Ömer Kavur (d. 1944) düşmüş bir kadının bir kasaba çevresindeki dramını *Yatık Emine*'de (1976), konunun gerektirdiği ruhsal

çözümlemeden çok görsel değerlere ağırlık vererek inceledi. *Yusuf ile Kenan*'da (1980) büyük kentteki kimsesiz çocukların durumunu insancıl bir tutumla ele aldı. Bir polis filmini andırır kuruluştaki *Körebe*'de (1985) yine İstanbul'un az bilinen yüzünü yansıttıktan sonra, *Anayurt Oteli* (1987) ve *Gece Yolculuğu*'yla (1988) Türk sinemasında hemen hemen ilk kez, insan ruhunun en karanlık köşelerine uzanan usta işi çözümlemelere girişti.

Yavuz Özkan (d. 1942) *Maden* (1978), *Demiryol*'da (1979) sendika ve grev sorunlarını ele aldı. *Sürü*'nün ikinci yönetmeli Ali Habip Özgentürk (d. 1945) ataerkil düzenin, ağalık düzeninin içindeki kadını *Hazal*'da (1980); büyük kentte yitip giden gezgin satıcıyı *At*'ta (1982); "gözlerimi kaparım, vazifemi yaparım" anlayışının yol açtığı trajediyi *Bekçi*'de (1985); belleğin kopuk kopuk parçalarından bir dönemi sorgulamayı *Su da Yanar*'da ele aldı. Ancak gerek Özkan, gerek Özgentürk sık sık şematizmin tuzağına düşmekten kurtulamadılar.

Yurt dışındaki Türk işçileriyle ilgili çalışmaların en başarılıları arasında Tunç/Bay Okan'ın (d. 1942), İsveç ve Almanya'da çevirdiği *Otobüs* (1976-1977), "kaçak işçi" sorununu kendiliğinden bir "kara gülmece"ye dönüşen havasıyla; Tevfik Başer'in çevirdiği *Almanya 40 Metrekare* (1986), Almanya'daki dapdaracık odasında Türkiye'deki yaşamını sürdürmek zorunda bırakılan kadının karabasanıyla yansıttılar. Bunlara, daha ufak çapta olarak, Korhan Yurtsever'in (d. 1947) Almanya'da çevirdiği *Kara Kafa* (1980) ile *Sürü*'nün oyuncularından Tuncel Kurtiz'in (d. 1936) İsveç'te çevirdiği *Gül Hasan* (1980) katılabilir. Bununla birlikte Yurtsever'in en başarılı çalışması, Doğu Anadolu feodal yapısından kaynaklanan sorunları destansı bir hava içinde veren *Fırat'ın Cinleri*'ydi (1978).

Yusuf Kurçenli (d. 1947) *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe*'de (1984) bir ilk film olarak değişik değer yargıları, değişik görüşler arasında yalpalayan kadın-erkek ilişkilerini başarıyla anlattıktan sonra taşra çevresindeki bu ilişkileri *Ölmez Ağacı* (1985) ile *Gramofon Avrat*'ta (1987) daha olgun biçimde dile getirdi.

Yavuz Turgul (d. 1946), *Fahriye Abla*'yla (1984) duygulu bir

aşk öyküsünden sonra *Muhsin Bey*'le (1987) başarılı ve oldukça "hüzünlü" bir güldürüye imzasını attı. Oyun yazarlığından ve senaryoculuktan sonra yönetmenliğe geçen Başar Sabuncu (d. 1942), Atıf Yılmaz'ın *Talihli Amele*'sine (1981) senaryoyla yaptığı katkıyı, *Çıplak Vatandaş* (1985) adlı kendi güldürüsünde pekiştirdi. Bunun ardından kentsoylu çürümüşlüğünü yansıtan *Asılacak Kadın*'ı (1987) çevirdi. Nesli Çölgeçen'in (d. 1955) bir Yeşilçam figüranının yaşamından kesitler veren, ama ağırlığın en büyük bölümünün yüklendiği figüranı canlandıran oyuncudan dolayı ancak yarım başarıya ulaşabilen *Kardeşim Benim*'ini (1984), başarılı bir taşlama olan *Züğürt Ağa*'sı (1986) izledi. Ünlü bir besteci ve yorumcu olan Zülfü Livaneli (d. 1946), Yaşar Kemal'den uyarladığı *Yer Demir Gök Bakır*'a müzik, doğa güzelliği ve görüntü güzelliğiyle desteklediği mitolojik bir anlam kazandırdı.

Öbürleri. Bu Genç/Yeni Sinema yönetmenlerinin yanı sıra, arkalarında uzun bir sinemacılık geçmişi bulunmasına karşın önemli yapıtlar vermeyen kimi yönetmenlerin ya da uzun bir oyunculuk döneminden sonra alıcının ardına geçerek yönetmenliğe başlayanların da bu dönemde dikkate değer çıkışlar sayılabilecek çalışmaları yer almaktadır. Bunlar arasında Süreyya Duru'nun (d. 1930) *Bedrana* (1974) ile *Kara Çarşaflı Gelin*'i (1976); Ertem Eğilmez'in (d. 1929) *Oh Olsun* (1973) ile *Sev Kardeşim*'i (1973); Kartal Tibet'in (d. 1929) *Sultan* (1978) ile *Zübük*'ü (1980); ünlü kadın yıldız Türkân Şoray'ın (d. 1945) *Dönüş*'ü (1973); Feyzi Tuna'nın (d. 1974) *Kızgın Toprak* (1974) ile *Yucaklı Yusuf*'u (1986); kadın yönetmen Bilge Olgaç'ın (d. 1940) *Kaşık Düşmanı* (1984), *Gülüşan* (1985) ile *İpekçe*'si (1987) sayılabilir.

Atıf Yılmaz'ın Atılımı. Bu arada eski kuşaktan Refiğ, Erksan, Ün bu dönemde şaşılacak bir hızla gerileyip "eskirken"; bunların hepsinden önce sinemaya başlayan ve Ün dışında hepsinin en yaşlısı olan Atıf Yılmaz, yine aynı ölçüde şaşırtıcı bir kendini yenileme, "gençleşme" gösterdi. Denebilir ki Atıf Yılmaz hiçbir dönemde kendini Genç/Yeni Sinema Dönemi'nde olduğu ölçüde rahat, tanıdık, elverişli bir ortamda bulmamıştı. Bunun başlıca nedeni, Atıf Yılmaz'ın zaten bütün türlere, akımlara, modalara, yeniliklere

yatkın oluşunun yanı sıra gençlerle takım kurmayı, genç sinemacıları yetiştirmeyi, onlarla sürekli görüş alışverişinde bulunmayı hiç ihmal etmemesiydi. Bunun sonunda bir sürü genç sinemacı onun yanında çıraklık yaparak yetiştikleri gibi, bundan en kazançlı çıkan da, yine bu gençler sayesinde Atıf Yılmaz oldu. Bundan dolayı günümüz Türk sineması Genç/Yeni Sinemacıların olduğu denli Atıf Yılmaz'ın dönemi de sayılabilir. Atıf Yılmaz gittikçe arılaşan gülmece duyusu, yumuşak bir görünüş altındaki etkileyici taşlaması, gittikçe daha rahat, daha akıcı olan olgun anlatımıyla bu dönemde birbiri ardından çok değişik alanlarda ve konularda, üstelik her zamanki verimliliğini de koruyarak *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1978), *Adak* (1979), *Talihli Amele* (1981), *Ahh Belinda, Adı Vasfiye* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur?*(1987), *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987) gibi yapıtlar verdi.

II. ENDÜSTRİ / EKONOMİ

Araç ve Gereç

İstatistik Yokluğu. Türk sinemasının endüstri ve ekonomisini incelemeye başlamadan önce, bu alanda yeterli istatistik verilerin bulunmadığını daha baştan belirtmek gerekir. Sinemayla ilgili istatistik ancak 1970'ten sonra tutulmaya başlanmış, ancak bunlar da salon, koltuk sayısı, izleyici sayısı gibi en birincil düzeyde kalmıştır. 1970'ten önceki bütün veriler, büyük ölçüde, tahmini olduğu gibi, 1970'ten sonrakilerde yetersizdir.

Araç ve Gereç Yokluğu. Türkiye'de sinema araç ve gereçleri ile boş film üretilmemektedir. Bunlar başlangıçtan beri dışarıdan —başlıca ABD, Fransa, Almanya— alınmaktadır. Bu da büyük döviz harcaması gerektirdiğinden, sinema aygıtları genellikle hurdası çıkana dek kullanılmakta, ancak çok gerekli olduğunda yenilenmektedir. Öte yandan, alınan araçlar da genellikle en zorunlu olan temel araçlardır; yardımcı araçlar —örneğin kaydırma ara-

bası, vinç...— lüks sayılmaktadır. Buna karşılık sinemacıların —özellikle de yapımcılar, oyuncular ve stüdyo sahiplerinin— sinemadan kazandıklarının tümünü sinemaya değil de başka alanlara, özellikle taşınmaza ve lüks tüketime harcamaları doğal sayılmaktadır. Araçlardaki eksiklikler, genellikle teknisyenlerin yaratıcı gücüyle, yerli gereçlerden ilkel biçimde karşılanmaktadır (örneğin döviz kıtlığında yansıtıcı sağlanamadığından, sigara paketlerinin kalaylı kâğıtlarından yansıtıcı yapılmaktaydı.) Gerek araç ve gereçlerin eskilik ve eksikliği, gerek teknisyenlerin usta-çırak ilişkisiyle yetişmesi yüzünden Türk filmlerinin teknik nitelikleri çok yakın zamanlara dek yetersizdi. Nitekim, çeşitli uluslararası şenliklere katılmak üzere çağrılan filmler arasında bile, uluslararası gösterim standartlarına uymadığından son anda geri çevrilen filmler olmuştur.

Teknik Yetersizlik. Teknik yetersizlik en çok seslendirme ve laboratuvarda görülmektedir. Türkiye'de 1940'lardan beri filmler sonradan seslendirilmektedir. Üstelik film yapımının hızla artışından sonra, başoyuncuları, hatta ikinci derecedeki oyuncuları, tıpkı yabancı bir filmin sözlendirilmesinde olduğu gibi, başkaları seslendirmektedir. Zaten çoğunun sesi ve konuşması da kendi kendini sözlendirmesine elverişli değildir. Kendi kendini sözlendirmek bugün bile çok "istisnai" bir durumdur. Bu sözlendirmeyi, yakın zamanlara dek, bu alanı da tekeline alan "Şehir Tiyatrosu" oyuncuları ya da bunların yetiştirmeleri yapıyorlardı ki, bunların diksiyonu, zaten doğal olmayan bu işlemi büsbütün batıcı bir kılığa sokuyordu. Birçok oyuncunun hep aynı kişilerce seslendirilmesi de işin cabasıydı.

Laboratuvarlar hem yerli filmleri ve kopyalarını, hem yabancı film kopyalarını ve sözlendirilmelerini gerçekleştirdikleri halde, araç, gereç ve personel bakımından hep yetersiz durumda bırakılmışlardır. Ancak son yıllarda, televizyonun sözlendirme işleri, tanıtım filmleri için yeni ortaklıklar, stüdyolar kurulmaya başlayınca, bunlar için nitelikli laboratuvar ve personel zorunluluğu ortaya çıkınca, sinemada da işler yavaştan da olsa düzelmeye yüz tutmuştur. Türkiye'de sesli film oldukça erken başlamış, ilk sesli

Türk filmi olan *İstanbul Sokaklarında* (1931) Paris'te Espinay stüdyolarında seslendirildikten sonra, ertesi yıl İstanbul'da ilk sesli stüdyo kurulmuştur. Buna karşılık renkli filmin girişi oldukça geçtir: 1953'teki ilk renkli film denemesi *Halıcı Kız*'ın arkası gelmemiş, renkli filmlere 1960'larda başlanmış ve renkli film yapımı, siyah/beyaz yapımını ilk kez 1971'de aşmıştır. Geniş perde sistemleri için de aynı şey söylenebilir.

Karaborsa ve Dışa Bağımlılık. Sürekli dışalımı gerektiren boş film, kotaya bağlıdır. Özellikle döviz kıtlığı çekilen yıllarda hem devalüasyon hem kota, karaborsaya yol açmakta, boş film çok pahalıya mal olmaktadır. Boş filmin, film bütçelerinde zaman zaman % 30'lara, hatta daha fazlasına ulaşması, durumun ağırlığını ortaya koyar. Bütün bunlar sinema endüstrisinin dışa bağımlılığını artırmaktadır.

Yapım

Stüdyo, Laboratuvar. Türkiye'de 1922-1924 arasında bir, 1929-1939 arasında da bir yapımevi ve stüdyo yerli yapımla uğraşu. 1938-1948 arasıda yapımevleri çoğaldı; bunların kimilerinin stüdyoları da vardı; ancak bunlar sözlendirme stüdyolarıydı. 1948'den sonra yapımevleri ve yapım hızla arttı, fakat stüdyo sayısında buna uygun bir artış görülmedi. Bunun sonucu olarak, yapımın doruk noktasına ulaştığı 1970'lerin başında, ikisi renkli olarak 12 stüdyo, 6 düzlük (plato), kimileri stüdyoların içinde olmak üzere 8 laboratuvar bulunmaktaydı. Gerek araç ve gereçler, gerek stüdyo ve laboratuvarlar, gerek bunların kadroları ve çevirim takımları, yılda ancak elli film üretecek kapasitedeydi. Ama bu yıllarda bunun dört beş katı film çevrilmekteydi.

Yapımevleri. Film yapımının en "hızlı" olduğu dönemlerde Türkiye'de yüz elli civarında yapımevi (film ortaklığı) bulunmaktadır. Ne var ki, her yıl bunlardan ancak yarısı "fiilen" yapıma katılmaktadır. Ayrıca çok büyük bölümünün —dörtte üç kadarının— 1-3 arasında film çevirdiği gözlenmektedir. Örneğin 1966-1968 yıllarında 639 film çevrilmesine 231 ortaklık katılmış, bunlardan

168 ortaklık (% 72,8) 1-3 film üreterek 258 filmi (% 40,4) gerçekleştirmiştir. Yapımın her türlü ölçüyü aştığı dönemlerde yalnız bir film çevirmek için kurulup dağılan ortaklıklar çoktur.

Yapımın Kaynakları. Türkiye'de film yapımına kredi açan özel bir banka olmadığı gibi, hiçbir banka da film yapımına kredi vermez. Çünkü film çevirmek kârlı olduğu denli çok da riskli sayılmaktadır. Kendi katkısının dışında yapımcının kaynakları dağıtımcılar, bölge dağıtımcıları, salon sahipleri ve tefecilerdir. Bunlara son zamanlarda videocularda katılmış, hatta dağıtımcılar ile salon sahiplerinin yerini almışlardır. Filmin ilerideki gelirine karşılık bunlardan alınan avansların büyüklüğü oranında, bunların konu, senaryo ve oyuncu seçimindeki ağırlıkları da artmaktadır. Başka bir deyişle, yapımcı bir avansı ancak elinde yılın gözde başoyuncuları ve bunlara göre biçilmiş senaryo bulunduğu takdirde alabilmektedir. Filmlerdeki niteliksizliği mazur göstermek için ötedenberi ileri sürülen "Anadolu böyle istiyor" deyişinin ardında yatan gerçek de budur. Yeşilçam sineması, izleyicileri koşullandırmakta, koşullanan izleyici belirli oyun(cu) ve senaryo kalıplarına yönelmekte, dağıtımcı ve salon sahipleri bu kalıpları istemekte, Yeşilçam da bunu sunmakta ve bu kısırdöngü de böylece tamamlanmaktadır. Öte yandan, yapım için sağlanan kaynak büyük ölçüde, peşin paraya değil de bonolara (borç senetlerine) dayanmaktadır. Bu bonolar elden ele dolaşıp çok düşük fiyatlarla tefecilere kırdırılmaktadır. Bu da son derece sağlıksız bir ekonomik işleyişe yol açmaktadır.

Sağlıksız Çalışma Düzeni. Film giderlerinin devalüasyonlara, enflasyonlara, genel yaşam pahalılığına uyarak korkunç bir hızla arttığına daha önce değinmiştik. Gerçekten de 1970'te 500.000 TL olan ortalama yapım gideri temel alındığında bu gider 1975'te %40 artışla 700.000 TL'ye, 1980'de % 900 artışla 5 milyon TL'ye, 1985'te % 5.900 artışla 30 milyon TL'ye yükselmiştir. Filmlerin bütçesinde özellikle oyuncu ve boş film kalemlerinden kaynaklanan dengesizliği de belirtmiştir. Kuşkusuz bütün bunlar, genelde filmin niteliği üzerinde çok olumsuz etkilere yol açmaktadır. Buna kapasitelerinin 4-5 katı bir çalışmaya zorlanan stüdyolar, araç ve

gereçler, personel eklenince durumun ağırlığı ortaya çıkar. Uzun bir ön çalışmanın nitelikli film yapımı için zorunlu olduğu ancak son yıllarda benimsenmiştir Yakın zamanlara gelinceye dek, tam anlamıyla çevirim senaryosu bile ancak birkaç yönetmence gerçekleştiriliyordu. Buna karşılık, çevirim sürerken düzlüğe (platoya) günü gününe gönderilen senaryo bölümlerine ya da o anda doğaçlamayla yapılan çevirimlere sık sık rastlanmaktadır. Bir haftada çevrilmiş filmler çoktur.

Enflasyon Filmlerinin Nedeni. Türkiye'de uzun film yapımı (*Bkz.* I. Tablo) 1946'ya dek varla yok arası sürdükten sonra sürekli artmış, 1960'lı ve 1970'li yıllarda her türlü ölçüyü aşıp bir "film enflasyonu"na dönüşmüş, 1980'lerin başında büyük bir düşüş gösterdikten sonra, 1980'li yılların ortasında yeniden artmaya başlamıştır. Türkiye öykülü uzun film yapımında 1966, 1970 ve 1975'te dünyada dördüncü, 1972'de üçüncü sırada yer almaktaydı. Türkiye'de 1986 sonuna dek 5.030 öykülü, uzun film çevrilmiştir. Bunlardan 58'i (toplam yapımın % 1,2'si) 1917-1947 arasındaki otuz bir yılda; 4.972'si (% 98.8) 1948-1986 arasındaki 39 yılda yer almaktadır. 1948'den sonraki sürekli artışın nedeni, o yıla dek yerli ve yabancı filmlerden eşit oranda alınan Belediye Eğlence Resmi'nin —ki dünyada sinemadan alınan en yüksek BER'lerinden biridir—, yerli filmler için yarıya indirilmesidir. Örneğin, 100 TL'lık bir bilet söz konusuyda, yerli film gösteren sinemada bunun 20 TL'si belediyeye, 80 TL'si sinemacıya kalmakta; yabancı film gösteren sinemadaysa 41 TL'si belediyeye, 59 L'si sinemacıya kalmaktadır. Bu ters koruma düzeni —çünkü iyi filmi de kötü filmi de aynı ölçüde korumakta, sonuçta yalnızca kötü filmi korumuş olmaktadır—, birçok kimseyi sinema endüstrisine çekmiş ve yapımın alabildiğine artmasına yol açmıştır.

Artışın bir nedeni de vergilendirmedeki çarpıklıktır. Filmlerin beş yıl içinde değişen oranlarda kendini amorti edeceği varsayılan bir vergilendirme düzeni kurulmuş; sinemacılar da vergiyi olabildiğince ertelemek için, vergi ayına yakın bir ya da iki film çevirerek "zararda" gözükmüşlerdir. Bir zamanlar İngiltere'de yerli filmlere tanınan kotayı tamamlamak için çevrilen "quota quic-

I. Tablo
Öykülü Uzun Film Yapımı

1917	2	1931	1	1945	4	1959	95	1973	210
1918	1	1932	2	1946	4	1960	95	1974	188
1919	2	1933	4	1947	11	1961	97	1975	225
1920		1934		1948	16	1962	123	1976	164
1921	1	1935	1	1949	19	1963	132	1977	124
1922	2	1936		1950	23	1964	156	1978	124
1923	3	1937	1	1951	31	1965	196	1979	195*
1924	1	1938	1	1952	50	1966	229	1980	68
1925		1939	3	1953	52	1967	191	1981	72
1926		1940	5	1954	51	1968	179	1982	72
1927		1941	1	1955	57	1969	225	1983	78
1928		1942	4	1956	49	1970	225	1984	124
1929	1	1943	2	1957	63	1971	266	1985	127
1930		1944	1	1958	95	1972	301	1986	185

Bu rakam yanıltıcıdır, çünkü Türkiye'de olağan uzun film 100 dakika kadarken, bu yıl denetlemeye sunulan 195 filmin ezici çoğunluğu 50-60 dakikalık "porno"lardır. Bunlara sonradan, çoğu yabancı filmlerden aşırılan sahneler ekleniyordu. Gerçek rakam 100'e yakın olmalıdır.

kie"leri (çırpıştırma film, şıpın işi film) andıran bu filmlere bu yüzden "amortisman filmleri" denmiştir. Hatta başka yapımevleri için bu tür amortisman filmleri hazırlayan türedi ortaklıklar bile görülmüştür. Bu da yapımı hiç yoktan şişiren bir başka etkendir. 1970'li yılların ikinci yarısında yapımın azalmaya başlaması, sinema salonları ve izleyici sayısındaki büyük düşüşten ileri gelmektedir (*Bkz.* Gösterim). Bu düşüşün sürmesine karşılık 1980'lerin ortasında görülen artışsa, özellikle videocuların ve yabancı ülkelerdeki göçmen işçilerin katkısından kaynaklanmaktadır. Kabaran sayı özellikle "arabesk" denen müzik türündeki şarkıcıların çevirdikleri "arabesk filmler"den dolayıdır ki, bunların gelirlerinin % 50'si Almanya'dan, % 25'i video kasetlerden, % 25'i de sinemalardan sağlanmaktadır.

Dış Pazarlar. Türkiye'nin film dışsatımı yaptığı ülkeler, bü-

yüklük sırasına göre, İran, Batı Almanya, İsrail, Ürdün, Irak, SSCB, Yugoslavya, Avustralya'dır. Değer bakımından özellikle Batı Almanyada yaşayan, aileleriyle birlikte 1,5 milyona varan 550.000 göçmen işçi en önemli alıcı topluluğunu oluşturuyor. Dışalım ise, uzun yıllar 300-350 filmde dolaştıktan sonra, son yıllarda 200 civarına inmiştir. Dışalımda uzun süre bir tekel oluşturan ABD filmlerinden sonra öbür ülkelerin filmlerine de yer açıldığını belirtmek yerinde olur.

Gösterim

Gösterimde Tıkanıklık. Türkiye'de sinema salonları çok yavaş bir gelişme gösterdi. Cumhuriyetin ilanında (1923) otuz kadar salon vardı. 1939'da bu sayı 130'a, 1949'da 200'e yükseldi. Salonların hızla artışı, yapımdaki artışla 1948'de başladı; doruk noktasına kapalı ve —Türkiye'de gösterimde önemli bir yer tutan, sıcak bölgelerde uzun süre çalışan— açık 2.954 salonla 1968'de vardı. Bu sıralarda salonlar gittikçe artmakta, büyük kentlerde hemen her büyük iş hanına bir de sinema eklenmekteydi. Ancak yine aynı yıl başlayan televizyon yayınlarından iki yıl sonra gidiş tersine dönmeye başladı: Salonlar birbiri ardından kapanıp pasaj, otomobil galerisi, garaj oldu. 1970'te salon sayısı 2.424'e, 1980'de ilk kez binin altına (938) düştü. 1968-1985 arasında azalış oranı %74'e ulaştı.

Sinema salonları küçüktür; ortalama koltuk sayısı 480'dir. Salonların bölgelere göre dağılımı eşitsizdir. 1970'te 2.424 salondan 832'si (% 34,3); 1.16 milyon koltuktan 357.5 bini (% 30,6), 246.6 milyon izleyiciden 118.4 milyonu (% 48) üç büyük ilde —İstanbul, İzmir, Ankara— toplanmıştı. Büyük dışalımcı sinema ortaklıklarının ve büyük yapımevlerinin özellikle büyük kentlerde salon ağları bulunmaktadır. Ayrıca bunun dışında da büyük yapımevleri kendi aralarında anlaşıp büyük kentlerdeki birçok salonu paylaşmaktadırlar.

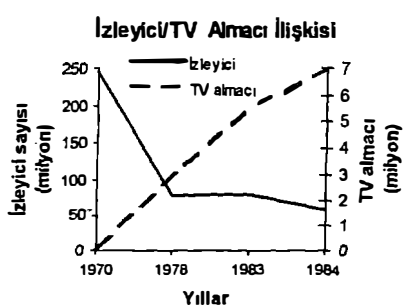
İzleyicideki Azalış. İzleyici sayısındaki azalma daha da çar-

pıcı, aynı zamanda azalışın niteliği yönünden öğretici ve ilginçtir. İzleyici sayısındaki azalmanın başlıca nedeni, daha önce de belirttiğimiz üzere, televizyonun yaygınlaşması sonunda sinemanın artık en ucuz eğlence aracı olmaktan çıkışıydı (*Bkz.* II. Tablo). 1978'de ortalama bilet bedeli 10 TL, büyük kentlerdeyse 25-30 TL idi. Beş altı kişilik bir ailenin sinemaya gidişi, yol parasıyla birlikte 200-250 TL'yi buluyordu. Oysa TV, başlangıçtaki büyük yatırıma karşılık, yılda 50 sinema bileti tutarındaki ruhsat vergisiyle her gün bütün aileye —ve konuklara— altı yedi saatlik yayın sağlıyordu. Öte yandan, 1970'ten sonra sayıları gittikçe artan porno, kung fu, karate filmlerinin, her gün düzinelerce can alan anarşik olayların özellikle aileleri sinemadan uzaklaştırması da bir başka etkendi. 1980'li yıllara doğru *buna videonun* yaygınlaşması da eklendi. Üstelik bu azalış, Türkiye nüfusunun sürekli ve hızlı artışı sırasında ortaya çıktı. Bu yüzden kişi başına bilet 1970'te 6,9 iken, 1985'te % 88,4'lük bir azalışla %0,8 indi. Ama daha da önemlisi şudur: Türkiye'de yerli film izleyicisi, öteden beri yabancı film izleyicisinin üç katı kadar kadarken, bu fark gittikçe kapadı; 1982'den başlayarak da yerli film izleyicisi yabancı film izleyicisine göre azaldı. Bu yıllarda toplam izleyici sayısının % 20'sini barındıran ve yabancı filmlerin en çok gösterildiği İstanbul'da bu eğilim daha erken —1980'de— başlamış, daha hızlı ve uzun süreli olmuştur (*Bkz.* III Tablo).

II. Tablo: İzleyici/TV Almacı İlişkisi

Yıl	İzleyici (milyon)	TV (milyon)
1970	246.6	0.03
1978	78.6	2.99
1983	80.9	5.54
1984	56.3	6.94

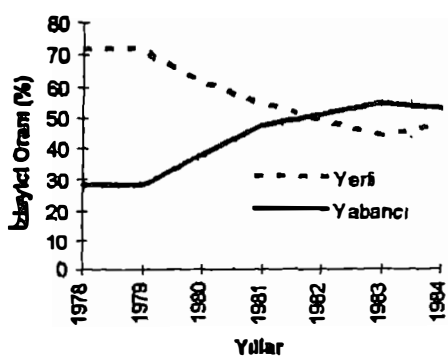
Bu tabloda 1970'teki otuz binlik TV sayısı yanıltıcıdır. O tarihte almaçların çoğu kayıt dışı, yani kaçak kullanılıyordu. Gerçek TV sayısı yüz bini aşmaktaydı.



III. Tablo
Yerli/Yabancı Film İzleyici Oranı (%)

Yıl	Türkiye		İstanbul	
	Yerli	Yabancı	Yerli	Yabancı
1978	71.88	28.12	68.28	31.72
1979	71.68	28.32	68.33	31.67
1980	61.61	38.39	44.40	56.60
1981	54.53	47.47	39.97	60.03
1982	48.99	51.01	36.13	63.87
1983	44.26	54.74	35.54	64.46
1984	47.51	52.49	37.98	62.02

İzleyicinin Nitelik Değiştirmesi. Bu gelişme, bir yandan, yerli film izleyicilerinden bir bölümünün TV'ye kaydığını ortaya koyuyor. Bunlardan da bir bölümü yerli film izleyicisi olup, yerli filmleri artık sinema yerine TV'de izlemeyi yeğleyenlerdir. Büyük bir bölümü de eğlence izlenceleri, dizileri, TV filmleri zaten hızla "Yeşilçamlaşmakta" olan TRT TV'sinde beğenisine uygun izlenceler bulanlardır. Ama öte yandan bu gelişme, sinema izleyicisinin kabuk değiştirdiğini, eskisinden farklı olarak, büyük çoğunluğuyla artık niteliğe önem verdiğini, sinemaya film seçerek gitmeye başladığını da gösteriyor. Kuşkusuz ara-



besk filmlerini, porno filmleri, Yeşilçam filmlerini sinemada izleyen belirli bir yığın gene var; ama bu arada hem nitelikli yabancı filmleri hem de Genç/Yeni Sinemanın yapıtlarını izleyen ve sayıları gittikçe artan bir izleyici topluluğu da var. Kimi kentlerde çoğalmaya başlayan "sanat-deneme sineması" benzeri salonlar da bunun bir göstergesi.

Sinema/TV İlişkileri. Burada TRT Televizyonunun Türk sinemasıyla ilişkisi ve izleyici karşısındaki çelişkilerle dolu tutumu üzerinde de durmak gerekir. Televizyon ile Türk sinema endüstrisi arasında sağlıklı bir ilişki bugüne dek kurulamamıştır. Türk sinemasının bugünkü ölümcül bunalımında en büyük pay, devlet tekeli kurmuş olan TRT Televizyonunun haksız rekabetiydi. Televizyon, yurttaşlardan toplanan vergilere dayanan parasal kaynakları, yayın tekeli, yabancı televizyon ürünlerine bilinçsizce aracılık yapmasıyla, Türk sinemasını ısrarla dışlamasıyla, yerli sinemaya karşı haksız rekabetin en açık örneklerini vermekteydi ve bunu engelleyecek hiçbir önlem alınmamış, bir ulusal endüstrinin çöketilmesine göz yumulmuştu. Televizyon bir süre içine kapanmış, sinema endüstrisini tümüyle dışlamış; daha sonra da hemen yalnızca, dönemini çoktan kapamış Yeşilçam sinemacılarıyla ilişkiye girmiştir. Denebilir ki, yerli diziler, yerli televizyon filmleri ve yerli yapımların çoğuyla Yeşilçam sineması bugün televizyonda yaşamaktadır. Televizyondaki yerli film gösterimleriyse zaten ezici çoğunluğuyla Yeşilçam ürünleridir. İkinci bir oluk (kanal) yayına girdiğinden beri, gösterilecek yerli film bulmakta daha da güçlük çekildiği halde, örneğin Genç/Yeni Sinema TRT Televizyonunda yer almamaktadır. Bunların televizyonda yalnız "en zararsız" sayılan bir iki filmi gösterilmiş, bir ikisi de son derece "budanarak" sunulmuştur. İlk yasasına göre özerk bir kamu kuruluşu olan televizyon, kuruluşunu izleyen yıllarda izleyicinin yetişmesini, bilinçlenmesini, gelişmesini sağlamaya çalışırken —bugün dikkatten kaçan ya da istenç dışı seçimlerle yabancı filmler ve diziler yoluyla arada bir aynı şey yine olmakla birlikte— özellikle 1980 darbesinden sonra Türkiye'de sistemli bir biçimde her alanda uygulanan depolitizasyonun (siyasa dışı kılmanın), dezenformasyonun (yanlış

Tablo IV. Genel Durum

	1970	1975	1980	1985	1970-1985 artış/eksiliş (%)
Nüfus (milyon)	35.6	40.3	44.7	50.6	+ 42.1
Nüfus yoğunluğu	44.0	50.0	56.0	62.0	+ 40.9
Salon	2424.0	1350.0	938.0	767.0	- 68.3
İzleyici (milyon)	246.6	150.0	62.5	42.5	- 82.7
Koltuk (bin)	1164.0	675.0	506.0	350.0	- 69.9
Kişi başına bilet	6.9	3.7	1.4	0.8	- 88.4
Sinemaya düşen koltuk	480.0	500.0	539.0	456.0	- 5.0
Koltukbaşına izleyici	211.8	222.2	123.5	121.4	- 42.6
1000 izleyiciye düşen koltuk	4.7	4.5	8.0	8.2	+ 74.4
1000 nüfusa düşen koltuk	32.7	16.7	11.3	6.9	- 78.8
Ortalama bilet bedeli (TL)	3.0	8.0	25.0	350.0	+ 11566.0
Ortalama film gideri (TL)	500.0	700.0	5000.0	300000.0	+ 5900.0
Film yapımı	225.0	225.0	68.0	127.0	- 43.5

bilgilendirmenin) ve karanlıkçılığın (bilmesinlerciliğin, obscurantisme'in) başlıca aracı televizyon olmuştur. Zaten son birkaç yıldır, sinemalara yavaştan da olsa başlayan "dönüş"ün, Yeşilçam karşıtı sinemaya ilginin başlıca nedenlerinden biri de, televizyonun bu tutumu ve gittikçe "Yeşilçamlaşmasıdır".

III. DEVLET VE SİNEMA

Savaştan Önce

Gerçeğin İki Yüzü. "Devlet sinemayla ancak vergi ve denetleme için ilgilenir" sözü, Türk sinemacılarının ötedenberi dile getirdikleri bir yakınmadır ve bir gerçeği yansıtır; ama gerçeğin yalnızca bir yüzünü. Gerçeğin öbür yüzü, devletin gereken ilgiyi göstermesi için sinemacıların şimdiye dek varlıklarını ve ağırlıklarını yeterince ortaya koymadıkları ya da bu fırsatı ele geçirdiklerinde yanlış yola yönettikleri, kimi zaman da içlerinden kimilerinin bunu baltaladıklarıdır.

Cumhuriyetin İlk Yıllarında. Türkiye'de özellikle cumhuriyetin ilanıyla birlikte devletin sinemaya, hem de yakın bir ilgi göstermesi için çeşitli nedenler vardı: Eskimiş, yıkılmaya yüz tutmuş bir imparatorluktan yepyeni bir düzene geçen, bunu kökleştirmek için birbiri ardından her alanda devrimlere hazırlanan genç cumhuriyet için sinemadan daha uygun bir yığınsal iletişim aracı bulunamazdı. Cumhuriyetin kurulduğunda on milyon dolaylarında olan nüfusun % 80'den fazlası köylüydü. Bunlar kırk binden fazla kırsal yerleşme birimine dağılmışlardı. Çeşitli bölgeler arasında yaşama düzeyi, toplumsal ve ekonomik yapı bakımından göze batar ayrılıklar vardı. Nüfusun % 90'ı okuma yazma bilmiyordu. Bu durumda sinemanın eğitim, sanat, kültür, propaganda gücünden yararlanmak kaçınılmaz bir zorunluluktu. Genç cumhuriyetin giriştiği ilköğretim zorunluluğu, tevhid-i tedrisat (öğretimin birleştirilmesi, laikleştirilmesi), harf devrimi, okuma yazma seferberliği, halk dershaneleri, millet mektepleri, halkodaları, halkevleri

gibi atılımlarla kendini gösteren eğitim ve kültür alanındaki savaşımda, sinemadan daha uygun bir araç bulunamazdı. Nitekim o yıllarda çok sıkı dostluk ve komşuluk ilişkilerinin kurulduğu SSCB bunun çok başarılı örneklerini vermekteydi ve bunlar Türkiye'de bilinmekteydi. Ne var ki bu alanda beklenen gelişme gerçekleşmedi.

Bütün Ağırlık Gösterime. Sinema gösterim olarak desteklenmekle birlikte; yapım olarak, endüstri olarak aynı destekten yoksun kaldı. Gerçekten de, cumhuriyetin İkinci Dünya Savaşı'na dek uzanan döneminde, gösterimin desteklenmesi için çeşitli adımlar atılmıştır: Halkevleri için dışalımı yapılacak sinema aygıtlarının çeşitli vergi ve resimlerden bağışık tutulmasını öngören bir yasayla (Sayı 2154, 2/4/1933) en fazla 25 alıcı ve 100 gösterici satın alınmasına izin veriliyordu. Kemalizmin altı ilkesine (devletçilik, devrimcilik, milliyetçilik, halkçılık, cumhuriyetçilik, laiklik) dayanarak sanat ve kültürün, el becerilerinin her dalında etkinlik gösteren halkevleri ile halkodaları bu dönemde film gösteriminde de önemli görev yüklenmişlerdi. Kapatıldıkları 1950 yılında sayıları 474 halkevi ve 4.036 halkodasına ulaşan bu kurullardan hemen her halkevinin bir sinema salonu, halkodalarının çoğunun da gazla işleyen 16 mm'lik göstericileri vardı. Buralarda sürekli film gösterimi yapıldığı gibi, yazın da açık havalarda gösterimler düzenlenmekteydi (örneğin 1936 yazında Ankara Halkevinin açık hava gösterimlerini toplam 156 bin kişi izlemişti). Bu gösterimlerde her ülkeden, her tür film yer almaktaydı (yine örneğin 1937'de Puşkin'in yüzüncü ölüm yıldönümü dolayısıyla Ankara Halkevinde düzenlenen Puşkin Gecesinde Sovyet yönetmeni Aleksandr İvanovski'nin *Dubrovski* adlı filmi gösterilmişti.) 1933'te yine Sovyet örneğine uyularak, Ankara-Samsun arasındaki 1002 km'lik demiryolu boyunca bir tren katarıyla "Seyyar Terbiye Sergisi" düzenlenmiş; kırk dört gün boyunca çeşitli etkinliklerin yanı sıra "projeksiyon vagonu" yardımıyla sürekli film gösterimleri gerçekleştirilmişti. Cenevre'de imzalanan "Terbiyevi Bir Mahiyet Haiz Filmlerin Milletlerarasında İntişarını Kolaylaştırmak İçin Mukavelename"ye katılmayı öngören bir yasa çıkarılmış (Sayı 3520, 15/7/1938); ayrıca "Öğ-

retici ve Teknik Filmler Hakkında"ki yasa (Sayı 3122, 10/2/1937) çıkarılarak bu tür filmlerin dışalımı ve bunların yapımı için gerekli her türlü araç ve gerecin devlet dairelerince her türlü vergi ve resimden bağışık olarak yurda sokulabilmeleri sağlanmıştı. Yine aynı yasayla sinemalarda asıl filmin yanı sıra bu tür bir filmin gösterimi de zorunlu kılınmaktaydı. Nihayet tiyatro ve sinema izleyicilerinin sayısını arttırmak için 1938'de bunlardan alınan Belediye Eğlence Resmi de indirilmişti.

Yapımın Desteksiz Kalmasının Nedeni. Gösterime verilen bu desteğe ve zamanın İçişleri Bakanı'nın Millet Meclisi'nde "Bu sanayi memlekette az çok ilerlemektedir. İlerlemesi de şayanı temennidir ve hükümet de lazım gelen muaveneti yapacaktır" demesine karşın bu, bir vaatten öteye geçmedi. Bunun başlıca nedenlerinden biri, sinemanın sanat-kültür-ekonomi-endüstri-ticaret yönlerinin birbiri içine geçen çapraşık yapısı, bu yapının tümüyle kavranamamasının ortaya çıkardığı engeller, yol açtığı yanlışlıklardır. Bir başka nedeni de, sinemacıların kavrayamadığı bu çapraşıklığı yetkililerin kavraması, o zamanki koşullarda bunun altından kalkılamayacağı düşüncesidir. Zaten bunu pekiştiren bir olgu da, ilerisi için umut verici sinemacıların, kadroların ortalıkta görülmeyişidir. Gerek Kemal Film'in gerek İpek Film'in 1922'den cumhuriyetin onuncu yıldönümü olan 1933'e dek çevirdikleri filmler ortadaydı. Bu filmler ve sonrakiler gerek basında gerek Millet Meclisi'nde sert eleştirilere uğramış, özellikle salt izleyici toplamak için gereksiz yere açık saçık sahnelere yer verildiği haklı olarak sık sık ileri sürülmüştür. Ortada sinema sanatçısı, bunların arasında sinemadan anlayan olmadığını yetkililer daha açık seçik görmüşlerdi; hem de deneyerek (örneğin Atatürk, İpekçiler'in kendisinin kısacık bir konuşmasını bile doğru dürüst saptayamadıklarını kendi deneyimiyle biliyordu. Üstelik, bununla, Yutkeviç yönetiminde alınan onuncu yıl konuşması arasındaki farkı da). Bundan dolayı çeşitli alanlarda değişik meslek okulları, bu arada tiyatro ve müzik için konservatuvarlar açıldığı, yabancı ülkelere öğrenciler gönderildiği halde sinema alanında bunlar yapılmamıştır. Devlet, hoşnut kalmadığı yerli yapım yerine, dışalım filmleriyle halkın sinema gereksinimini kar-

şılamanın daha yerinde ve kolay olduğunu benimsemiş gibidir. Nedenin bu olduğunu vurgulayan asıl olguysa, Kemalizm ilkelerinin ve devrimlerinin geniş yığınlara anlatılması için sinemadan yararlanmak düşünüldüğünde bunun da yabancı sinemacılara yaptırılmasıdır. Gerçekten de gerek Milli Eğitim Bakanlığı'yla işbirliği yapılarak Sergey Yutkeviç ile Lev Arnstam'ın cumhuriyetin onuncu yıldönümü için çevirdikleri *Ankara, serdçe Türtsii (Ankara Türkiye'nin Kalbidir,* 1933-1934), gerek özel bir yapımevi adına ünlü derleme filmcisi (montaj filmcisi) Ester/Esfir Şub'un hazırladığı *Türtsia na pod'yemye (Türk İnkılabında Terakki Hamleleri,* 1934-1937), uzun süre halkevlerinin, halkodalarının, yıldönümlerinin resmi filmleri olarak gösterilmiş, daha sonraki yerli belgesellerin çoğuna da kaynak olmuştur.

Savaştan Sonra

Destekleme ve Yardım. Bundan dolayı yapımı destekleme yolunda ilk büyük çaba, yukarıda da gördüğümüz gibi, 1948'de sinemacıların, en başta da İpekçiler'in çabasıyla Belediye Eğlence Resmi yönünden yerli filmler için gerçekleştirilen yarı yarıya indirimdir. Ancak bunun yanlış bir koruma düzeni olduğunu, yalnızca bir "film enflasyonu"na yol açtığını yukarıda görmüştük. Bundan en çok yakınanın, bu yasanın çıkmasını sağlayan İpekçiler olması da ilginçtir. İpekçiler'in yapımda bir tekel kurmak umuduyla yaptıkları bu girişim, on yıl kadar sonra, allak bullak olmuş bir piyasada bunların yapımdan çekilmek zorunda kalmalarıyla sonuçlandı.

Sinemanın İlk Yasası. 1960'tan beri sinemanın bir düzene bağlanması, bu arada birçok yabancı ülkede sinemaya uygulanan destek ve yardımın Türkiye'de de gerçekleştirilmesi için, özellikle yapımcı kuruluşlarından kaynaklanan birçok yasa önerisi Millet Meclisi komisyonlarına dek gelmiş, fakat orada takılıp kalmıştır. 23 Ocak 1986'daysa "Sinema, Video ve Müzik Eserleri" adlı 3257 sayılı yasa, beklenmedik bir ivedilikle çıkarılmıştır. 1939 tarihli denetleme yöntemini de değiştiren bu yasanın çıkış nedenlerini

biraz yakından incelemekte yarar vardır. Başlıca neden, Türkiye'de ilk kez bu konularla ilgili bütün tarafların çıkarlarının bir noktada kesişmesidir: Sinemacılar, filmlerinin korsan kasetçilerce yağmalandığından; lokanta, birahane, gazino, çay bahçesi, vb yerlerde hiçbir karşılık ödenmeksizin gösterildiğinden yakınmaktaydılar. Telif hakkı ödeyerek video ve ses kaseti üretenler, bunların korsan kasetçilerce yağmalandığından yakınmaktaydılar. Filmlere ve ses kasetlerine emekleri geçen sanatçılar da öyle. Nihayet hükümet, yabancı ülkelerden açıktan ya da gizlice getirilen, içeride ve dışarıda açıktan ya da gizlice üretilen video ve ses kasetlerinin Türkiye'nin en ıssız köşelerine dek yaygınlaşmasından rahatsızlık duyuyordu. 1980 darbesinden sonra, Yılmaz Güney'in bütün filmlerinin, bunların kopyalarının, video kasetlerinin toplatılmasına; basın ve yayın organlarında yazılı ve resimli olarak Güney'den söz açılmasının sıkıyönetimce yasaklanmasına; yani bütün ağırlığını duyurduğu halde bir sanatçının hiç varolmamış sayılmasına karşın video kasetlerinin, afiş ve resimlerinin dolaşması, bu rahatsızlığın en somut örneğiydi. İşte yasa, bütün bu ortak yakınmaların ve çıkarların bir bileşkesi olarak ortaya çıktı ve benimsendi; temel görüş ve felsefesi de, artık müzelik olmuş eski denetleme tüzüğünde yer almayan tüm görsel-işitsel araçları sıkı bir denetim altına, eski deyişiyle "zaptu rapta" almaya dayanıyordu. Bu yasayla Türkiye'de ilk kez bir "Sinema ve Müzik Destekleme Fonu" kurulmuşsa da, bu fonun kuruluş nedeninin ve işleyişinin yukarıdaki temel görüş ve felsefeden, hiç olmazsa şimdilik, ayrı olacağını düşünmek saflık olur.

Fonun Amacı ve İşleyişi. Yasa ve yönetmeliklerine göre, bu fonun amacı "sinema sanayii ile müzik sanatının gelişmesine katkıda bulunmak, sinema ve müzik çalışmalarını desteklemek ve ülkenin tanıtılmasını sağlamak"tır. Bir devlet bankasında toplanacak fonun gelirleri, kayıt ve tescil ücretlerinden, film ve video kopyalarından, plak ve kasetlerden alınacak ücretlerden; bağış ve yardımlardan; fonun faiz ve öbür gelirlerinden oluşacaktır. Filmle birlikte müzik ve video yapıtlarını da kapsayan bu fon, bu alanlara şu oranlarda harcanacaktır: Karşılıksız yardımlar (% 20), krediler

(% 40), muhtaç sinema ve müzik sanatçılarına yardım (% 10), Türkiye'nin tanıtılması (% 30). Fon giderlerinin kime ne oranda yapılacağını bir "Değerlendirme Komisyonu" kararlaştırılacaktır. Bu komisyon, Kültür ve Turizm Bakanı'nın görevlendireceği bir müsteşar yardımcısının başkanlığında, bakanlıktan dört temsilci, bakanın iki yıl süreyle seçeceği bir film yapımcısı, bir video yapımcısı, bir ses taşıyıcısı yapımcısı ve bir sanatçıdan oluşmaktadır. Fondan kredi verilmesine henüz başlanmamıştır. Karşılıksız yardımsa, şimdilik, zaten birkaç yıldır verilmekte olan "Sinema Başarı Ödülleri"yle sürdürülmektedir. 1987 için beş uzun filme sekizer milyon lira ödül dağıtılmıştır. Bunun dışında şimdiye dek Türk sinemasına yapılan yardımlar da her yılki Antalya Sinema Şenliği ve İstanbul Sinema Günleri'ndeki ödüllerden ibarettir.

Denetleme

Denetlemenin Gelişimi. 1939'da çıkarılan, 1948 ve 1957'de ufak tefek değişikliklere uğrayan; 1977, 1979 ve 1983'te yenileri çıkarılmakla birlikte temel görüş ve tutumu değişmeyen "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontroluna Dair Nizamname" (Denetleme/Sansür Tüzüğü), çoğunlukla yerli filmlerden duyulan hoşnutsuzluğun, bir de yaklaşan savaşın arifesinde dünyadaki ideolojik çatışmaların uyandırdığı kuşku ve kaygıların bir ürünüdür. Bugün yerini yukarıda adı geçen yasaya bırakmakla birlikte, 1986'ya dek geçen kırk sekiz yıl boyunca yerli filmler hep bu tüzüğe göre çevrilmiş olduğundan başlıca özelliklerini gözden geçirmekte, ayrıca yeni denetleme düzeniyle karşılaştırmak bakımından da, yarar vardır. Cumhuriyetin kuruluşunda filmleri denetleme yetkisi valiliklere verilmişti. Polis ve savcılar filmleri izleyerek karar veriyorlardı. 1933'te ve sonraki yıllarda, ekleri ve değişiklikleriyle bir denetleme yönergesi (talimatnamesi) çıkarıldı; İstanbul'da kamu görevlilerinden oluşturulan bir kurul denetlemeyi üstlendi. 1934'te iki ayrı yasayla İçişleri Bakanlığı ile Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü'ne denetleme görevi verilmişse de bu yasanın tüzüğü ancak

1939'da hazırlanıp yürürlüğe girdi.

Denetleme Tüzüğü'nün Özellikleri. Yönerge döneminde genellikle "liberal" bir anlayışla uygulanan sinema film denetlemesi, bu tüzükten sonra gittikçe sert ve katı biçimde uygulanmaya başlanmış ve sinemayı adeta bir "deli gömleği" içine sokmuştur. Bu denetlemenin başlıca özellikleri şunlardı: Hepsi devlet görevlilerinden oluşan, üstelik polisin ağır bastığı bir denetleme kurulu oluşturuluyordu. Yerli ve yabancı filmlere ayrı kurallar uygulanıyordu: Yabancı filmler iki aşamalı, daha yumuşak bir denetlemeden geçerken, yerli filmler senaryo denetlemesi olan zorunlu bir öndenetlemeden sonra tek aşamalı, itiraz hakkı olmayan bir denetlemeye sokuluyordu. Yerli filmci ancak Danıştay'da dava açmak hakkına sahipti. Çocukları ve gençleri korumadığı gibi, bunlar tarafından görülebileceği gerekçesiyle bütün filmler bu düzeyde bir denetlemeden geçiyor; böylelikle yetişkin izleyicinin hakkı yeniyordu. En önemli ve en ağır iki özelliğiyse, her yana çekilebilir, kaypak denetleme ölçütleri taşıması ve katmerli bir denetleme düzeni getirmesiydi. İçişleri Bakanı'nın Bakanlık ileri gelenlerinden seçeceği birinin başkanlığında, Emniyet Genel Müdürlüğü, Genel Kurmay Başkanlığı, Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan birer temsilciden oluşan beş kişilik kurul, senaryo ile filmleri denetlemekteydi.

Denetleme Ölçütleri. Denetleme ölçütleriyse "herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan", "dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden", "milli rejime aykırı olarak siyasi, iktisadi ve ideoloji propagandası yapan", "umumi terbiye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan", "memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan", "askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan", "içinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olarak sahneler bulunan..." gibi her yana çekilebilecek türdendi.

Katmerli Denetleme. Katmerli denetleme oluşu da şunlardan kaynaklanmaktaydı: Senaryo denetlemesi. Senaryo için olumlu karar alındığı halde, üyelerden birinin yeniden inceleme isteyebilmesi. Senaryo kabul edildiği halde, sonradan sakınca görüldüğü

takdirde çevirimin yasaklanabilmesi. Çevirim sırasında bir ya da daha çok memur bulundurulabilmesi. Doğrudan doğruya bitmiş filmin denetlenmesi. Bu denetleme sonunda verilen kararın bakanın onayından geçmesi. Kabul edilen filmin, üyelerden birinin isteğiyle yeniden incelemeye alınabilmesi. Gösterime izin verilen filmin sonradan sakıncalı görüldüğü takdirde yasaklanması. Valilerin filmi gösterimden kaldırma yetkisi. Bütün bu engelleri aşsa da film hakkında savcılıkça yine de adli kovuşturma açılabilmesi. Bütün bunların sonucunda sinemacılarda oluşan özdenetleme (auto-censure).

Yasanın içeriğini son derece aşarak bir tüzükle getirilen bu denetlemenin gerçek niteliğini, 1963'te çıkarılan, savaşta ve sıkıyönetimde uygulanacak denetlemeyle ilgili bir yönetmelik açıkça belirtir: Bakanlar Kurulu kararına dayanan bu yönetmelikte gazeteler, dergiler, kitaplar, plaklar, posta maddeleri, radyo, televizyon vb için ayrı ayrı denetleme yöntemleri getirilirken, sinema için yalnızca "kendi özel tüzüğüne (yani 1939 tarihli tüzüğe) göre yapılır" denmekle yetinilmektedir. Böylece, olağan durumlarda uygulanmakta olan bu denetleme tüzüğünün ancak savaş ve sıkıyönetim durumlarında uygulanabilecek ağırlıkta olduğu resmen kabul edilmektedir.

Yeni Denetleme Düzeni. 1986 tarihli yasayla getirilen yeni denetleme düzeni, eski Denetleme Tüzüğü'ne göre daha "liberal" görünüşüne karşın, özellikle uygulamada eski sert ve katı gelenek ve anlayışı sürdürmektedir; üstelik bir yıl kadar sonra (4/2/1987) yönetmelikleriyle birlikte değişikliklere uğrayıp biraz yumuşatılmak zorunda kalmasına karşın. Zaten bu yasanın asıl çıkarılış nedenlerini, temel görüş ve felsefesini daha önce de belirtmiştik. Yasanın son biçimine göre, başlıca özellikleri şunlardır: Denetleme işi İçişleri Bakanlığı'ndan alınıp, Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlanmıştır. Senaryo denetlemesi, yapımcının isteğine bırakılmıştır. Filmler için kayıt ve tescil zorunluluğu getirilmiştir. Bu işle sırasında filmler üç üyeli bir altkomisyonca öndenetimden geçirilip, "denetlenmesi gerekli" ya da "gereksiz" olarak ayrılmaktadır. Denetlenmesi gereksiz görülenlerin kayıt ve tescili yapılıp,

işletme belgesi verilmektedir. Denetlenmesi gerekli görülenlerse Denetleme Kurulu'na gönderilmektedir. Bu kurulca "düzeltilmesi"ne karar verilenler, yeniden denetlemeden geçirilmektedir. Bu işlemlerin sonucunda denetlemeyi aşamayanların gösterimi yasaklanmaktadır. Üç kişilik Öndenetim Altkomisyonu, Kültür ve Turizm Bakanı'nın, bakanlık görevlilerinden seçeceği biri başkan, iki üye ile, yine bakanın seçeceği bir meslek temsilcisinden oluşmaktadır. Denetleme Kurulu ise, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın bir temsilcisinin başkanlığında İçişleri, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlıkları, Milli Güvenlik Kurulu Genel Sekreterliği Türkiye Sinema Eserleri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM), Türkiye Müzik Eserleri Sahipleri Meslek Birliği'nin (MESAM) birer temsilci ile bakanlıkça saptanacak bir sanatçıdan oluşmaktadır. Yapımcı da isterse kurula gözlemci olarak katılabilmektedir. Deneme ölçütleri şunlardır: "Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, milli egemenlik, cumhuriyet, milli güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak ve genel sağlık açısından suç ya da suça teşvik edici unsuru ihtiva etmemesi, milli kültür, örf ve âdetlerimize uygunluğu." Yasanın bu ölçütlerine, yönetmeliklerde "siyasete/dış siyasete aykırı", "devletin siyasetini olumsuz yönde etkileyecek", "milli duyguları incitecek" gibi yasada olmayanları da eklenmiştir. Yasa bütün bu sınırlamalara karşın, ayrıca, denetlemeden geçmiş bir film için bile, mülki idare amirlerine "bölgenin özellikleri sebebiyle toplumsal bir olaya sebebiyet verilmesi muhtemel" filmlerin dağıtım ve gösterimini, gerekçesini belirtmek suretiyle, yetki ve görev sınırları içinde yasaklama yetkisi verilmektedir. Yine bakanlık ya da mülki idare amirlerince herhangi bir denetlemede filmin yukarıdaki ölçütlere aykırı bulunması durumunda filmin yasaklanması, yasal kovuşturma açılması hakkı getirilmiştir ki, bütün bunlar, öndenetimi ve denetlemeyi anlamsız kılmakta, her ilde ayrı birer denetleme uygulaması gibi çok sakıncalı bir duruma yol açmaktadır. Yönetmelikte, altkomisyonların ve kurulların, çocukların ruh ve beden sağlıklarını, yetişmelerini olumsuz yönde etkileyebilecek filmlerin on altı yaşından küçüklere gösterilmesini yasaklama yetkisi getirilmiştir. Yabancıların Türkiye'de

film çevirmeleri, ortak yapımlar için Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın iznini almaları gerekmektedir. Yabancılara "yardımcı" olarak bu çevirimlerde bakanlığın "mihmandar" bulundurması; yönetmeliğe aykırı davranan yabancıların çevirim izinlerinin iptali de yönetmelikte yer almaktadır.

ÖĞRETİM

Öğretime Doğru. Yakın zamanlara gelinceye dek Türkiye'de yönetmeninden teknisyenine kadar bütün sinemacılar usta-çırak ilişkisi içinde yetişti. Bugün de büyük ölçüde yine böyle yetişmektedir. Zaman zaman Fransa, Almanya, ABD, İngiltere gibi ülkelerdeki sinema öğretim kurumlarında okumuş birkaç sinemacı bu kuralı bozmamaktadır. Şu ya da bu düzeyde bir sinema öğretiminin gerekliliği sık sık ortaya atılmış, ama bu ancak 1960'ların ortalarına doğru gerçekleşmeye başlamıştır. Ancak bunda da önemli yanlışlıklar yapılmıştır. Bunun başlıcası, çeşitli düzeylerde ve sinemanın çeşitli dallarını öğretecek kurumların olmayışına karşılık, üniversitelerde birbirinden kopuk, işbirliğinden uzak, eşgüdümsüz, neye yarayacağı pek belli olmayan, çoğunlukla da diplomalı işsizler ordusuna yeni erler kazandıracak bir öğrenimin ağırlık kazanmasıdır. Üniversitelerin Basın ve Yayın Bölümlerindeki sinema, salt öbür yardımcı dersler arasında çok sınırlı bir derstir. Kimi üniversitelerdeki daha geniş öğrenim ise, kuramsal derslere boğulmuştur. Doğrudan doğruya mesleğe yönelik, uygulamaya bir ölçüde ağırlık veren öğrenim yalnızca Mimar Sinan Üniversitesi (İstanbul) Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon-Fotoğraf Bölümü'nde ve Anadolu Üniversitesi (Eskişehir) Sinema ve Televizyon Bölümü'nde gerçekleştirilmektedir. Ama bu sonuncusu da sinemadan çok televizyon ağırlıklıdır.

SONUÇ

Özet ve Sonuç. Şimdiye dek anlattıklarımızı özetleyip gereken sonuçları çıkarmak istersek, şunları belirtmemiz gerekir: Sinema Türkiye'ye yapım olarak oldukça geç girdi. İkinci Dünya Savaşı'na dek çok yavaş, savaştan sonra oldukça hızlı bir gelişme gösterdi. Ne var ki, yakın zamanlara dek bu gelişme sağlıklı ve nitelikli olamadı. Bunun başlıca nedeni, sinema endüstrisinin sağlam bir altyapısı olmayışı: devletin yapıma gerekli ilgi ve desteği sağlamayışı; sinemacıların da böyle bir ilgi ve desteği haklı kılacak bir varlık ya da çaba göstermemeleri; sinemanın çok uzunca bir süre tiyatroculuğun tekelinde kalmasıydı. Buna karşılık denetleme ve vergilendirme, nitelik yönünden gelişmeyi önleyici bir etki yaptı. Bunun yanı sıra Türkiye'nin siyasal, ekonomik, toplumsal alanlarda son kırk yıldaki büyük çalkantıları da sinemayı dışarıdan sarsıntıya uğratan koşulları yarattı. Son yıllarda televizyon ve videonun rekabeti de bunlara eklenince sinema büyük bir bunalım içine girdi. Üstelik önümüzdeki yıllarda televizyon oluklarının (kanallarının) çoğalması, yayın saatlerinin artması; kablolu televizyon; yüksek seçiklikli (high definition) televizyon; uydu yayını; videonun daha geniş yığınlara yayılması; yabancı video ortaklıklarının Türkiye'ye girmesi... gibi, her biri büyük bir soru imi taşıyan olgular bulunmaktadır. Bütün bunların Türkiye'deki sinemayı nasıl etkileyeceğini, şimdiki bunalımın nasıl bir yol izleyeceğini bugünden kestirmek olanaksızdır. Ancak Türk Sinemasının başlangıcından bu yana hemen hiçbiri çözülmeyerek üst üste binen, katmanlaşan ve neredeyse sürçenleşen (kronikleşen) sorunlarını daha da içinden çıkılmaz duruma getireceğini belirtmek de bir kehanet sayılamaz.

Buna karşılık öte yandan da, özellikle 1970'ten bu yana geçirilen deneyimlerin de ortaya koyduğu bir gerçek vardır: Türkiye'de hızla artan, sinemaya gereksinim duyan, geniş bir dil topluluğunun üyesi olan —bunlara komşu ülkelerdeki Türkçenin çeşitli lehçelerini konuşanlar da eklenebilir— bir izleyici yığını bulunmaktadır. Ayrıca Türk sineması, bütün geçmiş olumsuzluklardan gerekli

dersleri çıkararak, birikimlerinden ve deneyimlerinden yararlanarak, ileriye yönelik büyük bir gizilgüç (potansiyel) taşıdığını ortaya koymuştur. Türkye'de son yıllarda sinema içi ve dışı en olumsuz koşullar sinemada eytişimsel biçimde olumlu sonuçlara yol açmıştır. Sinemacılar uluslararası sinema şenliklerinde ve pazarlarında da sınavlarını başarıyla vermektedirler. Yalnız 1980'den bu yana kimi en önemli başarıları şöyle bir sıralamak bu konuda bir fikir verebilir: 1980'de *Sürü* Londra Sinema Şenliği ile 10. Uluslararası Antwerp Şenliği'nde en iyi film, Rotterdam Şenliği'nde sinema eleştirmenlerinin soruşturmasında en iyi üç filmden biri seçildi. Aynı yıl *Hazal* Prades ve San Sebastian Şenliklerinde büyük ödül, 29. Uluslararası Manheim Film Şenliği'nde üç ödül aldı. *Düşman* yine 1980'deki 30. Uluslararası Berlin Film Şenliği'nde Seçici Kurul Senaryo Özel Ödülü'nü, Uluslararası Katolik Sinema Örgütü'nün Büyük Ödülünü kazandı. 1980'de Nantes'ta Seçici Kurul Özel Ödülünü, Fransa Sanat ve Deneme Sinemaları Birliği Ödülünü alan *Bereketli Topraklar Üzerinde* 1981'de de Strasbourg'daki Avrupa Film Şenliği'nde Büyük Ödüle değer görüldü. *Yusuf ile Kenan* 1980'de Uluslararası Milano Film Fuarı'nın Büyük Ödülünü kazandı. *Yol* 1982 Cannes Sinema Şenliği'nde Büyük Ödülü Costa-Gavras'ın *Missing*'iyle paylaştı. 1983'te *Hakkâri'de Bir Mevsim* Berlin Sinema Şenliği'nde İkinci Ödülü (Gümüş Ayı), Bastia'da Büyük Ödülü aldı. Aynı yıl *Derman* Valencia Film Şenliği Seçici Kurul Özel Ödülünü, 1984'te Karlovy-Vary Şenliği'nde FIPRESCI Ödülünü kazandı. *Ayna* 1984'teki Bastia Film Şenliği'nde Eleştirmenler Ödülüne değer görüldü. 1984'te Sao Paolo Uluslararası Film Şenliği'nin Büyük Ödülünü alan *At*, 1985'teki 1. Uluslararası Tokyo Sinema Şenliği'nde birinciliği öbür iki filmle paylaştı. 1985'te *Kaşık Düşmanı* Créteil'deki 7. Uluslararası Kadın Filmleri Şenliği'nin birincilik ödülünü aldı. 1985'te Tarık Akan *(Pehlivan)*, 1986'da Tuncel Kurtiz *(Kuzunun Gülüşü)* Berlin Sinema Şenliklerinde, 1986'da Hülya Koçyiğit *(Kurbağalar)* Nantes'ta en iyi oyuncu ödüllerini kazandılar. 1987'de *Anayurt Oteli* Valencia'da bir bronz ödül aldıktan sonra Venedik Film Şenliği'nde FIPRESCI Ödülü'nü Ermanno Olmi'yle pay-

laştı; sonra Nantes'ta Büyük Ödül aldığı gibi, başoyuncusu da (Macit Koper) en iyi erkek oyuncu seçildi...

Öyle görülüyor ki, sinemayı her zaman sevmiş, son zamanlarda kabuk değiştirmiş, sayıları gittikçe artan canlı bir izleyici topluluğu, sayısı rahat rahat 100 milyonu aşan bir dil topluluğu ve güç koşullarda bile çalışmaktan yılmayan yine canlı bir sinemacılar topluluğu, bugün Türk sinemasının yakın ya da uzak gelecekten umutlu olmasında en büyük üç kozdur.

(Ankara, 1 Şubat 1988)



FİLMCİLİĞİMİZ ÜZERİNE BİRKAÇ NOT

1.

Yakın zamanlara gelinceye dek roman ve öykümüz için ileri sürülen başlıca eleştiri, bunların İstanbul dışına çıkamadıklarıydı. İstanbul dışına çıkamadılar da İstanbul'u pek mi iyi anlattılar? Ne gezer... İstanbul'u başkalarına göre biraz daha başarılı anlatanlar, romanlarının çeşitli yerlerine serpiştirilmiş çevre ve kişi betimlemeleriyle Hüseyin Rahmi (o da İstanbul'un yalnız sınırlı bir çevresini), bir de roman-öykü türü dışındaki yazılarıyla Ahmet Rasim oldu. Anadolu, bir çeşit "resmi" yazın görüşüyle *"Çoban kaval çalar ânın hayatı şairanedir..."* ya da *"Sen ne güzel bulursun / Gezsen Anadolu'yu..."* dizelerindeki anlayışla, gerçekte olduğu gibi değil de, yazarın kafasında biçimlenen kalıplara göre ele alındı.

Sinemacılarımız, tersine, İstanbul surlarından (ya da herhangi bir kentten) içeri girmeye bir türlü yanaşmıyorlar. İstanbul'un yakın köylerinde ya da Anadolu'nun herhangi bir yerinde, yazındaki "resmi" görüşe benzer biçimde, neyin nesi olduğu anlaşılmayan çevre ve kişileri hep aynı tarzda pişirip pişirip sürüyorlar. En bayağı melodram öğeleri de "gerçekçilik" diye kullanılıyor.

2.

Roman-öykümüzün acemilik dönemiyle filmciliğimizin acemilik döneminde, yazar ile sinemacının, birbirinin tümüyle karşıt iki çevreye dört elle sarılmalarının nedeni aynı: İşin kolayına kaçmak. Yazar İstanbul dışına çıkmak istemiyordu, çıkmıyordu. Çünkü o zaman için İstanbul dışı, hemen hemen başka bir ülke gibiydi. Anlattığı yerin özelliklerini belirtmeden, kişileriyle çevre arasında bağ kurmadan İstanbul'u iğreti bir dekor gibi roman ya da öyküsüne yamamak kolayına geliyordu. Sinemacılarımız İstanbul'a ya da herhangi bir kente yanaşmayı hiç istemiyorlar; zira yaşadıkları kentin yalnızca sokaklarını, caddelerini, yapılarını göstermekle kenti anlatmış olmayacaklarını, sahteliğin kendini hemen açığa vuracağını seziyorlar. Anadolu'yu sahteliğe daha elverişli bir alan diye görüyorlar. İstanbul yakınındaki bir tarladan, birkaç yapıdan, birkaç baş hayvandan oluşan dekoru Anadolu'nun herhangi bir köşesi olarak izleyiciye kolaylıkla kabul ettireceklerine akılları yatıyor.

3.

Filmlerimizin birçok sahnesi stüdyo dışında çevriliyor. Bu, sinemacılarımızın gerçeğe düşkünlüklerinden değil, stüdyo tekniğinin gelişmemiş olmasından ileri geliyor. Bu dış sahnelerin hiçbiri izleyicide gerçek duygusu uyandıracak şeyler değil. Piyasa romanlarının başlıca özelliklerinden olan yer betimlemeleri, hani şu belli bir yeri anlatmak üzere yazılıp da oranın hiçbir özelliğini belirtemeyen, her yere uygulanabilecek basmakalıp betimlemeler neyse, filmlerimizdeki stüdyo dışı sahneler de o.

4.

Sinema merceğinin herhangi bir şeyi ya da olayı anlatmakta yazı sanatlarına göre büyük üstünlüğü var ama, gelişigüzel çevrilmiş herhangi bir dış sahne, doğal bir dekor, sanat yapıtı oluşturmak bir yana, birçok durumda izleyicide gerçek duygusu uyandırmaz, anlatılmak istenileni vermez. Galata Köprüsü'nün başına yerleştirilen ya da köprü boyunca kaydırılan bir alıcı, hiçbir vakit

Galata Köprüsü'nü anlatmış olmaz; hem de perdedeki görüntüsü aynadaki bir görüntü denli aslına benzediği halde. Bu da çok doğal bir şeydir; çünkü herhangi bir birey için, onun dış dünyasındaki bir olgunun gerçekliği başka; aynı bireye aynı olguyu roman, tiyatro, resim vb herhangi bir anlatım aracıyla, bütün gerçekliğiyle duyurmak yine başka bir şeydir. Oysa filmlerimizde doğal dekorların, herhangi bir olgunun kullanılışı yukarıda anlatılan durumdan ileri geçmiyor. Bilimsel filmlerde rastlanan, alıcının bu en basit "kayıtçı" kullanılışı, şimdilik filmlerimizin başlıca özelliği.

5.

Filmlerimiz neyi, nasıl "kaydediyor"? Yukarıdan beri filmlerimizin piyasa romanlarıyla olan benzerliklerine işaret edişimiz nedensiz değil. Filmlerimizin çoğu, ham madde olarak bunları kullanıyor; doğrudan doğruya bunların uyarlamasını yapmadığı zamanlarda bile, sinemacı, yine bu romanların etkisi altında iş görüyor. Olağanüstü olaylar, rastlantılar; çok iyi ve çok kötü insanların karşılaşmasından doğan "feci" olaylar; zalim üvey ana ve babalar; türlü tutkularla gözleri kararmış kadın ve erkekler; aşktan verem olup yatağa düşen genç kız ve delikanlılar; iyi yürekli fahişeler; zalim köy ağaları; mert efeler vb, vb bizim en kötü melodramlarımızın bu en bayat öğeleri sürü sürü karşımıza çıkıyor. Malzemede olduğu gibi anlatımda da örnek, yine bu yapıtlar. Filmciliğimiz henüz bu kitaplardaki anlatımdan, yazı dilinden sinema diline geçemedi.

6.

Köy ya da kasabalarımızda herhangi bir olayı anlatan filmimizi ele alın, bir de John Ford'un *The Quiet Man (Kadın Satılmaz)*da çevre olarak seçtiği küçük İrlanda kasabası Innisfree'yi. Birincisinin ne çevreyi ne insanları ne de bunlar arasındaki bağları hiçbir yönden anlatamamasına, ele aldığı çevrenin bütün film boyunca bir tek özelliğini bile belirtememesine, zaten bundan dolayı da coğrafi bir ada bağlanmaya yanaşılmamasına karşılık, Ford'un, küçük kasabasını anlatışındaki varsıllığı düşünün. Dövüşe ve dövüş

izlemeye, bahis tutuşmaya düşkünlükleri; inatçılıkları; yabancılara karşı duyulan çekingenlik ve soğukluk, ama kendilerinden olanlara duydukları yakınlıkları; gelenek ve göreneklere hemen hemen körü körüne bağlılıkları... Ford, filminde daha çok kişiler, bunların karakterleri üzerinde durduğu halde, yine bunlar aracılığıyla, içinde yaşadıkları çevreyi de tanıyoruz. Konusu zamanımızda geçen bu filmdeki kasabanın, çağımızın birçok uygarlık ürünlerinden yararlanamadığını biliyoruz. Orada taşıt olarak yalnız at ve araba, bir de bisiklet var. Eski model bir otomobil ancak çok önemli olaylarda kullanılır. Trenleri istasyona geç gelir, geç kalkar; vagonların hepsi üçüncü mevkidir. Havası insanları gibi hırçındır, bir anda değişiverir ya da insanlarının hırçınlığı bundan ileri gelir... Innisfreeliler ne uluslararası konferanslarla ne atom ya da hidrojen bombasıyla meşgul olurlar; ama bir nişanlanma, bir evlenme onlar için bütün gerekleriyle yerine getirilmesi gereken bir tören, aksi halde uluslararası uyuşmazlıklardan daha çetin uzlaşmazlıklara yol açacak bir olaydır...

Ford'un başarısını, yalnızca, aslında İrlandalı olmasına, filminin birçok "özyaşamsal" (otobiyografik) özellikler taşımasına bağlamak doğru olmaz. Ford, İlk Dünya Savaşı'ndan beri Hollywood'da çalışıyordu; en iyi yapıtlarının hemen hepsi en iyi Amerikan filmleridir; en çok Amerikan özelliği gösteren yapıtlardır. İrlanda'yı konu alan filmleri arasında başarısız olanları da vardır. Ford'un başarısının temelinde —bu aynı zamanda bütün büyük sinemacıların ortak özelliğidir— anlatacak şeyi olmak ve bunu sinema aracıyla anlatmasını bilmek yer alıyor.

7.

Bu yılın başında "Türk Film Dostları Derneği"nin raporu dolayısıyla yazılan yazılarda, Türk filmciliğinin kalkınmasına engel olan birçok şey sayıldı: Yabancı filmlerin bolluğundan, boş filmlerin kıtlığına dek... Ama, rapor da dahil, üzerinde gerektiği biçimde durulmayan tek bir şey var ki, yukarıdan beri söylenenlerin doğal sonucunu oluşturuyor; o da şudur: Sinemacımızın olmayışı. Burada sinemacı derken şunu erekliyoruz: Anlatılmaya değer bir şeyi

olup da bunu başka herhangi bir anlatım aracıyla değil yalnız sinema aracıyla anlatmak isteyen ve bunu bilen sanatçı. Eksik olan budur.

(*YEDİTEPE*, Sayı 85, 15 Mayıs 1955)



ÇEMBERLERİ KIRMAK

Eski, çok eski bir *"Tuhfe"* kitabında şöyle bir "salon oyunu" var: Canlı bir tavuğu alın, göğüs kafesinin birleştiği kemik boyunca sıkı sıkıya bastırarak parmağınızla bir çizgi çekin, sonra tavuğu yere koyun, çevresinde tebeşirle bir çember çizdiğiniz vakit, bunun dışına çıkamayacağını göreceksiniz. Olur mu, olmaz mı? Doğrusu ne merak ettim ne denedim. Ama ne vakit yerli film izlesem bu "salon oyunu" aklıma gelir; daracık çemberlerin dışına çıkamayan sinemacılarımızı düşünürüm. İşin tuhafı, bu ortak merkezli iç içe sıralanmış düzinelerce çemberi çizenler kendileridir. Birkaç sinemacı kuşağı boyunca çizilen bu çemberler artık sinemacılarımıza öylesine doğal geliyor ki, bunların dışına çıkmak gerektiğini ne düşünüyorlar ne de bunu istiyorlar. İçlerinde arada bir bunu deneyenler çıkmıyor değil; ama alışkanlıklar, baskılar sonucu bu çemberlerden ancak bir ikisini, o da geçici olarak, kırabiliyorlar; sonra yine eski hikâye... Oysa bu çemberlerin tümünü kırmak, sinemamız için tek kurtuluş yolu. Bu çemberleri kırmanın en kestirme, en etkili yolu da bunlara cepheden, sistemli bir hücuma kalkmaktır. Gönül ister ki, her sinemacının yanında, hücuma kalkılacak hedefleri belirten, "on buyruk"taki denli açık ve seçik yargıları olan bir dizelge bulunsun. Bu dizelgeyi yapmak güç bir iş değil. Bir bakıma kimi sinemacılarımızda bir dizelge var; yazılısını bulundurmayanlar da kafalarında taşıyorlar ya da içgüdüsüyle uyguluyorlar

bu dizelgeyi. Ne var ki bu, yargıları tersine çevrilmiş, bizim sözünü etüğimizin "negatif"i bir dizelgedir. Baş aşağı duran bu yargıları ayakları üstüne oturtmak gerekir. Şu halde, çemberleri kırmak için 1) Eldeki dizelgede yer alan noktaları bilinçli olarak incelemek, 2) Bunların buyruklarını tümüyle tersine çevirmek, 3) Böylece elde edilen yeni kuralları her ne pahasına olursa olsun uygulamak bir zorunluluktur.

Şimdi, genellikle çiziliş sırasına göre bu çemberlerin ne olduğunu yakından görelim ve ne yapılması gerektiğini araştıralım:

Stendhal'in roman için yaptığı "bir yol boyunca gezdirilen ayna" tanımı, romandan çok daha büyük ölçüde sinema için doğrudur. Sinemanın yapısı da, gelişiminin ana çizgileri de, günümüz toplumundaki yeri de ona ister istemez "bir yol boyunca gezdirilen ayna" niteliği kazandırmaktadır. Bu aynayı boşluklara, hiçliklere tutmanın sağlayabileceği hiçbir yarar yotur. Öyleyse, *alıcını, yaşadığın toplumu yansıtan bir ayna gibi kullanacaksın.*

Ama, sinemanın yapısı aynı zamanda, gezdirildiği yol boyunca rastladığı varlıklara kılık değiştirtmeye, yalan söylemeye de elverişlidir; nitekim ister bilinçli ister bilinçsiz, çok kez böyle kullanıldığı da görülmektedir. Oysa bir aynadan, "normal" bir aynadan beklenen iş, varlıkları bize olduğu gibi, gerçek görünüşüyle yansıtması, bizi yanıltmamasıdır. Öyleyse, *yalan söylemeyecek, gerçekçilikten ayrılmayacaksın.*

Yol boyunca gezdirilen aynanın en büyük sermayesi, yolu üstünde rastladıklarıdır; her günün insanları, her günün olaylarıdır. Bunlar, sinemacıyı bütün ömrü boyunca uğraştıracak denli varsıldır. Özü bakımından da, ancak birtakım insanların kafasında var olabilen, ayağı yere basmayan düş ürünlerini geride bırakır. "Gerçek, hayali aşar" sözü yabana atılmamalıdır. Öyleyse, *en büyük esin kaynağını, yaşadığın toplumun günlük olaylarında bulacaksın.*

Toplumun günlük olayları dün de vardı, önceki gün de, daha önceki günlerde de. Bu olaylar dizisi tarihin karanlıklarına dek uzanıp gider. Sinemacı bunlardan da yararlanabilir elbet. Ama geçmişin olaylarını "ölü" birer olay olarak ele almak, geçmişi "egzo-

tik" bir öğe olarak kullanmak, bu olayları geçmişe özlem uyandırmakta basamak yapmanın bugüne hiçbir yararı olamaz. Oysa geçmişin olaylarından yapılacak seçmelerle bugüne de, yarına da ışık tutmak eldedir. Öyleyse, *geçmiş olayları bile bugünün açısından, bugünün ve yarının gerçeğini aydınlatmak için ele alacaksın.*

Bir film oluşturulurken, daha önce başka bir erekle hazırlanmış herhangi bir metinden de yararlanılabilir. Ama bu durum, yukarıdan beri ileri sürülen kurallara aykırı bir davranışa temel olamaz. Başka bir erekle hazırlanmış olan bu metnin de yine sinemanın yapısına, gereklerine uygun düşmesi ya da bunlara uydurulabilecek özellikte olması gerekir. Öyleyse, *başkasının hazırladığı metni aktarırken bile, bunun, içinde yaşadığın toplumu yansıtmasına, gerçekçilikten şaşmamasına dikkat edeceksin.*

Bundan önce sıralanan kurallara uyularak yola çıkıldığı zamanlarda bile, "filmi varsıllaştırmak" ereğiyle olayların doğal akışını, gerçeklerin kendine özgü varlığını zorlamak, bunlara yan öyküler eklemek, asıl konuyu dallandırıp budaklandırmak eğilimi baskın çıkmaktadır. Bunun sonucunda, sinemacının da, izleyicinin de dikkati başka yönlere çevrilmekte, asıl anlatılmak istenen ya gölgelenmekte ya da büsbütün karanlığa karışmaktadır. Oysa yönetmenin de, izleyicinin de dikkatinin asıl anlatılmak istenenden, varılacak erekten bir an bile şaşmaması gerekir. Asıl konuya katılacak bütün öbür öğeler de buna yardımcı oldukları oranda, kullanılmaya hak kazanır. Öyleyse, *gereksiz yan öykülere, dallı budaklı öykülere iltifat etmeyecek, gerçeğin sanıldığından çok daha varsıl olduğunu unutmayacaksın.*

Bunun tam tersine, iyi seçilmiş ayrıntıların, olayları, dolayısıyla bu olaylarla ortaya çıkan gerçeği ne denli varsıllaştırdığından sinemacılarımızın hemen hepsi habersizdir. Ancak göze batacak denli ortada olan gerçekleri ele alıp, bunu besleyen, bunlara anlam kazandıran, izleyiciye daha yakından duyuran ayrıntılara el sürülmemektedir. Öyleyse, *ayrıntıları hiçbir vakit ihmal etmeyeceksin.*

Bir aynanın en büyük özelliklerinden biri, nesnel oluşudur. Kuşkusuz, aynayı elinde tutan şu ya da bu varlığı öbürlerinden üstün görebilir; bunun ya da şunun üzerinde daha çok durmakta dire-

nebilir; şu ya da bu açıya yerleştirebilir; ama aynı görüntüyü verirken yine nesneldir. Sinemacıya düşen, alıcıyı da nesnelliği zedelemeden, bozmadan kullanmak, olaylar karşısında soğukkanlı, sakin davranmaktır. Coşku verici, sarsıcı bir olayı tüm özellikleriyle izleyiciye aktarmanın en sağlam yolu ölçülülüktür. Buna daha çok coşku katacağım diye aşırılığa kaçmak, çoğunlukla, gerçekçi coşkuyu da öldürür. Öyleyse, *hiçbir vakit aşırılığa kapılmayacak, aşırı duygululuktan kaçınarak hep ölçülü davranacaksın.*

Günlük olayları bir filmin çerçevesine yerleştirirken, çok eski bir dram anlayışının etkisiyle, bunlara bir "baş", bir "orta", bir "son" düşünülmekte, bu olaylar böylece dar bir kalıp içinde, önceden hesaplanmış şematik bir gelişmeye bağlanmaktadır. Oysa gerçek, bu çeşit kalıplara, şematik gelişmelere bağlanmayacak denli varsıl, çeşitli beklenmedik dönüş ve atılımlarla doludur; sürekli akış durumundadır; parçalara bölünemeyecek denli kesiksizdir. Bir "film öyküsü düzmek" işinin gerçekle hiçbir ilintisi yoktur. Hele "mutlu" ya da "mutsuz" son, gerçeğe bütünüyle aykırıdır. Öyleyse, *gerçeği doğal akışına bırakacak, kendi gelişmesine aykırı kalıplara, film öyküsü düzenine sokmaya çabalamayacaksın.*

Film öyküsü düzme zorunluluğuna inananlar, hem güldürülerden hem de acıklı konulardan hoşlanan izleyicileri aynı zamanda memnun etmek için acıklı durumlar – gülünç durumlar sıralamasına can kurtaran gibi sarılmaktadırlar. Günlük yaşayışta acıklı olaylara da gülünç olaylara da rastlanır elbet, ama bunun bu çeşit filmlerde olduğu gibi, isteğe göre sıralandığı hiç görülmemiştir. Bir filmi gerçekçilikten uzaklaştırmanın en kestirme yollarında biri de budur. Öyleyse, *gülünç-acıklı sıralamasına itibar etmeyeceksin.*

Kökü gerçeğe dayanmaya bir film öyküsüyle işe başlayan sinemacı kısa zamanda yaya kalır; sık sık çıkmaza girer. Başka çaresi olmadığından da kurtuluş yolunu olağanüstü rastlantılarda bulur. Olağanüstü rastlantılar da, acıklı durumlar, gülünç durumlar gibi günlük gerçeklerdendir ama, bunlar filmlerde sinemacıyı çıkmazlardan kurtarma yolu olarak kullanıldılar mı, bütün gerçekliklerini yitirirler; filmin geri kalanındaki gerçekleri de silip süpürürler. Öyleyse, *olağanüstü rastlantılardan hiçbir vakit medet umma-*

yacaksın.

Sinemanın bütün çabası, insanın türlü durumlarını gerçeğe en uygun biçimde yansıtmak, insanın dramını verebilmektir. Ama sinemacılarımız, olayları düzenlerken yaptıkları gibi, insanı ele alırken de bunu hep belli kalıplar içinde yapmaktadırlar. Sinemacılarımıza göre, bir filmin bütün kişileri daha ilk ağızda ve tüm film boyunca "etiketlenmiş"tirler: İyi adam, kötü adam, korkak, kahraman, gülünç, ciddi... Sanki bunların hepsi birer karagöz tasviridir. Oysa, son derece çapraşık bir yaratık olan insanı belirli bir kalıp içinde düşünmek denli gerçeğe aykırı tutum az bulunur. İnsanı bütün iç ve dış varsıllığıyla, bütün tutarlı ve tutarsız yönleriyle ele almak; onun bir kukla, bir karagöz tasviri değil, etli kemikli, duyan, düşünen, sevinen, yerinen, en yüce ve en aşağı duygular arasında bocalayabilen, zamana ve koşullara göre değişebilen bir varlık olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Öyleyse, *kalıp tiplerden vebadan kaçar gibi kaçacak, insanı bütün varsıllığıyla kavramaya ve işlemeye çalışacaksın.*

Bir film kişisine gerçeklik kazandıran en önemli öğelerden biri konuşmadır. Bir film kişisi, ancak, söylemesi gerektiği gibi söylerse gerçeklik kazanabilir. Oysa film kişilerimizin hemen hepsi, gerekmeyen şeyi gerekmeyen biçimde söyleme yarışına çıkmış gibidirler. Hemen hepsinin ağzından "kitabi" tümceler dökülür; hemen hepsinin ağzında konuşma iğreti durur. Öyleyse, *kişilerine, söylemeleri gerekeni, söylenmesi gerektiği gibi söyletmeye çalışacaksın.*

Ama bununla ilgili olarak, aynanın bir başka özelliğini daha unutmamak gerekir: Ayna sesi değil görüntüyü yansıtır. Sinemanın temel öğesi de ses değil görüntüdür. Ses ancak yardımcı, bütünleyici öğedir. Sinemada anlatılmak isteneni her şeyden önce görüntüyle değil de sesle vermeye çalışmak, işin kolayına kaçmak olduğu denli, sinemaya da aykırı davranmak demektir. Öyleyse, *anlatmak istediğini her şeyden önce ve her şeyden çok, görüntüyle vereceksin, gevezelikten kaçınacaksın.*

Ayna bir araçtır. Yolumuz üzerindekileri biz ayna olmadan da görebilir, izleyebiliriz. Alıcı da her şeyden önce bir araçtır. Alıcı,

anlatmak istediğimizi görüntüyle anlatmamızı sağlayan bir araçtır ve bunun için kullanılmalıdır. Bu aracı, salt kullanmak için kullanırsak hiçbir ereğe varamayız. Anlatabileceğimiz bir şey yoksa, bu aracı ne denli özentili kullanırsak kullanalım, ne çeşit cambazlıklara girişirsek girişelim, "öz"ün yokluğundan doğacak boşluğu kapatamayız, örtemeyiz. Öyleyse, *alıcıyı, anlatacağın bir şey varsa kullanacaksın; özentili anlatımla kendini de başkalarını da aldatmayacaksın.*

Son olarak bir "anahtar kural": Öyleyse, *her film çalışmasına başlayışta "çemberleri kıracağım" diye işe girişecek; sonunda "ne kadarını yaptım ne kadarını yapamadım" diye düşünecek, başarını önce buna göre değerlendireceksin.*

(*SİNEMA 65*, Sayı 4, Nisan 1965)



SİL BAŞTAN

Sanatların en genci olan sinemanın, emekleme döneminde olsun, duraklama döneminde olsun ya da bir çıkmaza saplandığı dönemlerde olsun, kendinden daha yaşlı, daha deneyimli sanatlardan yararlanmaya çalışmasından daha doğal ne olabilir. Sinema, bütün öbür sanatların az çok bir bireşimi olduğundan, bu yararlanma bir bakıma kaçınılmaz, zorunlu niteliktedir. Bundan başka, sinemanın yaşaması, gelişmesi için gerekli ortamı yaratmada da öbür sanatların büyük bir önemi var: Bir ülkenin çeşitli sanat kollarındaki başarısı ne denli büyük, geleneği ne denli varsıl olursa, sinemanın bundan doğrudan doğruya yararlanması kadar; tutunması, desteklenmesi için gerekli ortam da o denli kolaylıkla sağlanmış olur; çünkü ortada sanat eğitimi gelişmiş bir izleyici yığını bulunur. Eski, geleneksel sanat kollarının büyük gelişme gösterdiği ül-

kelerde, bunların sinemada ağır basması, etkilerinin sinemaya zarar verebilecek ölçülere varması da olanaklıdır. Fakat sağlam bir sinema anlayışı ve duygusu, böyle bir tehlikeyi her vakit önleyebilir; zararlı olabilecek etkileri sinemanın yararına çevirebilir.

Ya böyle bir gelenek olmazsa, çeşitli sanat kollarında elle tutulabilir sonuçlar birikmemişse ne olur? Böyle bir ülkede sinemanın yukarıda belirtilen destekten yoksun kalacağı açıktır. Ortam bakımından da sinema kendi izleyicisini kendisi yaratmak zorunda kalacaktır. Ama bu bir bakıma da elverişli sayılabilecek bir durumdur. Çünkü eski, geleneksel sanatların izleyicisi sinemaya ne de olsa birtakım önyargılarla gelir; bu izleyicinin sinemayla ilk karşılaşmalarında bu önyargılar çok vakit bu alışverişin aleyhine işler. Sanat bakımından "az gelişmiş" ülkedeyse böyle bir tehlike yoktur; böyle bir ülkenin izleyicisi sinemaya önyargısız gelir. Sanat bakımından "az gelişmiş" ülkenin bu alanda zengin bir deneyimi yoksa da, büsbütün de sanat geleneğinden yoksun değildir. Böyle bir durumunda başlıca iki sonucu olabilir: Sinema yönünden son derece az, önemsiz bir "ham madde" sağlayacak bu deneyim, sinemacı tarafından yok sayılır, tümüyle bir kenara itilir; böylece sinemacı ulusal sinemayı tümüyle sinema özelliklerine dayanarak yavaş yavaş geliştirebilir; başka sanatların etkisini "asgari" ölçüye indiren böyle bir durum, doğrudan doğruya salt sinemaya geçişi sağladığı için bir bakıma çok yararlı da olabilir. Sinemacı kendi ülkesinde bulamadığı ulusal değerler için yabancılardan aktarmalara kalkışmaz, yabancılara özgü nitelikleri ulusal kılığa sokma çabasına kendini kaptırmasa, bu yol, güçlüklerle dolu olmakla birlikte sağlam bir sinemanın yavaş yavaş doğmasına varabilir. Ya da sinemacı körü körüne bir "ulusal" değerler kaygısıyla, sinemaya hiç yatkın olmayan bu "az buçuk" sanat deneyimini, geleneğini sinemaya temel yapmaya kalkışır, bir başka çıkmaza saplanır.

Bizim durumumuzu, bu ikinci bölümdeki ülkelerin, sanat yönünden "az gelişmiş" ülkelerin açısından ele almak gerekir. Okul kitaplarına kadar geçen gerçek, batıdaki belli başlı yazın türlerinin ancak Tanzimat'tan sonra yurdumuza girmiş olduğudur. Bu türlerin yurdumuza girişi böylelikle aşağı yukarı ancak bir yüzyıl

önceye uzanabilmektedir. Üstelik bu yalnızca giriştir; gelişmeleri hem çok uzun sürmüş hem de büyük bir düzensizlik göstermiştir. Dil değişiklikleri, tarihsel engeller, teknik güçlükler, ilginin şu ya da bu türe daha çok yönelmesi bu gelişmeleri hem çok inişli çıkışlı yapmış, hem de kimilerinin daha çabuk ilerlerken, öbürlerinin alabildiğine yavaş yol almasıyla sonuçlanmıştır. Yalnızca roman-öykü türü ile tiyatro türünün gelişmesini karşılaştırmak bile bunu açıkça ortaya koyar. Sonra, batıdan alınan bu yeni türler, çok kez ne batılı ne ulusal olabilmiş, ortaya sık sık melez ürünler çıkmıştır. Bütün bunların, sinemamız için sağlam, güvenilir bir kaynak olamayacağı açıktır. Sinemanın yararlanabileceği gereç ancak çok yakın yıllara çıkılırsa bulunabilir.

Tanzimattan sonraki türlerin aşağı yukarı karşılığı olan daha ilkel biçimlerine, Tanzimat'tan önceki çağlarda rastlanmıyor değil. Halk hikâyeleri, halk romanları, masallar, batılı roman-öykünün; meddah-mukallit, ortaoyunu, karagöz batılı tiyatronun —ya da daha geniş anlamda seyirliğin— yerini tutuyor. Ama batılı karşılıklarının yurdumuzdaki gelişmesinde bile rol oynayamamış olan bu eski sanatların sinemaya ne hayrı dokunabilir ki? Daha 1925'te Macar Türkoloğu Ignas Kunoş, "Türk tarih-i edebiyatında karagöz oyunlarının hiçbir tesiri görülmüyor, halbuki Türk komedisinin vücuda gelmesinde bunların çok hizmeti olacaktır. Türk müellifleri saçma Fransız komedilerine bakacaklarına, karagöz oyununa dikkat etmiş olsalar milli oyunlar çıkarırlardı" diyor. Boşuna bir yakınma bu. Çünkü karagöz, meddah, ortaoyunu göçüp gitmiş bir uygarlığın, kültürün ürünüydüler. Kendinden sonrakilere birkaç tekerleme, birkaç nükte, birkaç durum dışında birşey bırakamayacak denli eskimişler, güçlerini yitirmişlerdi. Naşit'in Karagöz kılığına girerek karagözü perdeden sahneye indirme; İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Tarzan'lı, Mickey Mouse'lı tiplerle karagözü "çağdaşlaştırma" çabaları şimdi ancak gülümsemeyle anımsanabiliyor. Sinemaya gelince, ister ortaoyunu, karagöz olsun, ister halk hikâyeleri, romanları, masalları olsun ancak çok dar bir çerçevede, ancak belirli birkaç sinema türünde yararlanılabilecek gereç sağlayabilir; birkaç canlı resmin, birkaç masal filminin, birkaç "fante-

zi"nin, birkaç folklor filminin harcı olabilir.

Gerçekte bunlar için söylenebilecek asıl söz, "yararından vazgeçtik, zararı dokunmasın yeter"dir. Yukarıda, sinemacıların körü körüne bir ulusal değerler kaygısıyla, sinemaya hiç yatkın olmayan bu ilkel sanat deneyimlerini, geleneğini sinemada kullanma çabalarının doğurabileceği tehlikeyi belirtmiştik. Bizim sinemacıların gerçi böyle bir çabası, —hiç değilse göze çarpacak ölçüde— yok. Ama bu, sinemacılarımızın ayırdında olmaksızın, bilinçaltı dürtülerle ya da çevrenin etkisiyle bunlara kapılmadıkları, kendilerini bunlardan kurtarabildikleri anlamına da gelmez. Tam tersine, bunların zararlı etkisini filmlerimizin ezici bir çoğunluğunda görmek olanaklıdır. Halk hikâyelerinin, romanlarının, masallarının ilkel yapısı, olağanüstü rastlantıları, kalıp tipleri, şematik yapılarına filmlerimizin yüzde doksanında rastlanmaktadır. Karagözün, ortaoyunun, meddah geleneğinin sinemamızdaki izleri daha derin, daha bol ve daha zararlıdır. Birer seyirlik kolu olmakla birlikte, gözden çok kulağa seslenen bu sanatlardan şimdi geriye tortu olarak büsbütün ve yalnız sözler kalmıştır ve bunlar, her şeyden önce göze seslenen sinemada korkunç yaralar açmaktadır. Sinemanın dışında geniş izleyici yığınının da yakından tanıdığı tek seyirlik kolu olan tuluat kumpanyaları, gezici tiyatrolar yardımıyla günümüze dek uzanan bu etkiler, böylelikle hem sinemacıyı hem de izleyiciyi kıskıvrak bağlayabilmektedir.

Şu halde, başlangıçta da söylediğimiz gibi, sanat yönünden az gelişmiş ülkeler niteliğini taşıyan yudumuz, eski, geleneksel sanatların ham maddesinden yoksun olduğuna —yukarıda geri kalmışlığı belirtilen roman-öykü, seyirlik sanatlarına resmin, müziğin, dansın da katılabileceğini söylemeye gerek yok—, eldeki az buçuk gerecin de sinemaya yarardan çok zarar getirdiği ortada olduğuna göre; sinemacılarımızın sil baştan yapması; filmin bütün ham maddesini kendi çabasıyla her günkü deneyimlerinden sağlaması; böylelikle katıksız bir sinemaya varmasından başka çıkar yol yoktur. Bu konuda, izleyici yönünden doğabilecek bütün kaygılar yersizdir. Az gelişmiş ülkelerin izleyicisi, daha önce de belirtildiği üzere, gelişmiş ülkelerin izleyicisinden daha az önyargılıdır ve bu izleyici-

lerde önyargıyı ancak sinemacı yaratabilir: Sinemacı tuluat geleneğinde, halk hikâyesi, halk romanı geleneğinde, karagöz geleceğinde devam ettikçe bu önyargı sürecektir. Sinemacı kendi çabasıyla katıksız bir sinema yaratırsa, izleyici yepyeni bir sanatın özelliklerini, gereklerini, koşullarını ister istemez benimseyecek; yetişkin izleyicide artık izine ve özlemine rastlanmayan, yeni kuşaklarınsa hiç bilmedikleri bu eskimiş, zamanını doldurmuş tortuları, yetişkin olmayan izleyici de unutup gidecektir. Bu konuda izleyiciyi bir bahane olarak ileri sürenler ya kendi alışkanlıklarını, korkularını izleyicilere yükleyenlerdir ya da alıştıkları yoldan ayrılamayacak denli tembel, güçsüz ve yeteneksiz olanlardır.

(*SİNEMA 65*, Sayı 5, Mayıs 1965)



GÖRÜNTÜ DİLİ YERİNE GEVEZELİK

"Kimilerinin mutsuzluğu başkalarının mutluluğuna yol açar" derler. Kemal Tahir'in son romanı *"Devlet Ana"*yı okurken, Türkçede yazılmış bu en büyük romanın varsıllığının büyük bir bölümünü sağlayan dil ve anlatı sanatı geleneğinin, öte yandan sinemamız için ne büyük bir ayak bağı olduğunu düşünmeden edemiyor insan. Kemal Tahir, ötedenberi işleyegeldiği dil ve deyişi *"Devlet Ana"* da doruğa ulaştırırken, yüzyıllar boyunca birikmiş, çoğunluğuyla da kendi haline bırakılmış bir dil ve anlatı hazinesini yalnız gün ışığına çıkarmakla kalmıyor; yeniden işleyip yoğuruyor, değerlendiriyor, yapının özünden ayrılmayacak örgensel bir birliğe kavuşturuyor. Göktürk yazıtlarından Oğuz destanına, Dede Korkut masallarına, Yunus Emre'ye; ilk Osmanlı tarihlerinden Naima'ya, Evliya Çelebi'ye; Köroğlu destanlarından halk masallarına; karagöze, ortaoyununa, meddahlığa, mukallitliğe dek uza-

nan geniş ve varsıl bir dil ve anlatı geleneği bu... Kemal Tahir, aynı aracı, yani dili kullanmaktan gelen kolaylıkla, ama yalnız bu kolaylıkla *"Devlet Ana"*yı bu zincirin en son ve en olgun halkası yapmak başarısını gösteriyor. Doğallıkla, bu kolaylığın dışında, bu gereçleri seçmek, özümlemek; eski anlatı sanatını yeni teknik içinde kullanmak; tümce yapılarını, söz ustalıklarını, konuşmaları, masal ve destan anlatılarını tüm incelikleriyle, taklitleri, tekerlemeleri, söz oyunları yutturmacaları, ters anlamalarıyla, atasözleri ve deyimleriyle, benzetmeleriyle yerli yerinde kullanmak; bunların her birinden kişilerine uygun düşenleri seçip düzenlemek Kemal Tahir'in erişilmez ustalığının, yaratıcı gücünün işi.

Biz yine başlangıçtaki söze dönelim: *"Devlet Ana"* konusunda, romanımızın, öykümüzün mutluluğunu sağlayan dil ve anlatı geleneği, sinemamızın mutsuzluk nedenlerinden, kaynaklarından biri... Çünkü bin yılı aşan ve kesiksiz süregelen bu gelenek, aynı aracı kullanan romancıya, öykücüye ne denli değerli bir kaynak sağlıyorsa, her şeyden önce görüntü dilini kullanan sinemacı için de öylesine ağır, altından kalkamayacağı bir yük oluyor. Aracı görüntü dili olan, devinimli resimleri kullanan sinema, yurdumuzda her adımında bu dil ve anlatı geleneği engeliyle karşılaşıp tökezliyor. Öyle ki, sinemaya çok yararlı olabileceği sanılan eski görmelik sanatlardan, yani karagöz, ortaoyunu, bir ölçüye kadar meddahlıktan bile medet ummak boşuna bu alanda. Hatta bunların sinemamıza çıkardığı engel, dilin öbür kullanış alanlarındakinden de büyük; çünkü bir de görmelik sanat olmak yanıltıcılığını taşıyorlar; sinemayla hiç olmazsa dram öğesini kullanmak gibi ortak yönleri olduğu sanısını uyandırıyorlar. Oysa batı ve doğudaki birçok görmelik sanatın tersine, böyle ortak bir yön de yok. Karagöz, ortaoyunu, hele meddahlık, bütün dış ve ilk görünüşlerine karşın bir dram sanatı değil anlatı sanatı çünkü. Karagöz ve ortaoyunu, çok yalın birkaç durum içinde ortaya sürdüğü kalıp tipleri birer dram kahramanı olarak değil, konuşma, anlatı aracı olarak kullanıyorlar. Bunlar konuşuyorlar, konuşuyorlar, konuşuyorlar... Türk sineması da, görmelik bir sanat olarak bu eski geleneği bilerek bilmeyerek sürdürürken, ortaya bir dram ürünü koyduğunu

sanığı halde, gerçekte durmaksızın gevezelik eden birtakım kalıp tipler çıkarmaktan başka bir şey yapmıyor. Görüntü dilinin kullanılması, her şeyin görüntülerle anlatılması gereken bir sanat kolunda, alabildiğine laf kalabalığına dayanan, konuşmalarla yürüyen, gelişen ve sinemadan başka belki de her şey olan bir yapıt çıkıyor ortaya. İzleyicilerin de aynı geleneğin etkisini taşımalarının bunda büyük payı var elbet. Hatta görüntü dilinin önemini kavramış ya da kavraması gereken kimi sinemacıların bile kendilerini bu gevezeliğe kolayca kaptırmaları her şeyden önce izleyicinin bu isteğine ödün vermek zorunda kalmalarından ileri geliyor.

Demek ki görüntü dilinin gelişememesinde, dil ve anlatı geleneğindeki varsıllığın büyük payı var. Nasıl ki, bunun tersine, görsel sanatlarımızdaki yoksulluğun da bunda büyük payı varsa... Kuşkusuz bunun da başında, sağlam ve köklü bir resim sanatı geleneğinin bulunmayışı geliyor. Bir bakıma İslam dinindeki tasvir —daha doğrusu suret— yasağına her vakit sıkı sıkıya uyulmamıştır; ama bu yasağın resim sanatını geniş ölçüde engellediği de açıktır. Ayrıntılara girmeksizin yalnız birkaç noktayı belirtmek, konumuz bakımından yeter: Minyatür de halk resmi de çok ilkel bir resim anlayışından öteye hiçbir vakit geçemedi. Bunların yaratıcıları da alıcıları da çok dar bir çerçeve oluşturuyorlardı. Ustadan çırağa geçen minyatür ya da halk resmi, yüzyıllar boyunca aynı kalıpları yinelemekle yetindi; bu resim sanatı hemen bütünüyle gerçekçi, hiç olmazsa doğacı olmaktan uzaktı; yazı ile resmin birleşmesinden oluşan melez, aynı zamanda soyut bir resim anlayışıydı bu; ama bu soyluluk da özel bir resim anlayışının ürünü değil, dinsel bir inanışın sonucuydu. Bütün bunlar, sinemanın görüntü dilini kuracak, görsel duyguyu, resim anlayışını besleyecek, geliştirecek nitelikler almaktan çok uzaktır. Bir Antonioni'nin en azından Rönesans'tan bu yana İtalyan ustalarından; bir Dreyer'in, bir Bergman'ın en azından Van Eyck'ten, Bosch'tan bu yana Flaman ve Hollandalı ustalardan; bir Renoir'ın en azından —kendi babası— Renoir'dan ve öbür izlenimcilerden yararlanması, büyük başkalıklar gösterdiği denli aynı ölçüde ortak yönleri de bulunan bütün bir batı resmi geleneğini filmin görüntü diline temel yapma-

ları olanağı yoktu bizde.

Sinemacının da izleyicinin de bir yandan dil ve anlatı geleneğinin ağırlığı altında ezildiği, bir yandan resim duygusundan yoksun olmanın eksikliğini duyduğu bir ortamda tek umut kaynağı şuydu: Sinemacının, sessiz sinema döneminde, anlatmak istediklerini ister istemez görüntü diliyle ortaya koymak, izleyicinin de bu görüntü dilini ister istemez anlamaya çalışmak zorunda olması. Ama sinemamızın gelişim tarihi ne yazık ki bu umudu da öldürdü. Sinemamızın sessiz film dönemi 1914'ten 1931'e dek ancak on yedi yıl sürdü ve bu kısacık süre içinde de ancak on tane öykülü, uzun, sessiz film çevrilebildi. Dolayısıyla bu kadarcık bir deneme ne sinemacıya ne de izleyiciye herhangi bir şeyi görüntü diliyle anlatmak ve görüntü dilini anlamak olanağını sağlayabildi.

Dil ve anlatı sanatı denli olmasa da az çok bir resim sanatı geleneğinin bulunması, hiç kuşkusuz sinemamızın gelişme çizgisini değiştirdi. Hele sinema sanatının aracı görüntü dili değil de, bildiğimiz salt dil olsaydı bu gelişme çizgisi yüzümüzü ağartacak ürünler verebilirdi. Ama bugün bu dileklerle oyalanmanın hiçbir yararı yoktur. Bugün yapılacak iş, bu gerçekleri, bu olguları göz önüne almak ve sinemamızı oluştururken bunların ağırlığını ya da eksikliğini giderecek yolları bulmaktır. Sinemacılarımız ancak dil ve anlatı geleğinin ağırlığından kendilerini de izleyicileri de kurtarabildikleri ölçüde; resim duygusunun, resim sanatı geleneğinin eksikliğini kendilerinde de izleyicilerde de giderebildikleri ölçüde gerçek sinemaya yaklaşabileceklerini hiçbir vakit akıldan çıkarmamalıdırlar. Yoksa, sinemamızda, görüntü dili yerine gevezelik bugüne dek olduğu gibi sürüp gidecektir.

(*ÖZGÜR SİNEMA*, Sayı 1, 12 Şubat 1968)



GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

1

"Tiyatro ne vakit bunalıma düşmüşse, gerçekçiliğin yardımıyla kurtulmuştur". Yanılmıyorsak Shaw'ın sözü bu. Doğru bir söz müdür? Tiyatro için geçerli bir kural mıdır? Shaw'ın kendisi bu söze ne denli uygun davranmıştır? Tiyatrocular bilir. Kuşku götürmeyen yön, Shaw'ın sözündeki "tiyatro"nun yerine "sinema"nın göz kırpmadan konabileceğidir. Hele Shaw'ın sözü tiyatro için doğruysa, geçerliyse sinema için haydi haydi doğru ve geçerlidir.

Sinema her şeyden önce yapısı, yaratılış nedeni yönünden gerçekçi olmaya mahkûmdur, gerçekçi olmak zorundadır. Sinemanın fotoğraftan geliştiğini herkes bilir. Fotoğraf, dış dünyayı olduğu gibi aktarmak ereğiyle bulunmuştu. Sinema, fotoğrafın veremediğini, dış dünyanın en önemli öğelerinden birini yani devinimi verebilmek, böylelikle gerçeğin eksik kalan yönünü tamamlamak için meydana getirilmişti. Fotoğraf da, sinema da bu gerçeği aktarırken öbür sanatlar gibi başka bir anlatım aracına, örneğin yazıya başvurmazlar; dış dünyayı doğrudan doğruya, dolaysız biçimde yansıtırlar; dış dünyaya "ayna tutarlar". Ham maddesiyle, gereciyle anlatım aracı yüzde yüz aynı olan anlatım araçları fotoğraf, sinema ve televizyondur. Dışımızdaki "fizik gerçek"i eksiksiz, dolaysız aktarabilecek tek anlatım aracı da sinema-televizyondur.

Sinemanın yapısından, yaratılış nedeninden doğan bu gerçekçilik zorunluluğu uygulamada da doğrulanmaktadır. Sinema tarihi, sinemanın en iyi, en değerli, en geçerli, en ölümsüz yapıtlarının gerçekçi yapıtlar olduğunu belgelemektedir. Günümüze değin, değerini yitirmeyen büyük sinema yapıtları, birkaç istisna dışında, hep gerçekçi okulların, gerçekçi sinemacıların ürünleridir. Shaw'ın tiyatro için söylediğinin, sinema için ne kadar doğru olduğunu yine sinema tarihi göstermektedir: Sinema ne vakit bunalıma düşmüşse, çıkış yolunu gerçekçilikte bulmuştur.

Gerçekçilik Yolları

Sinema tarihi, aynı zamanda, gerçekçiliğin tek biçimi, tek yolu olmadığını da, örnekleriyle ortaya koyar. Tek bir gerçekçilik yolu değil, gerçekçilik yolları vardır. Fransız gerçekçiliği, İngiliz gerçekçiliği, Amerikan gerçekçiliği, Sovyet gerçekçiliği, İtalyan yeni gerçekçiliği, Japon yeni gerçekçiliği, Alman gerçekçiliği birbirlerinden ayrı özellikler taşırlar. "Sinema-Gerçek", "Sinema-Göz", "Arı-Göz", "Dolaysız sinema"... sinemada hep gerçeğe bağlı olan, ama ayrı ayrı yollar izleyen gerçekçilik akımlarıdır. Kimi, sert, katıksız, izleyicinin suratına bir yumruk gibi inen bir gerçekçilikten yanadır. Kimi, acı gerçeği, üstü şekerle örtülü acı hap gibi vermekten yanadır. Kimi, gerçeği katıksız, dolaysız aktarıp yorumu izleyiciye bırakır. Kimi, gerçeği yorumlayarak izleyiciye sunar. Kimi, anlattığı gerçekten bir ders çıkarır, bu dersi izleyiciye aktararak yol gösterir, kılavuzluk eder. Kimi, çıkarılacak dersi izleyiciye bırakır...

Gerçekçiliğin bu çeşitli yollarının nedenleri de çeşitlidir. Gerçekçilik konusundaki kuramlar; gerçeğin en iyi nasıl aktarılabileceği yolundaki değişik görüşler; ulusal özellikler; yaratılıştan doğan özelikler; bireylerin ve toplumların gerçek karşısındaki davranış ve tepkileri; içinde bulunulan ekonomik ve toplumsal yapı; gerçekçilikte şu ya da bu yolu seçmekte etkin yol oynar. Örneğin bir "tüketim toplumu"nun gerekçiliği ile kurtuluş savaşı vermekte olan bir toplumun gerçekçiliği aynı yolu izlemez. Önemsedikleri, öncelik tanıdıkları konular bile başkadır.

En Güç Yol

Ne varki, gerçekçilik yolları ne denli çeşitli olursa olsun, gerçekçilik anlayışları ne denli ayrı olursa olsun, sinemadaki bütün gerçekçilik okullarının, akımlarının temel ortak yönleri. Ortak amaçları vardır: Dışımızdaki dünyayı, insanı bütün çapraşıklığı, karmaşıklığı içinde tanıtmak; dışımızdaki dünyanın aksayan, yolunda gitmeyen yönlerine parmak basmak; daha iyi bir dünya

özlemini vermek; böyle bir dünyanın kuruluşuna katkıda bulunmak.

Bundan dolayı, sinemada gerçekçilik, en güç, en çetin yoldur; gerçekçilik yolunu seçen sinemacıdan da bazı nitelikler ister: Dış dünyanın bütün çapraşıklığını, karmaşıklığını kavrayabilecek yorumlayabilecek bilgi, anlayış, sezgi; bunu en iyi biçimde aktarabilecek sanat gücü; en çiğ, en tehlikeli gerçekler karşısında sarsılmayacak, bu gerçekleri aktarmada kaytarmayacak, kolayına kaçmayacak kadar açıkyüreklilik, dürüstlük, cesaret.

(*DEVRİM*, Sayı 50, 29 Eylül 1970)

2

Sinemada gerçekçiliğin en güç, en çetin yol olduğunu geçen yazıda belirtmiştik. Ancak orada belirtilen güçlük, çetinlik gerçeği bütün çapraşıklığı, karmaşıklığı içinde kavrayıp sinemada verebilmekten doğuyordu. Yani bir yandan dışımızdaki dünyanın gerçeğini bütün derinliğiyle kavramanın güçlüğü, bir yandan da sanatçının bunu bir sanat yapıtı olarak yeniden yaratabilmesinin, verebilmesinin güçlüğü söz konusuydu. Ama bir de bunların dışında, yapay (sunî) bir güçlük var. Bu da gerçekçi sinema yoluna giren sanatçının önüne, sinemayla ilgili olmayan engellerin çıkarılmasından doğuyor. "Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar" sözü, bütün sanatlar içinde en çok sinema için doğrudur; dokuz köyün dokuzundan da kovulmak istenen yalnız gerçekçi sinemacıdır.

Gerçekçi sinemacının önüne önce denetleme engeli dikilir. Hem de resmisinden özeline, açığından gizlisine dek her çeşit denetleme. Gerçekleri kendi çıkarlarına, görüşlerine, tutumlarına aykırı bulan her iktidar, her topluluk, her baskı grubu gerçekçi sinemayı engellemeye çalışır. Kuşkusuz bu denetlemenin ağırlığı ülkeden ülkeye değişir; zaman içinde başkalıkları gösterir; toplumun gelişmesi, her çeşit düşünceye açılışıyla birlikte sanatçının kovulduğu köylerin sayısı da azalmaya başlar. Ama bugün, gerçekçi sinemacının kovulduğu şu ya da bu köy hemen her ülkede vardır.

Endüstrinin Baskısı

Gerçekçi sinemacının önüne çıkan bir başka engel, sinema endüstrisini yönetenlerin tutumudur. Sinema endüstrisi, birkaç istisna dışında, hemen her ülkede egemen sınıfların elindedir, bu sınıfların temsilcisidir. Dolayısıyla, sinema sanatçısına, para getirebildiği ölçüde sağladığı esneklik ne olursa olsun, eninde sonunda bu sınıfların tutumu, görüşü, çıkarıyla uygun düşen bir sınır çizilir; sinemada gerçekçilik ancak bu çizilen sınır içinde uygulanabilir.

Gerçekçi sinemanın önüne çıkan engellerden belki de en tuhafı, izleyiciden ve bir kısım sinemacılardan gelenidir. En tuhafı diyoruz, çünkü gerçekte gerek izleyicinin gerekse sinemacının çıkarı, gerçekçi sinemadan yana olmaktadır. Oysa genellikle rastlanılan durum bunun tersidir. Gerçekçi sinemaya karşı izleyici ve bir kısım sinemacıdan gelen tepki, doğrudan doğruya yukarda belirtilen ilk iki engelin, yani denetleme ile endüstriyi ellerinde tutan egemen sınıfların tutumundan doğan, bunun uzantısı olan tepkilerdir.

İzleyiciden Sinemacıya

İzleyicilerin büyük çoğunluğu gerçekçi sinemaya ilk ağızda karşı çıkmakta, gerçekçi sinemadan hoşlanmamakta, bunun karşısında nedenini anlamadığı bir rahatsızlık, huzursuzluk duymaktadır. Çünkü bu izleyici, yıllar yılı, sinemaya yön veren denetlemenin, endüstrinin koşullandırdığı, beynini yıkadığı izleyicidir. Bu izleyici, gerçekçi sinemayı ancak denetlemenin ve endüstrinin izin verdiği ölçüde, göz yumduğu sınırlar içinde kaldırabilecek yolda yetiştirilmiştir. Büyük bir izleyici topluluğu, sinemanın salt bir eğlence, oyalanma, avunma aracı olduğuna inandırılmıştır. Sinema, yıllar yılı, dünyanın dört bir yanında "yığınların afyonu" işlevini yüklenmiştir. Dolayısıyla, gerçekçi sinema karşısında bu izleyicinin tepkisi, yadırgamadan başlayıp huzursuzluğa, öfkeye, düşmanlığa dek uzanabilmektedir.

Gerçekçi sinema karşısında bir bölük sinemacının tutumu da

yine kökeninde denetleme ve endüstriye, dolayısıyla egemen sınıfların tutumuna bağlanır. Ama izleyicinin tutumundan daha bilinçli olarak...

Daha bilinçli olarak, çünkü sinemacının bir bölüğü bu sınıfların temsilcisi, sözcüsü olarak ortaya çıkıyorlar; gerçekçi sinemanın karşısında oluşları bundan ileri geliyor. Bir bölüğü, gerçekçi sinemanın değerine, üstünlüğüne inanmakla birlikte, yetenekleri buna elvermediğinden bu sinemanın dışında kalıyorlar. Bu sonuncular arasında dikkati çeken bir topluluk, yeteneksizliklerini açıkyüreklilikle kabullenmektense bunu örtme çabalarına girişenlerdir. Bunlar, gerçeğin bütünüyle kavranmasının mümkün olmadığını, dolayısıyla gerçekçi sinemanın kimsenin harcı olmadığını ileri sürerek felsefedeki "bilinemezcilik" akımının sinemadaki temsilcileri olarak ortaya çıkıyorlar. Bunlara, gerçekçilik düşmanlığını "sanat için sanat" gibi estetik bir tutuma bağlayanlar da katılabilir. Ama ne "felsefi" ne de "estetik" tutum, gerçekçilik düşmanlığının kaynağında, egemen sınıflar, denetleme, endüstri ve yeteneksizlik yattığı gerçeğini gizleyemez.

(*DEVRİM*, Sayı 51, 6 Ekim 1970)

3

Sinemada, gerçekçi sanatçının önüne başlıca iki yol, iki yöntem çıkar: Bunlardan biri temelden yüzeye, öbürü yüzeyden temele doğru uzanır. Hiç kuşkusuz, gerçekçilikte en sağlam, en güvenilir yol, en ülküsel yöntem, temelden yüzeye doğru olanıdır. Gerçeği bütün çapraşıklığı, karmaşıklığı içinde tümüyle kavrayabilmek, ancak temel nedenlere inebilmek, bunları ortaya çıkarmakla olur. Ancak o vakit, yüzeyde çelişik, birbiriyle ilintisiz gibi görünen, herhangi bir nedene bağlanamayan olaylar, durumlar bir anlam kazanabilir, sağlam bir temele oturtulabilir.

Ne var ki, sinemada bu birinci yolda çalışmak, bu çalışmanın ürününü ortaya koyabilmek, çeşitli koşulların, çeşitli olanakların bir araya gelmesine bağlıdır. Bu yol, her şeyden önce, sinema

sanatçısının çok yönlü, çok sağlam bilgili olmasını gerektirir. Sinema sanatçısının, yaşadığı dünyanın, özellikle içinde bulunduğu toplumun temel sorunlarını büyük bir açıklıkla bilmesini, bunları bir sanat ürününde ortaya koyabilmesini ister. Aynı zamanda, sinemacıya bu yolda yardımcı olacak, ışık tutacak ülke verilerinin hazırlanmış olması, çeşitli konularda güvenilir araştırmaların yapılmış olması gerekir. Sanatçıyla içinde yaşadığı toplumun sorunları, olayları, insanları arasında sıkı bir bağ kurulmuş olması zorunluluğu vardır. Oysa yurdumuzda ne sinemacı bu olgunluğa varmıştır ne de onu bu olgunluğa hazırlayacak, bu yolda aydınlatacak ön çalışmalar, araştırmalar yapılmıştır.

İkinci Yol

Öte yandan, bir an için, bu ön koşulların yerine geldiği var sayılsa bile, sinema sanatçısının bu yoldaki çalışmasının ürünlerini izleyiciye sunabilmesi, izleyicinin bu ürüne sağlıklı bir tepki göstermesi, bugünkü durumda bir hayal olur. Çünkü sorunların böylesine özüne ulaşmış bir gerçekçilik, egemen sınıfların çıkarlarına taban tabana aykırı düşeceği gibi, bugünün izleyicisi de böylesine köklerine indirgenmiş bir gerçeği kavramakta yaya kalacaktır.

İkinci yol hiç kuşkusuz daha kolaydır ve bugün yurdumuzda sinema alanında uygulanması mümkün olan tek gerçekçilik yoludur. Bu yol, gerçeği, yüzeyden başlayıp yavaş yavaş temele doğru ilerleyerek ortaya çıkarma, koyma yoludur. Gerçeğin dış görüşlerini saptamaktan başlayıp, gerçeği örten kabuğu yavaş yavaş kazımak, bu dış görünüşün altında yatan nedenlere ulaşmaya çalışmak yoludur. Ancak bu yolun, sanatçı için de izleyici için de tehlikeler, tuzaklar taşıdığını hemen belirtmek gerekir. En büyük tehlike, en büyük tuzak, sinemacının ve izleyicinin yüzeysel bir gerçekçiliğe saplanıp kalmaları olasılığıdır. Yüzeysel gerçekçilik giderek sanatçı içinde izleyici için de bir araç, bir ara yol olmaktan çıkıp erek olmaya başlayabilir; sanatçıyı da izleyiciyi de kendi kendini aldatma, oyalama çaresi olabilir; temel nedenlerden, ger-

çeğin ta kendisinden dikkatleri çelme yolu olabilir. Çünkü yüzeysel gerçekçilik bir yandan sanatçı ve izleyicide gerçekçilik izlenimi uyandırırken, bir yandan da gerçeğe yan çizme, gerçeğin ancak aldatıcı olan dış görünüşüyle yetinme tehlike ve tuzağını taşır. Sanatçı ve izleyici böyle durumlarda çok kez, gerçeğin aldatıcı olan dış görünüşüne kendilerini kaptırırlar; bu dış görünüş ile temel nedenler arasındaki bağı çıkaramazlar ya da dış görünüşü, önemsiz, ikinci üçüncü derecedeki yan etkilere bağlarlar. Bundan dolayı, sinema sanatçısı, kolaylığı ölçüsünde tehlike ve tuzaklarla dolu ikinci yolu seçerken çok dikkatli olmak zorunda olduğu gibi, izleyicinin de yüzeysel gerçekçiliğin aldatıcı yönlerine karşı uyanık bulunması gerekir.

Sinemamızda Gerçekçilik

Sinemamızın ve toplumumuzun bugünkü durumunda gerçekçilikteki birinci yolun söz konusu olamayacağı hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak denli açıktır. Bu durum, değil birinci yolun, gerçekçilikteki ikinci yolun bile şimdiye dek kullanılmamış olmasıyla kanıtlanmıştır. Türk sineması, bugüne dek, bir kalıplar sineması olmanın, masal çağını yaşamanın sınırını henüz aşamamıştır. Gerçekçilik denemelerine kalkıştığı vakit de bu sinema, şaşmaz bir biçimde hep yüzeysel gerçekçiliğin tuzaklarına düşmüştür. Sinemacılarımız, şimdiye kadarki gerçekçilik denemelerinde öylesine başarısızlığa uğramışlardır ki, bu durum onları giderek, kusuru kendilerinde değil de gerçekçilikte bulmaya, gerçekçiliğin batı özentisi olduğu, Türk sinemasına, hatta genellikle Türk sanatına uygun düşmediğini söyleme gülünçlüğüne dek vardırmıştır. Bütün bunlardan dolayı, gerçekçi Türk sinemacısının önüne, genellikle gerçekçi sinemacının önüne çıkandan daha büyük, daha güç engeller çıkmaktadır.

(*DEVRİM*, Sayı 52, 13 Ekim 1970)



DERS ALMAK YA DA ALMAMAK

Bisiklet Hırsızları sinemacılarımızın gözünü açacak mı? Onlara iyi bir örnek olacak mı? Bu, filmden çok, sinemacılarımıza kalmış bir iştir. Zira *Bisiklet Hırsızları,* sınavını iyi vermiştir. Geri kalmış, kalmamış ulusal sinemaların çoğunda uyandırıcı, hayırlı etkiler göstermiştir. İspanya'dan Japonya'ya kadar çeşitli ülkelerde *Bisiklet Hırsızları,* öbür yeni gerçekçi filmler arasında en etkilisi, en aydınlatıcısı olmuştur. Aklı başında hiçbir sinemacı da, hatta söz konusu kendi yapıtı bile olsa, bu etkiyi yadsımaya kalkışmamıştır. Bu da doğal bir şeydir. Sanat alışverişinin son derece yaygın olduğu bu yüzyılda, bunun utanılacak, gizlenecek hiçbir yanı yoktur. Bütün sorun, alınan dersin biçimine bağlıdır.

Çünkü "ders almak" kendini çeşitli yollarda gösterebilir. Örneğin İtalyan yeni gerçekçilerinin yaptıkları gibi, Fransız, İngiliz, Sovyet, Amerikan gerçekçi sinemalarından "ders alınıp" ulusal bir sinema okulu, canlı bir sinema akımı yaratılabilir. Ya da bir zamanların "Amerikan yeni gerçekçiliği" gibi, İtalyan yeni gerçekçiliğinin yalnızca dışla ilgili özellikleri alınıp kısa zamanda yitip giden bir saman alevine yol açılabilir. Ya da bizim sinemamız gibi, kötü ustalar, kötü örnekler seçilip, bunları körü körüne taklit ederek köksüz, temelsiz bir sinema kurulabilir. Zira kopyacılık da bir etkilenmeyi, ders almayı gösterir ama, bunların en kötü biçimidir, hem de utanılacak biçimidir.

Ama asıl sorun, bir sinemanın ders alabilecek erginliğe varıp varmadığıdır. Ders almak ya da almamak daha sonra gelir. Bir sinema ki, yönetmenine, senaryocusuna örneğin *Bisiklet Hırsızları*'ndan aldıkları derse göre bir film hazırlamalarını istediğiniz vakit, çalınan bisikletin yerine çalınan boya sandığını, Roma yerine İstanbul'u, kilise yerine camiyi geçirip önümüze sürecek zihniyet-

tedir, o sinema henüz erginleşmemiş, ders alacak çağa gelmemiş demektir.

(*AKİS*, 21 Aralık 1957)



ÜÇÜNCÜ BOYUT

Yirmi yıl kadar önce Tophane'de bir sıra fotoğrafçı dükkânı vardı; bu fotoğrafçılarda bez üzerine deniz kıyısı, çöl, kayalık, Kızkulesi resmi... çizilmiş diplikler (fond) bulunur, yine fotoğrafçının verdiği Arap şeyhi, kovboy, asker... elbiselerini giyen müşteriler bu dipliklerin önünde poz verip fotoğraf çektirirlerdi. Kimi kandırmak isterlerdi, bilinmez; zira işin düzmeceliği hemen sırıtır, resmi çeken de çektiren de gören de bunun ayırdına varırdı. Şimdilerde bu işi sürdüren var mıdır acaba? Varsa da, kıyı bucaktaki bir fotoğrafçıya kırk yılda bir düşen birkaç müşteriyi geçmiyordur.

Bu gelenek fotoğrafçılıkta unutulmaya yüz tutmuş ama, sinemamızda sürüp gidiyor. Gerçekte yalnız bizim sinemaya özgü bir durum değil kuşkusuz; ilkel sinemanın, kötü sinemanın en göze çarpan belirtilerinden biridir bu: Üçüncü boyuttan yoksun olmak. Oysa, bir filme can veren, inandırıcılık katan, gerçekçi özellik kazandıran başlıca öğelerden biri, belki de birincisi üçüncü boyuttur. Üstelik sinemada üçüncü boyutun gerekliliği başka nedenlerden de doğuyor. Fotoğraftaki, tiyatrodaki üçüncü boyut gibi değil sinemadaki. Fotoğrafın üçüncü boyutu devinimsizdir, cansızdır, dardır; fotoğrafın yaygın boyu da göz önüne alınınca, göze çarpmayacak, yararlanılamayacak kadar ufaktır. Tiyatronun üçüncü boyutu da sınırlıdır; göz aldatma oyununa başvurarak bu sınırı genişletmek isteyen tiyatro dekorcusu bu sınırlılığı büsbütün açığa vurmaktan başka birşey yapmış olmaz. Sonra, üçüncü boyut, fotoğraftaki kadar olmasa da tiyatroda da devinimsiz sayılabilir. Gerçi oyuncuları

derinlemesine dizmek, yerleştirmek, ordan oraya hareket ettirmek de vardır ya, o da alabildiğine sınırlı, üstelik sahnenin değişmeyen çerçevesinden ötürü çok kez tehlikelidir.

Sinemada öyle değil. Sinemanın üçüncü boyutu her şeyden önce, günlük yaşayışta olduğu gibi, doğanın bir parçası; evleri, sokakları, denizi, ağacı, kuşu, kısacası canlıları ve cansızlarıyla bir "yaşam dilimi" Ama, öte yandan, doğayı yalnız saptamakla kalmak sanat olamayacağına göre, üçüncü boyut aynı zamanda sinemacının ayrı bir seçme, düzenleme, yerleştirme çabasını gerektiren bir öğedir de. Oysa, filmlerimizin büyük çoğunluğunda rastlanan ne? Üçüncü boyut yerine ya bir boşluk ya da öbür boyutta yer alanlarla tam bir uyuşmazlık. Sinemacı, ön sıraya aldığı kahramanlarını geri sıradaki dekorla, doğa parçasıyla, öbür insanlarla, yani üçüncü boyutu oluşturanlarla bağdaştıramadı mı, ikisi arasında inandırıcı bir bağ kuramadı mı, bu iki öğeyi yerli yerine oturtamadı mı, sinema izleyicisinin en kıt anlayışlısı bile "yolunda gitmeyen birşeyler olduğu"nu sezinleyiverir. Çoğu filmlerimizin üçüncü boyutu öylesine aksar ki, bunun farkına varmamak için anlayışsız olmak bile yetmez.

Üçüncü boyut hakkıyla veremeyen sinemacının başvurduğu iki yolu yukarıda belirtmiştik. Bunlardan biri, üçüncü boyutun yerinde bir boşluk bırakmaktı. Çoğu filmlerimizin dışarı sahnelerinin nüfus sayımı gününde çevrilmiş duygusuna yol açması, ortada başkahramanlardan başkasının görünmemesi; içeri sahnelerde de beyazperdenin ön sıradaki kahramanların görüntüsüyle doldurulup karagöz perdesini andırması bu yüzdendir. İkinci yol, üçüncü boyutu oluruna bırakmaktır. Bunun sonucunda da, yine yukarıda belirttiğimiz gibi, boyutlar arasındaki uyuşmazlık ortaya çıkar. Tarihsel filmlerde bilisizlik ve dikkatsizlikten ileri gelen uyuşmazlığı bir yana bırakalım – hani şu, Cem Sultan'ın habercisini telgraf direkleri altında koşturan bilisizlik ve dikkatsizlik–, günümüzde geçen konuları işleyen filmlerdeki üçüncü boyut, bu alandaki aksaklığı ortaya koyar. Filmlerimizin üçüncü boyutunu dolduran kalabalık kadar acemice kullanılan pek az şey vardır. Hepsinin gözleri alıcının merceğine dikilmiş, bu mercekle büyülenmiş gibi

duran cansız, kaskatı bir kalabalık. Ya da bu "insan dekoru,", ön sıradakilerle hiç uyuşmayan bir kütledir; ne giyimi ne davranışları ne toplumsal durumu ne de olayın gereği bakımından ön sıradaki yer alanlar ile üçüncü boyutu dolduranlar arasında bir uygunluk vardır. Dekor, çevre, eşyanın oluşturduğu üçüncü boyut ile kahramanlar arasındaki bağıntı için de yine aynı şey söylenebilir.

Kaldı ki, üçüncü boyut ile ön sıradakiler arasındaki "uyuşum"u sağlamak, işin abecesidir. Bir de, bunun üstünde, üçüncü boyutta yer alan canlı cansız varlıklara özel değerler, anlamlar verip bu boyutu olduğundan da etkili kılmak, filmin başarısının en büyük yükünü üçüncü boyuta vermek de var. Gerçekte de, üçüncü boyut güçlü olduğunda, ön sıradaki aksaklıkların çoğunu örtmek eldedir ama, bunun karşıtı hemen hiçbir vakit elde değildir. Üçüncü boyuttan yoksun bir film, inandırıcılığından, gerçekliğinden daha ilk elde yarı yarıya kaybetmiş demektir.

*

Üçüncü boyut şu son yıllarda filmlerimizde yavaştan bir önem kazanmaya başladı. Genç yönetmenlerin çoğu, üçüncü boyutun önemini kavramaya, üzerinde titizlikle durmaya başladılar. Bu işi şimdilik en iyi yapan da Memduh Ün. *Üç Arkadaş*'tan *Kırık Çanaklar*'a dek uzanan filmlerinde Memduh Ün, Türk sinemasında üçüncü boyuttaki çalışmaların en iyi örneklerini veriyor. Ama Ün'ün bu filmlerinde, aynı zamanda, üçüncü boyutun önemini anlayan bir sinemacının kendini kaptıracağı yanlışlara da örnek bulmak mümkün. Ters yöndeki bu aksaklığın ilki, üçüncü boyut üzerinde "oynamak"tan, bu boyuttaki özentili çalışmadan ortaya çıkıyor. Oysa, üçüncü boyut yerine boşluk geçirmek ya da üçüncü boyutu oluruna bırakmak ne denli yanlışsa, bu boyuttaki özenti, aşırı "vurgu" da o denli yanlış. Gerçekte üçüncü boyut çalışması en nankör işlerinden biri: Bir yandan son derece titiz bir çalışmayı gerektiriyor, bir yandan da izleyicinin bu titizliğin farkına varmasını istiyor. Her şey öylesine düzenli, öylesine yerli yerinde, doğal olacak ki, seyirci üçüncü boyutun havasını tıpkı soluk aldığı hava gibi duyacak, yani ancak yolunda gitmeyen bir şey olduğu vakit ayırdına varacak. Oysa Memduh Ün, zaman zaman, üçüncü

boyuttaki çalışmasını özentili bir yoldan yürütüyor. Örnek olarak, *Üç Arkadaş*'ın parkta buluşma sahnesini ele alalım: Gül Abla'yı bulmak için İstanbul'un dört bir yanına dağılan üç arkadaş, belli saatta Taksim gezisinin merdivenlerinde buluşurlar, basamaklara otururlar. Görüntünün ön sırasında ve alt yarısında, basamaklara oturan üç arkadaş; üst yarıda, dipte parkın terası yer alır. Ün, terasın kenarına bir genç kız koymuş, az sonra da yanına sevgilisi geliyor. Görüntü güzel, çevre, dekor uygun, düşünce iyi; ama çerçeveleme, düzenleme özentili ve bu özenti en azından şu üç noktada beliriyor, göze batıyor: 1) Delikanlı sevgilisinin yanına, üç arkadaşın basamaklara oturmasıyla (yani sahnenin başında) geliyor, basamaklardan kalkıp gitmelerine yakın (yani sahnenin sonunda) genç kızla birlikte ayrılıyor, 2) Aradan geçen süre içinde genç kızla delikalı yalnız "dekoratif" bir öğe olarak kalıyorlar, 3) Üç arkadaşın, genç kızla delikanlının ve terasın görüntü içindeki yerleştirilişinde "geometrik" bir düzen göre çarpıyor.

Üçüncü boyuttaki ihmalciliğin karşı kutbunda yer alan bu özenti gibi, üçüncü boyuttaki öbür aksaklığın, yani boşluk bırakmanın karşıt yöndeki tepkisini de yine Memduh Ün'de bulmak mümkün. Bu da, eski Yunan vazo ressamlarında rastlanan çeşitten bir "boşluk korkusu" biçiminde ortaya çıkıyor. Ün'ün filmlerinde hiçbir dış sahne yok ki, ön sıradaki kahramanlarının ardında bir otomobil, bir tramvay, bir araba geçmesin, bir insan topluluğu yer almasın. Gerçi bu eğilim, Yunan vazo ressamlarında olduğu gibi, boşluk bırakmamak kaygısıyla bazen asıl konuyla hiç ilgisi olmayan, "münasebetsiz" çizgiler yerleştirmeye kadar varmıyor ama, ortaya çoğu "tıka basa" dolu görüntüler çıkarıyor. Bunun tehlikeli yönü de, bir yandan izleyiciyi çabuk yorması, dikkatini başka yöne çekmesi, bir yandan da sinemacıyı istemediği halde, elinde olmadan biçimciliğe yöneltmesi.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 115, Nisan 1961)



SENARYO

Senaryonun önemini en güzel belirten düşünce, yanılmıyorsam, René Clair'ninki: "İyi bir senaryodan kötü bir film çıktığı hemen her vakit görülür ama, kötü bir senaryodan iyi bir film çıktığı hemen hiç görülmez". Clair'in düşüncesi, senaryonun sinema içindeki çelişik durumunu da ortaya koyuyor. İyi bir senaryodan kötü bir film çıkabilir; çünkü senaryo her şey demek değildir, çünkü film kâğıt üzerinde var olamaz. Senaryodan beyazperde üzerine geçinceye dek uzun, çapraşık ve değişik bir yol vardır. Yönetmenin bu yolu nasıl alacağı önceden kestirilemez. Bunun karşıtı doğru olsadı, senaryoların bir kez yazıldı mı tiyatro oyunları gibi bir yazınsal değer taşıması; kendi başına bir varlığı olması ya da aynı senaryonun, yorum başkalığı dışında, başka başka yönetmenler elinde aynı kılıkta ortaya çıkması gerekirdi.

Öyleyse iyi bir senaryo, başlı başına bir anlam taşımaz. Fakat öte yandan iyi bir filmin ancak iyi bir senaryo üzerine kurulabileceği de söz götürmez. Kötü senaryoları ancak çok usta yönetmenler, o da ancak bir ölçüye kadar kurtarabilirler. Daha doğrusu, bu çeşit yönetmenler, senaryoyu kurtaramazlar da ona açıktan değer katarlar. Fakat bu sonradan katılan değer, genel olarak bir biçimcilik çabasından öteye geçmez. Bu biçimcilik çabası da, senaryonun yetersizliğini, kusurunu daha çok açığa vurur.

İyi senaryo ile kötü senaryonun sinemada varacağı sonucu kestirmek güç değil; güç olan hangi senaryoların iyi, hangilerinin kötü olduğunu kestirmek; iyi ve kötü senaryoların tanımını yapmak. Ama böyle genel bir tanım, birtakım formüller sıralamaktan, havada kalan birtakım kalıplar çizmekten de öteye götürmez bizi. İyi ve kötü senaryo ancak beyazperdedeki her film kendi başına ele alındığı vakit, o filme göre ölçülüp biçilecek, ona göre değerlendirilecek şeydir.

Bizim bu yazıda üzerinde durmak istediğimiz konu, senaryo ve senaryoculuğun sinemacılığımız içindeki yeri, senaryoda her vakit göze çarpan aksamaların neden ileri geldiğidir.

Senaryo konusundaki aksamaların başında, senaryocumuzun

bulunmayışı geliyor. Biz uzunca bir süreyi senaryosuz geçirdik; senaryosuz geçen bu sürede de senaryocu diye bir kişinin varlığının gerekli olduğunu düşünmedik. Sonra senaryocunun gereğini duyduğumuz bir süre başladı, ama senaryocunun varlığı gene gerekli sayılmadı. Eli kalem tutan her insan bunu yapabilir sandık. Bugün hem senaryonun hem de senaryocunun gereğine inanıyoruz, ama ikisi üzerinde de belirli bir düşünüşe varmamışız; senaryonun ve senaryocunun niteliklerinin ne olması gerektiğini bilmiyoruz.

Senaryocularımız, yönetmenlerimizden farklı çalışmıyorlar. Piyasaya film yetiştirmek kaygısı içindeki yönetmenlerimiz gibi, senaryocularımız da piyasanın kabarık sayılı filmlerine senaryo yetiştirmek çabası içindeler. Bundan dolayı bir senaryocunun kendine özgü dünyası, bir dünya görüşü olması, belirli bir türe yatkın olduğu, ancak bu tür içinde başarılı bir çalışma yapabileceği düşünülmüyor. Senaryocu, yapımcıdan ya da yönetmenden aldığı siparişe göre "ısmarlama senaryo" meydana getiriyor. Yönetmenin ve yapımcının bu siparişi verirken senaryocuya verdikleri "talimat" ya da senaryocunun bu siparişi anlayış biçimi ayrı bir aksama konusu. Senaryocuya senaryo siparişi çoğu vakit yabancı ya da yerli bir film örnek gösterilerek verilir: X filmindeki gibi bir aşk serüveni istiyorum; Y filminin acıklı sahneleriyle Z filminin komik sahnelerini birleştirip de yazabilirsen iyi bir senaryo olur... Hatta bu "talimat" yalnız filmin bütününe değil tek tek sahnelere dek uzanır. O vakit "tanışma sahnesi A filmindeki gibi olsun", "öldürme sahnesini B filmindekine benzet"e... değin gidilir.

Bu çeşit bir çalışma ortamındaki senaryocu, kendi bildiği gibi çalıştığı vakit de ortaya değişik bir iş çıkaramaz. Bu çeşit bir çalışma düzenine kendini kaptırmış olan senaryocunun kafası kendiliğinden aynı biçimde işler, ortaya önceki örneklerden derlenmiş bir senaryo koyar. Oysa bir senaryo, deyim yerindeyse, "örgensel bir bütün"dür. En başarılı filmlerin en başarılı sahnelerinden yapılan bir derleme hiçbir vakit başarılı bir senaryo oluşturmaz, çünkü bu sahneler ancak alındıkları filmin bütünü içindeki yerine göre değer taşırlar; oradan çıkarılıp yabancı bir çerçeveye oturtulduklarında

hemen yabancılıklarını belli ederler. Bu çeşit bir çalışma öte yandan, senaryoların dolayısıyla filmlerin, sayıları belli birkaç kalıbın içinde yinelenip durmasına yol açar. Filmlerimizin çoğunda göze çarpan "monotonluk"un başlıca nedeni de budur.

Senaryocu, niye başka filmlerden kopyaya kalkışıyor, başka filmlerdeki sahnelerden kendini kurtaramıyor? Çünkü, senaryocuda, ister bilinçli ister bilinçsiz, bir senaryonun ancak sinema terimleri içinde düşünülerek gerçekleştirilebileceği görüşü var. Gerçekten de, iyi olsun kötü olsun, bir senaryo yazmanın ilk koşulu, temel koşulu, bu senaryoda yer alan bütün öğelerin (kişi, dekor, olgu, çevre...) ancak sinema terimleri içinde ele alınması, sinema terimleri içinde işlenmesidir. Senaryocularımız bunu biliyor ya da seziyorlar, ama kendi başlarına sinema terimleri içinde düşünmesini beceremediklerinden, daha önce bunu düşünmüş olanların çalışmalarından yararlanmaya kalkıyorlar, daha önce sinema kılığına sokulmuş olan örnekleri kullanıyorlar. Yani ortaya, yaratıcılık ile taklitçilik arasındaki o korkunç ayrılık çıkıyor.

Bütün bunlardan çıkarılacak sonuç şu: Senaryocularımız da yönetmenlerimiz gibi, sinema duygusundan, sinema terimleri içinde düşünmek yetisinden yoksun kimseler. Üstelik, yönetmenlerde sinema duygusunun, sinema terimleri içinde düşünmek yetisinin gereğine inanıldığı halde, senaryocular için böyle bir şeyin gerekli olduğu akla bile getirilmiyor. Senaryocunun yaratıcı güce sahip biri olması gerektiği düşünülmüyor. Senaryocu, sipariş üzerine, belirli birkaç sahneyi, durumu, kalıbı hemen bir araya getirerek ortaya bir öykü, bir film öyküsü koyan kimse sanılıyor. Öbür sanatlar içinde sinemayı kendine en uygun araç olarak seçmesi gereken yönetmen gibi, senaryocunun da senaryoyu, filmi, sinemayı kendine en uygun anlatım aracı olarak seçmesi gerektiği gerçeği benimsenmiyor. Oysa, en büyük senaryoculardan, Alman sinemasının altın çağının temel direklerinden olan Carl Mayer için, ayrı ayrı kişilerin, başka başka zamanlarda, değişik ereklerle belirttikleri düşünceler, bakın nasıl bir noktada birleşiyor: "Ne romanı ne öyküsü olan, sinema dışında çalışması bulunmayan bu adamın şaşılacak bir görsel (visuel) gücü vardı: Bir durumu hemencecik görüntü

olarak, çekim senaryosu biçiminde tasarlayabiliyordu" (Lotte H. Eisner).

"Öbür yazarlar, sinema terimlerine çevrilmesi gereken senaryolar yazdılar (hâlâ da yazıyorlar); Carl Mayer ise gerçek film senaryoları yazdı ve böylelikle, Alman sinemasının bu ünlü savaş ertesinde çalışan bütün sinema sanatçılarına kaynak oldu" (Erich Pommer).

"Carl Mayer, benim tanıdığım tek yüzde yüz senaryocuydu. Yaratıcılığını gösterdiği ilk ve tek araç filmdi; alıcı da onun kullandığı ilk araçtı. Mayer, film aracını yalnızca "anlamak"la kalmadı; onun elinden çıkan bir senaryo, tamamlanmış bir film demekti. Mayer'in elinden çıkan bir senaryo, dramatik bir şiir görünüşü taşırdı: Hayalinde biçimlendirdiği her çekimin ve ritmin ayrıntılı bir yazısıydı senaryo. Üstelik masa başına geçip sahnelerini kâğıt üzerinde düşlemekle de yetinmezdi" (Karl Freund).

"Sinemada çalışan yazarlardan çoğu, daha önce kitaplar, oyunlar yazmışlar, hiç olmazsa gazetecilik yapmışlardır. Carl Mayer ne oyun yazdı ne kitap ne de makale. Mayer yalnızca film terimleri içinde yazdı. Mayer, tutkun olduğu ve pek iyi bildiği bu anlatım aracının kaçınılmaz bir ürünüydü" (Paul Rotha).

(TÜRK DİLİ, Sayı 135, Aralık 1962)



BEYAZPERDEDE TÜRK YAZINI

Genellikle bir ülkenin yazını, o ülkenin sineması için her vakit başvurulan bir kaynaktır. Yazının sinemadan daha eski ve köklü bir tarihi, geleneği oluşu, ortada hazır bir metnin bulunması, okurların belirli bir yazın ürünü karşısındaki tutumlarının önceden bilinmesi, yazıncının ve yapıtının ünü yapımcıları ve yönetmenleri

her vakit kendine çekmiştir. Film yapımının % 90 kadarının öykülü filmlerden oluştuğu göz önüne alınınca, sinemanın bu yapıtlardan, özellikle roman-öykü ile oyun türlerinden yararlanması kadar doğal bir şey olamaz. Nitekim, öykülü ilk filmimiz *Pençe* (1917), Mehmet Rauf'un aynı adlı oyunundan aktarılmıştı. *Pençe*'den önce çevrilmeye başlanmakla (1914) birlikte yarım kalan, ancak 1918'de tamamlanabilen *Himmet Ağa'nın İzdivacı* da Molière'in *"Zor Nikâhı"*nın (*"Le mariage forcé"*) tuluat kumpanyalarında kılık değiştirmiş biçimine dayanmaktaydı. Yazınımız ile sinemamız arasındaki bu ilişki, çeşitli evrimlerden geçerek, günümüze dek uzanmaktadır.[1]

Kuşkusuz, herhangi bir ülkenin yazını ile sineması arasındaki ilişki başka, yazıncısı ile sineması arasındaki ilişki yine başkadır. Bir bakıma yazın ile sinema arasındaki ilişki, yazıncının sinemayla kurduğu ilişkilerin belki de en "gevşeği"dir. Yazıncı, sinemayla daha sıkı, daha "örgensel" bir ilişki kurabilir. Bu ilişkileri en "gevşek"ten en "sıkı"ya doğru şöyle sıralayabiliriz: 1. Yayımlanmış yapıtın başkasınca uyarlanması, 2. Yayımlanmış yapıtın başka bir yazıncı eliyle uyarlanması, 3. Yazarın, kendi yapıtının uyarlanmasına katılması, 4. Yazarın, kendi yapıtını kendisi uyarlaması, 5. Yazıncının, film öyküsü yazması, 6. Yazıncının senaryo yazması, 7. Yazıncının, yukarıdaki çalışmalara ek olarak, çevirime de katılması, 8. Yazıncının, kendi yapıtını kendisi yönetmesi.

Gerçekte bu çalışmalardan her birinin ortaya çıkardığı değişik sorunlar olduğu gibi, birinci çeşit çalışmadan sonrakilerin daha da ilgi çekici olduğu, daha verimli, daha sağlıklı sayılabileceği de ileri sürülebilir. Ne var ki, konu, yazıncı ile sinema arasındaki ilişki değil de, bu yazının başlığında belirtildiği gibi, yazın ile sinema arasındaki ilişki olunca, konuyu birinci durumla sınırlamak gerekir. Bu durumda, herhangi bir ülkedeki yazının o ülke sinemasında ne ölçüde, nasıl yansıdığını belirlemenin en sağlıklı yolu da, yayımlanmış, yani kamuya sunulmuş yapıtlardan beyazperdeye akta-

1 Yazınımız ile sinemamız arasındaki ilişkiyi inceleyen bir yazımız, Adnan Ufuk imzasıyla, 1959'da yayımlanmıştı: "Sinemamız ve Edebiyatımız" (*"Sinema-Tiyatro"* dergisi, Sayı 5, 15 Temmuz 1959).

rılmış olanları saptamaktadır. Nitekim, bu yazının sonunda yer alan "Dizin I"le yapılmak istenen de budur. Bu dizinin eksiksiz olduğunu ileri süremeyiz. Çünkü kimi durumlarda, filmin kaynağında yer alan yapıtı saptamak güç, hatta olanaksızdır. Örneğin sansürün "kara liste"sinde yer alan yazıncılarımız yapıtlarını çoğunlukla başka adlarla —hem kendi adlarını hem de yapıtlarının adlarını değiştirerek— göndermektedirler. Yazarından izinsiz olarak aktarılan, "yağmalanan" yapıtları da, tanınmayacak kılıklara girdiğinden, saptamak olanaksızdır. Örneğin *"İnce Memed"* bugüne dek "resmen" çevrilmemiştir, ama yazarının da belirttiği gibi yine de beyazperdeye en azından bir düzine *"İnce Memed"* aktarılmıştır. Bununla birlikte, yazınımız ile sinemamız arasındaki "açık" ilişkiyi belirleyen bu dizindeki eksiklerin pek az olduğunu sanıyoruz.

Bu dizin incelendiğinde, dikkati ilk çeken nokta, sinemamızın başlangıç yıllarında, yeni yapıtlara, yeni yazıncılara, başka bir deyişle "yeni yazın"a yakın ilgi gösterilmesidir. *"Binnaz"*, *"Nur Baba"*, *"Ateşten Gömlek"*, *"Sözde Kızlar"*, *"Aynaroz Kadısı"*, *"Bir Kavuk Devrildi"*, *"Yayla Kartalı"*, *"Hürriyet Apartmanı"* kitap biçiminde yayımlandıkları, sahnelendikleri yılda ya da birkaç yıl arayla beyazperdeye aktarılmışlardır. Demek ki, o çağın sinemacısı, zamanının yapıtlarını daha yakından izliyordu. İkinci Dünya Savaşı'nın bitimini izleyen ilk on beş yıldaysa, filmin kaynaklandığı yapıt ile film arasında ortalama on yıllık bir aranın yer aldığı göze çarpmaktadır. Bu durum ancak son on beş yıl içinde değişmeye, ilk dönemdeki yakın ilgiye dönüşmeye başlamıştır.

İkinci nokta, yine bu ilk dönemde yapıtları perdeye aktarılan yazarların, yazın yaşamlarının henüz başlangıcındaki genç yazarlar oluşlarıdır. İçlerinden yalnız Halide Edip-Adıvar (d. 1884), *"Ateşten Gömlek"* filme alındığında otuz dokuz yaşında bulunuyor, geride on beş yıllık bir yazın yaşamı yer alıyordu. Buna karşılık, örneğin bir Yusuf Ziya Ortaç (d. 1895) *"Binnaz"* çevrildiğinde yirmi dört yaşındaydı ve kitapları iki yıldan beri yayımlanmaya başlamıştı. Peyami Safa (d. 1899) yirmi beş yaşında bulunuyordu ve *"Sözde Kızlar"*, üzerinde "birazcık" durulabilecek ilk yapıtıydı. Yakup Kadri Karaosmanoğlu (d. 1889) *"Nur Baba"* çevrildiğinde

otuz üç yaşındaydı, yazı yaşamına atılalı dokuz yıl olmuştu, *"Nur Baba"*, ikinci romanıydı ve ilk yapıtı *"Kiralık Konak"* o vakit fazla dikkati çekmemişti. Oysa yine 1960'lara gelinceye dek, genç romancı ve öykücülerimizin, sinemacılarımızca böylesine bir ilgiyle karşılanmaları pek rastlanmadık bir olaydı. Öyle ki, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde, 1960'a gelinceye dek, bu yeni yazın - sinema alışverişini ancak altı yapıtta görebiliyoruz: 1952'de Baha Gelenbevi'nin Necati Cumalı'nın (d. 1921) aynı addaki oyunundan aktardığı *Boş Beşik*; yine Cumalı'nın romanından Orhan M. Arıburnu'nun aktardığı *Tütün Zamanı* (1959); 1956'da Şadan Kamil'in Haldun Taner'in (d. 1915) öyküsünden uyarladığı *Bir Aşk Hikâyesi;* 1957'de Ziya Metin'in Yaşar Kemal'in (d. 1922) öyküsünden aktardığı *Namus Düşmanı*; yine Yaşar Kemal'in çizgi roman olarak yayımlanan yapıtından Atıf Yılmaz'ın uyarladığı *Karacaoğlan'ın Karasevdası* (1959); Atıf Yılmaz'ın 1957'de Kemal Bilbaşar'ın (d. 1910) öykülerinden uyarladığı *Gelinin Muradı.*

Bunların dışında, 1939-1960 arasındaki dönemde sinemamıza aktarılan yapıtlar ya artık "yaşlı" sayılabilecek yazarlarımızdan —örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1943), Halide Edip-Adıvar (1884-1964), Akagündüz (1886-1958), Sermet Muhtar Alus (1887-1952), Refik Halit Karay (1888-1965), Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1975)... — ya da çoğunlukla "piyasa romanı" dediğimiz yapıtların yazarlarından —örneğin Esat Mahmut Karakurt (d. 1902), Kerime Nadir (Azrak) (d. 1917), Muazzez Tahsin Berkand (d. 1900)... — alınmıştır.

Bu duruma yol açan birkaç neden var. Birincisi, 1939'a dek uzanan dönemde sinemamızın gerçekleştirdiği filmlerin büyük bir çoğunluğunun tek bir kişinin —Muhsin Ertuğrul'un— elinden çıkmasıdır. Ertuğrul'un sinemamızın çıkmaza saplanmasındaki payı ne denli büyük olursa olsun, kendisinin belirli bir "kültür"ü olduğu, zamanının benzerleri arasından sıyrılabilen yapıtlarını seçebildiği, gününün yazınıyla ilgilendiği söz götürmez. Buna karşılık, ondan sonraki uyarlamaların çoğunun piyasa romanından yukarı çıkamaması ya da "yaşlanmış" yazarların ünü kulaktan kulağa yayılmış yapıtlarına yönelmesi, yeni yazının dikkate değer yapıt-

larıyla ilgilenilmemesi de sonraki dönem sinemacılarının genellikle "kültür"den yoksun olmalarındandır. Bu durum ancak, 1960'tan sonra, o da piyasaya yeni giren genç yönetmenlerin ya da kendilerini yeni duruma uydurmak zorunda gören eski yönetmen ve yapımcıların davranışıyla değişmeye yüz tutmuştur.

Bununla birlikte bu konuda bir başka önemli nedeni de gözden uzak tutmamak gerekir. O da sinemamızın ilk dönemine rastlayan yazın ile bugünkü yazınımız arasındaki görüş ve tutum ayrılığıdır. Bugünkü yazarlar, sinemamızın ilk dönemindeki yazarlarla karşılaştırılamayacak kadar "ayağı toprağa basan" kişilerdir. Çevrelerinde olup bitenlerle, günlük yaşamın gerçekleriyle sıkı sıkıya ilişkilidirler. Oysa sinema birçok ülkede sınırlı, hele bizde "kısıntılı" denilebilecek denli sınırlıdır. Bundan dolayı, genç yazarların yapıtlarını beyazperdeye aktarırken, bunun karşısına yapımcının anlayışı kadar sansürün de dikilmemesi olanaksızdır. Nitekim son yıllarda beyazperdede genç yazarların gittikçe çoğalan yapıtları hemen her seferinde sansürle büyük bir çekişme, büyük bir uğraşı pahasına, çok kez de yapıtın büyük ölçüde çarpıtılması pahasına gerçekleştirilmiştir.

Bunun dışında, sansürün daha "yumuşak" davrandığı "eski şöhretler"in kimi dikkate değer yapıtlarının bir yana bırakılıp ya daha önemsiz yapıtlarına ya da piyasa romanlarına el atılması yalnızca, yukarıda da belirtilen "kültürsüzlük"le ilgilidir. Sinemacıların büyük çoğunluğu henüz, ilk gençliklerinde okudukları piyasa romanlarından yukarıya çıkamamış, hiç okumayanlarıysa kitabın üstündeki "onuncu bin, on beşinci bin" notunun büyüsüne kapılmışlardır. Belirli bir okur topluluğu için kaleme alınan bu çeşit yapıtlar, bütün yazınların kıyısında kenarında her vakit varlıklarını sürdürmüşlerdir. Hiçbir yazınsal değer taşımamalarına karşın[1], okuru çok geniş bir piyasayı tutan bu yapıtların, belirli bir yaş döneminde okuma alışkanlığı kazandırmak bakımından yararı da görülebilir. Kuşkusuz ancak, okuru daha sağlam yapıtlara hazırla-

1 Nitekim biz de "Dizin I"e, yazımızın başındaki birinci maddeye uygun düşen tüm yapıtları, yazınsal değer taşıyıp taşımadığına bakmaksızın aldık. Dizindeki filmlerin çoğunun da bunlara dayandığı görülmektedir. Ancak başka türlü, gerçek Türk yazınının sinemamıza ne ölçüde yansıdığı anlaşılamazdı.

makta kısa süreli bir aşama oluşturmak koşuluyla. Nitekim, okuma alışkanlığına erişmiş birçok kimse, ortaokul sıralarındayken bu çeşit yapıtlardan epeycesini yutarcasına okuduğunu anımsar. Ama bu çeşit yapıtların en tehlikeli yönü, bir bölük okuru da hiçbir vakit bu düzeyin üstüne çıkamayacak biçimde etkilemesidir. İnsanın belirli bir yaş dönemini de aştıktan sonra bu çeşit yapıtlara saplanıp kalması kadar sakıncalı pek az şey vardır. Çünkü bu yapıtlar kadar insana yaşam üzerine, dünya üzerine yalan söyleyen, bunlar kadar insanı yanıltan bir şey yoktur. Bunların bizim "çoksatan"larımız (best-seller) olduğu, her ülkede bu çeşit yapıtların öncelikle sinemaya aktarıldığı da söylenebilir. Ne var ki, örneğin bir Amerikan "çoksatan"ı, gerçek Amerikan yazınının öz değerler taşıyan ürünlerinden büyük bir "düzey" farkı göstermekle birlikte, bizimkiler gibi yaşamdan bütün bütüne uzak, uydurma, yalancı bir dünya, gerçekdışı kişilerden söz açmazlar. Tersine, bazan en katıksız gerçekleri bunlar taşır. Öte yandan Amerikan "çoksatan"ları aynı zamanda ileride sinemaya da aktarılacağı düşünülerek kaleme alındığından uyarlamaya da yatkındır. Böyle olunca, hele ayrı ayrı sinemacıların birkaç kez denemesi gereken yapıtlar dururken, "piyasa romanları" üzerindeki bu ayak direme anlaşılamamaktadır.

İlk dizindeki uyarlamaları rakamlara vurduğumuzda, gerçek yazınımızın bugüne dek beyazperdeye yeterince yansımadığı açıkça anlaşılabilmektedir. Bu dizinde 200 yapıttan yapılmış uyarlama yer almaktadır. Bu 200 yapıtın 45'i iki kez, 2'si üç kez çevrilmiştir. Böylelikle 200 yapıttan yapılan uyarlamaların sayısı 249'a ulaşmaktadır.

Bu 200 yapıtı türlere göre sıralarsak, en büyük iki kümeyi roman-öykü (144) ile sahne yapıtları (43) oluşturmaktadır. 144 roman-öykünün 11'i öyküdür *(Bir Aşk Hikâyesi, Namus Düşmanı, Gelinin Muradı, Kara Pençe, Irmak, Susuz Yaz, Kızgın Toprak, Bedrana, Yatık Emine, Kumpanya, Kara Çarşaflı Gelin).*

43 sahne yapıtının da 4'ü operet *(Leblebici Horhor, Ayşe'nin Duası, Lüküs Hayat, İstanbul Çiçekleri),* 1'i müzikli güldürüdür *(Keşanlı Ali Destanı).*

Bu iki büyük kümenin dışında kalan 12 filmin kaynakları da

şunlardır: 7 çizgi roman[1] *(Karacaoğlan'ın Karasevdası, Cengiz Han'ın Hazineleri, Cicican, Karaoğlan, Malkoçoğlu, Tarkan, Bizimkiler: Hüdavaerdi-Pırtık);* 2 televizyon dizisi *(Nöri Kantar Ailesi, Kaynanalar);* 1 şiir *(Mevlid),* bir röportaj dizisi *(Mahpus);* 1 "menakıp" *(Anadolu Evliyaları),* 1 basılı senaryo *(Kocatepe'nin Üç Süvarisi).*

Buna göre 200 filmin türlere göre dökümü ve yüzdeleri şöyledir: 133 roman (% 66,5), 11 öykü (% 5,5), 43 sahne yapıtı (% 21,5), 7 çizgi roman (% 3,5), 2 TV dizisi (% 1,0), 1 şiir (% 0,5), 1 röportaj (% 0,5), 1 menakıp (% 0,5), 1 basılı senaryo (% 0,5).

Doğrudan doğruya roman kümesine göz attığımızda, yukarıda piyasa romanlarının ayrıcalıklı yeri ve gerçek yazınsal değer taşıyan yapıtların çok az yer tuttuğu yolunda söylediklerimiz kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Gerçekte de, dizindeki 133 romandan 101'i, yani % 75,9'u piyasa romanıdır. Dahası var: Birden fazla çevrilen filmlerin ezici çoğunluğunu da yine bu çeşit romanlar oluşturmaktadır. Gerçekten de, roman kümesine baktığımızda, birden çok çevrilen 36 roman görürüz. Bunların 33'ü piyasa romanıdır. Bunların çoğunun, sinemamıza renkli film girdiği vakit ikinci kez çevrilen piyasa romanları olduğu görülmektedir. Bu da, bir çeşit yapımcıya göre, denenmemiş yeni bir yatırıma girerken, işi sağlam kazığa bağlamanın tek çıkar yolunun "piyasa romanı"ndan şaşmamak olduğu düşüncesine dayanıyor. Yapıtları en çok aktarılan yazarlara baktığımızda da yine aynı gerçekle karşılaşıyoruz: Kerime Nadir [Azrak]'ın 17, Esat Mahmut Karakurt'un 15, Muazzez Tahsin Berkand'ın 14 romanı beyazperdeye aktarılmıştır[2]. Dahası var: Karakurt'un romanlarından 8'i, Azrak'ın romanlarından 6'sı, Berkand'ın romanlarından 5'i ikişer kez çevrilmiştir. Böylelikle yalnız bu üç romancı, sinema seyircisinin karşısına 65 kez çıkmış oluyorlar.

1 Dizi olarak değişik serüvenlerden oluşan çizgi romanlardan her dizinin yalnız birinci filmi örnek olarak dizine alınmıştır. Yoksa, örneğin yalnız KARAOĞLAN dizisinden yarım düzine film çevrilmiştir.

2 Üstelik bu yapıtlar, filme alınmadan önce yayımlanmış olanlardır. Aynı yazarların yayımlanmamış yapıtlarından ya da özel olarak hazırladıkları film öykülerinden çevrilenler de vardır.

Yazın tarihimizde yerleri olan yazarlardan, yapıtları perdeye en çok aktarılma onuruna erenlerin sayısı pek azdır. Bunlar da Halide Edip-Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi "eski", "yerleşmiş" yazarlardır. Üstelik, bunların bile en önemli yapıtları değil de, geniş okur yığınlarınca en "tutulmuş" yapıtları aktarılmıştır. Aynı onura erişmiş tek yeni yazar, Orhan Kemal'dir. Orhan Kemal'in imzasını taşıyan yapıtların tümünün, yazıldıkları tarih daha eskilere uzanmakla birlikte, ancak 1960'tan sonra beyazperdede yer bulabilmiş olması, yukarıda üzerinde durduğumuz sansür olgusunu bir kez daha kanıtlar. Cumhuriyetle yaşıt ya da ondan sonra doğmuş olan yazarların yapıtları da yine ancak 1960'tan sonra beyazpedeye ulaşabilmeye başlamıştır.

Yine de yazınımızın perdeye yansımasında önemli boşluklar, büyük gedikler olduğu gözden kaçmamaktadır. Örneğin, yapıtlarının uyarlanması yönünden en iyi durumda olan Orhan Kemal'i ele aldığımızda, asıl değer taşıyan önemli yapıtlarının (*"Baba Evi"* 1949; *"Avare Yıllar"* 1950; *"Bereketli Topraklar Üzerinde"* 1954; *"Dünya Evi"* 1958; *"Arkadaş Islıkları"* 1968; *"Gurbet Kuşları"* 1962) çevrilmediğini görürüz. Sinemacılarla yakın ilişkisi ve işbirliğine karşın, son dönemin en büyük romancısı Kemal Tahir'in hiçbir romanı (özellikle *"Sağırdere"* 1955; *"Kördüman"* 1957; *"Rahmet Yolları Kesti"* 1957; *"Yediçınar Yaylası"* 1958; *"Köyün Kamburu"* 1959; *"Yorgun Savaşçı"* 1965; *"Devlet Ana"* 1967) beyazperdeye aktarılmamıştır. Yine sinemayla yakın ilişkisine karşın Yaşar Kemal de aynı durumdadır (*"İnce Memed" I-II,* 1965, 1960; *"Orta Direk"* 1960; *"Yer Demir Gök Bakır"* 1963; *"Ölmez Otu"* 1969; *"Demirciler Çarşısı Cinayeti"* 1974; *"Yusufcuk Yusuf"* 1975). Sabahattin Ali (*"Kuyucaklı Yusuf"* 1937; *"İçimizdeki Şeytan"* 1940) yoktur; Gültekin'den *Akşam Güneşi, Dudaktan Kalbe* vardır da *"Yeşil Gece"* (1928) yoktur. Daha gerilere doğru gidince, örneğin bir Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Tanzimattan günümüze değin Türk toplumunun geniş bir panoramasını veren yapıtları (*"Kiralık Konak"* 1922; *"Bir Sürgün"* 1937; *"Hüküm Gecesi"* 1927; *"Sodom ve Gomore"* 1928; *"Yaban"* 1932; *"Ankara"* 1932; *"Panorama" I-II,* 1953, 1954) yoktur. Ebubekir Hazım Tepey-

ran'ın *"Küçük Paşa"*sı (1910), Mehmet Rauf'un *"Eylül"*ü (1900) yoktur. Halit Ziya Uşaklıgil'in, romanlarımız arasında sinemaya en yakın anlatımlı yapıtı *"Aşk-ı Memnu"* (1900) ancak geçen yıl "TRT"nin desteğiyle televizyon dizisi olarak gerçekleştirilebilmiştir. Nabizade Nazım'ın *"Zehra"*sını (1896), Recaizade Mahmut Ekrem'in büyük bir mizah duygusu taşıyan *"Araba Sevdası"*nı (1806), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın perdeye aktarılmış yapıtları dışında kalanları da bu "yoklar" dizinine sokabiliriz.

Güçlü mizah yazarlarımızın beyazperdede neden yer bulamadıkları da yine zihinleri kurcalayan bir konudur. Bir Rıfat Ilgaz'ın romanının ancak yıllar sonra, sahne uyarlaması yoluyla perdeye aktarıldığı vakit seyirciden ne denli büyük ilgi gördüğü düşünülürse, bu alandaki kaybın değeri daha iyi anlaşılır. Ünü ulusal sınırları aşan mizah yazarı Aziz Nesin'in de yine ancak yıllar sonra, bir sahne yapıtı ve bunun radyo ile televizyona yapılan uyarlaması gibi dolambaçlı bir yoldan perdeye ulaşabilmesi, üzerinde durulacak bir konudur.

Genellikle sinemamızda, öykü uyarlamaları roman uyarlamalarından daha başarılı sonuçlar vermektedir. Öyle olduğu halde öykü türünün beyazperdeye ulaşması romandakinden bir hayli geridedir. 133 romana karşılık ancak 11 öykü uyarlaması bulunduğu düşünülürse bu alanda henüz yapacak çok şey olduğu anlaşılır. Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Refik Halit Karay'dan başlayıp Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Kemal Bilbaşar, Haldun Taner, Yaşar Kemal, Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin, Adnan Veli [Kanık], Bekir Yıldız, Füruzan'a... uzanan öykücüler henüz sinemamızda gerekli yerlerini bulamadılar.

Asıl anlaşılması üç yön, gerek sansürün daha az engel çıkarması, gerek taşıdığı zenginlikler, gerekse "ulusal" bir sinemanın başvurabileceği en önemli kaynaklardan biri olmasına karşın halk yazınımızdan niye yeterince yararlanılamadığıdır. Yazımızın sonunda yer alan ikinci dizin, sinemamızın başlangıcından bu yana ele alınan halk yazını gerecini göstermektedir. Bunların film olarak başarısızlıkları bir yana, halk yazınının bir kaynak olarak kullanılmasında örnek gösterilemeyecek bir baştan savmacılıkla ele

alındıkları da gözden kaçmamaktadır. Bu dizinde yeni çevirimler bir yana bırakılırsa 42 film vardır. Bu 42 filmin 38'i halk hikâyesidir. Bunlara yakından bakılınca hepsinin belirli hikâyeler çevresinde dönüp dolaştığı görülür: 7 *"Keloğlan"*, 4 *"Köroğlu"*, 3 *"Battal Gazi"*, 2 *"Kahveci Güzeli"* 2 *"Kerem ile Aslı"*, 2 *"Tahir ile Zühre"*... Acaba dört kez çevrilen *Köroğlu*'dan hangisi, bu kahramanı, "Türk halkının dirlik ve düzenlik kavgası"nın içine yerleştirebilmiştir? Radyodaki tanıtı programlarıyla ün kazandığından birbiri ardından yedi kez beyazperdeye taşınan *Keloğlan*'lardan hangisi bu tipin özelliklerini derinliğine yansıtabilmiştir?

Bir başka küme *"Nasrettin Hoca"*dır. Bu kümede beş tane *Nasrettin Hoca* filmi görüyoruz. Ama Keloğlan'da olduğu gibi Nasrettin Hoca'da da, Hocanın fıkraları kadar değilse de yine de anılarda kalabilecek bir filme şimdiye değin rastlanmamıştır. Ünlü halk ozanlarının yaşamöyküleri —ki topu topu beşi bulan bu filmlerin de üçü Karacaoğlan çevresinde dönüp dolaşmaktadır— de daha talihli çıkmamıştır. Karagöz ile ortaoyunu repertuvarı —kısa filmler de dahil olmak üzere— büyük bir baştan savmacılıkla perdeye yansımıştır.

Türk yazınının beyazperdedeki yeri konusunda, yukarıdaki iki dizin dışında olduğu kadar tecimsel sinema dışında da kalan bazı denemeleri burada anımsatmakta yarar vardır. Bunlar 8 mm ya da 16 mm'lik kısa filmlerde yapılan şiir uyarlamalarıdır. Kaya Tanyeri, 1967'deki ilk Hisar Kısa Film Yarışması'na Orhan Veli [Kanık]'ın *"Karşı"* (1949) adlı şiir kitabındaki aynı adlı şiiri görüntüleyen *Galata Köprüsü*'yle katılmıştı. Ertesi yılki 2. Hisar Kısa Film Yarışmasına Artun Yeres, Nazım Hikmet [Ran]'ın *"Kuvayı Milliye"* adlı Kurtuluş Savaşı Destanı'nın giriş bölümü olan Onlar ki'yi görüntüleyen filmi sundu. Yine Kaya Tanyeri 1976 Boğaziçi Üniversitesi Kısa Film Yarışması'na Ataol Behramoğlu'nun *"Bir Gün Mutlaka"* (1970) adlı şiir kitabına dayanan *Bir Şiir Üzerine Görüntüler*'le katıldı.

Türk yazınından yabancı ülkeler sinemasına yansıyan yapıtlara gelince, çok az sayıda olan bu çeşit uyarlamaların çoğu Nazım Hikmet'in yapıtlarıdır. Nazım Hikmet'in hapisteyken yazdığı,

Türkiye'de ancak 1955'te Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu'nca 1965'te oynanan ve aynı yıl kitap biçiminde yayımlanan *"Ferhat ile Şirin"* oyunu, 1956-57'de Çek yönetmeni Vaclav Krşka eliyle Bulgar-Çek ortakyapımı olarak *Bir Aşk Masalı (Ferhat ile Şirin)* adıyla çevrildi. Fransız yönetmeni Maurice Pialet, yine Nazım Hikmet'in 1939-41 arasında yazdığı *"Memleketimden İnsan Manzaraları"* adlı uzun şiirin başlangıç bölümü olan *"Şu 1941 Yıllında"*dan *Maître Galip (Galip Usta)*yı çevirdi (295 m). Nazım Hikmet'in ilk kez Üsküp'te basılan masalı *"Sevdalı Bulut"*, Türk minyatür geleneğine uygun çizgilerle Sovyetler Birliği'nde canlıresim olarak aynı anda perdeye aktarıldı. Yaşar Kemal'in *"Bebek"* adlı öyküsünü Barbro Karabuda 1973'te İsveç'te sinemaya uyguladı.

Bu incelemenin konusu, Türkiye sınırları içindeki Türk yazını olduğundan, uzun yıllardan beri apayrı bir gelişme gösteren Türk dilindeki öbür yazınlar burada ele alınmamıştır[1]. Ancak ötedenberi Anadolu Türkleriyle ortaklaşa kullanılan kimi yapıtların Türkiye dışındaki uyarlamalarını da burada sıralamak yararlı olur. Örneğin Özbekistan Sovyet Cumhuriyetinde yönetmen Yakov Protozanov'un çevirdiği *Nasrettin Hoca Buhara'da* (1943) ile Nabi Ganiyev'in çevirdiği *Nasrettin Hoca'nın Serüvenleri* (1946), yine Ganiyev'in çevirdiği *Tahir ile Zühre* (1945); Azerbaycan Sovyet Cumhuriyetinde Hüseyin Seyyitzade'nin çevirdiği *Köroğlu* (1961), Tevfik Tagizade'nin çevirdiği *Dede Korkut* (1975); Azerbaycanlı Uzeyir Hacıbekov'un yapıtı olmakla birlikte Türkiye'de de çok sevilen ve Türk tiyatro repertuvarında sık sık yer alan *"Arşın Mal Alan"* adlı müzikli güldürünün üç çevirimi (1917'de Boris Svetlov, 1945'te Rıza Tahmasb ile Nikolay Lesçenko, 1966'da Tevfik Tagizade); Tacikistan Sovyet Cumhuriyetinde yönetmen Tahir Sabirov'un çevirdiği *Şahsanem ile Garip* (1964) bunlar arasındadır. Nasrettin Hoca'nın ünlü İngiliz canlandırına sanatçısı Richard Williams tarafından yaratılan, ancak bizim tanıdığımız Hoca'ya hiç uymayan canlıresmi *The Amazing Nasruddin! (Nasrettin Hoca)*'yı

1 Örneğin Türkiye'de de yapıtları çok iyi bilinen Kırgız yazarı Çingiz (Cengiz) Aytmatov'un hemen tüm yapıtlarından yapılan uyarlamalar gibi.

da (1967-73) burada sayabiliriz.

Bu araştırmanın konusu dışına taşmakla birlikte, yazımızın başında sıraladığımız yazıncı-sinemacı ilişkisi çerçevesinde yer alan kimi çalışmaları da kısaca belirtmekte yarar vardır. Bu çalışmalar, yazıncının sinema alanındaki özgün çalışmalarıdır (film öyküsü, senaryo yazmak, uyarlamalara katılmak... gibi). Bunlar arasında Yaşar Kemal *(Beyaz Mendil,* 1955, *Alageyik,* 1958; *Karaçalı,* 1956; *Murat'ın Türküsü,* 1964; *Ölüm Tarlası,* 1966...); çoğunu Murat Aşkın takıma adıyla imzaladığı çalışmalarıyla Kemal Tahir *(Beş Kardeşliler,* 1962, *Battı Balık,* 1962; *Azrail'in Habercisi,* 1963; *İki Gemi Yan Yana,* 1963; *Yarın Bizimdir,* 1963; *Haremde Dört Kadın,* 1964; *Namusum İçin,* 1964); Orhan Kemal *(Aşka Kinim Var,* 1962; *Gurbet Kuşları,* 1964; *Acı Zeytin,* 1961...); Tarık Dursun K. *(Düşman Yolları Kesti,* 1959; *Ölüm Dönemeci,* 1959; *Cehennem Arkadaşları,* 1964); Atilla İlhan [Ali Kaptanoğlu] *(Yalnızlar Rıhtımı,* 1959, *Devlerin Öfkesi,* 1960; *Şoför Nebahat, Rıfat Diye Biri,* 1962; *Dişi Kurt,* 1963; *Rüzgâr Zehra,* 1963); Cengiz Tuncer *(Aramıza Kan Girdi,* 1963; *Korkusuz Kabadayı,* 1963; *Aklın Durur,* 1964; *Başlık,* 1964...); daha eski tarihlerde Behçet Kemal Çağlar *(Kendini Kurtaran Şehir,* 1951, *Destan Destan İçinde,* 1952, *Ezo Gelin,* 1955; *Âşıklar Kâbesi,* 1956...); Orhan Hançerlioğlu *(Altı Ölü Var,* 1953; *Öldüren Şehir,* 1954, *Kumpanya,* 1958; *Kelebekler Çift Uçar,* 1964); daha yenilerdeyse Selim İleri *(Yaralı Kurt,* 172; *Günahsızlar,* 1972; *Bir Demet Menekşe,* 1974; *Askerin Dönüşü,* 1975; *Çapkın Hırsız,* 1975) yer almaktadır.

Yazıncının kendi yapıtlarını kendisinin yönetmesinin tek başarılı örneğiyse, sanat yaşamına öykücülükle başlayan; şimdiye dek üç romanı yayımlanan; senaryoculuk, oyunculuk, yönetmenlik ve yapımcılığı birlikte yürüten Yılmaz Güney verdi.

*

DİZİN I

(Aşağıdaki dizinde, sinemamızın başlangıcından günümüze dek yazınımızdan beyazperdeye yapılan uyarlamalar yer almaktadır. —1976 yılının yalnız ilk aylarındaki uyarlamalar dizine alınmıştır.— Yanlarında (*) bulunanlar, sahne yapıtlarıdır. Bunlarda "K" kısaltması sahne yapıtının kitap olarak yayım tarihini, öbür kısaltmalar ilk sahnelendikleri tiyatroyu ve sahneleme tarihini gösterir. Tiyatro kısaltmaları şunlardır: ABS: Ankara Birlik Sahnesi, ADT: Ankara Devlet Tiyatrosu, AFT: Ayfer Feray Topluluğu; AH: Ankara Halkevi, AHO: Ankara Halk Oyuncuları, AOS: Ankara Oyun Sahnesi, AT: Arena Tiyatrosu, BT: Bulvar Tiyatrosu, GT: Gedikpaşa Tiyatrosu, İGBT: İstanbul Güçbirliği Tiyatrosu, İOH: İstanbul Operet Heyeti, İŞT: İstanbul Şehir Tiyatrosu, İz.ŞT: İzmir Şehir Tiyatrosu, KO: Kent Oyuncuları, MKT: Muammer Karaca Tiyatrosu, MT: Mithatpaşa Tiyatrosu, NT: Naşit Tiyatrosu, OOK: Osmanlı Opera Kumpanyası, SCT: Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, SO: Ses Opereti, UUT: Ulvi Uraz Tiyatrosu. Öbür açıklamalar, dizinin sonundaki dip notlarında verilmiştir).

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1917	(*)	Pençe	Sedat Simavi	Mehmet Rauf	109
1919		Mürebbiye (I)	Ahmet Fehim	Hüseyin Rahmi Gürpınar	1898
1919	(*)	Binnaz (I)	Ahmet Fehim	Yusuf Ziya Ortaç	İŞT: 7.4.1919 K: 1919
1922		Boğaziçi Esrarı (Nur Baba)	Muhsin Ertuğrul	Yakup Kadri Karaosmanoğlu	1922
1923		Ateşten Gömlek (I)	Muhsin Ertuğrul	Halide Edip-Adıvar	1922
1923	(*)	Leblebici Horhor (I)	Muhsin Ertuğrul	Takfor Nalyon-Dikran Çuhacıyan	OOK: 30.12.1875
1924		Sözde Kızlar (I)	Muhsin Ertuğrul	Peyami Safa	1925 (1)
1934	(*)	Leblebici Horhor Ağa (II)	Muhsin Ertuğrul	Nalyan-Çuhacıyan	OOK: 30.12.1875
1938	(*)	Aynaroz Kadısı	Muhsin Ertuğrul	Musahipzade Celâl	İŞT: 1028-29 K: 1936
1939	(*)	Bir Kavuk Devrildi	Muhsin Ertuğrul	Musahipzade Celâl	İŞT: 15.11.1930 K: 1936
1939	(*)	Taş Parçası	Faruk Kenç	Reşat Nuri Güntekin	İŞT: 15.1.1923 K: 1926
1940		Kıvırcık Paşa	Faruk Kenç	Sermet Muhtar Alus	1933
1941	(*)	Duvaksız Gelin (Hülleci)	Adolf Körner	Reşat Nuri Güntekin	İŞT: 1935 K: 1935
1945	(*)	Yayla Kartalı (I)	Muhsin Ertuğrul	F. Nafiz Çamlıbel	İŞT: 1944-45 K: 1945
1945	(*)	Hürriyet Apartmanı	Talât Artemel	Sedat Simavi	İŞT: 1941 K: 1940
1946		Toros Çocuğu	Şadan Kâmil	M. Şevki Yazman	1943
1946-7		Seven Ne Yapmaz (I)	Şadan Kâmil	Kerime Nadir [Azrak]	1940
1946-7		Senede Bir Gün (I)	Ferdi Tayfur	İhsan Koza [İpekçi]	1946
1946-8		Unutulan Sır			

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
		(Domaniç Yolcusu)	Şakir Sırmalı	Şükûfe Nihal [Başar]	1946 (2)
1948	(*)	Canavar	Hadi Hün	F. Nafiz Çamlıbel	İŞT: 20.4.1924 K: 1926
1948		Damga	Seyfi Havaeri	Fikret Arıt	1946 (3)
1945-49	(*)	Köroğlu	Refik Kemal Arduman	Muharrem Gürses	AH: 1944 K: 1945
1949		Vurup Kahpeye (I)	Lütfi Ö. Akad	Halide Edip-Adıvar	1926
1949		Efsuncu Baba	Aydın G. Arakon	Hüseyin Rahmi Gürpınar	1924
1949	(*)	Ayşe'nin Duası (I)	Vedat Örfi Bengü	M. Sabahattin Ezi	İOH: 1922 (4)
1950	(*)	Lüküs Hayat	Lütfi Ö. Akad	Cemal Reşit Rey-Ekrem Reşit Rey	İŞT: 29.10.1933
1950		Ateşten Gömlek (II)	Vedat Örfi Bengü	Halide Edip-Adıvar	1922
1950		Çete	Çetin Karamanbey	R. Halit Karay	1939
1950	(*)	Nam-ı Diğer Parmaksız Salih (I)	Faruk Kenç	N. Fazıl Kısakürek	İŞT: 1948 K: 1940
1951		Dudaktan Kalbe (I)	Şadan Kamil	Reşat Nuri Güntekin	1923
1951		Allahaısmarladık (I)	Sami Ayanoğlu	E. Mahmut Karakurt	1936
1951		Sürgün	Orhan M. Arıburnu	R. Halit Karay	1941
1951	(*)	Vatan ve Namık Kemal (I)	Talât Artemel-Sami Ayanoğlu-Cahide Sonku	Namık Kemal	GT: 1.4.1873 (5) K: 1873
1951	(*)	Çıldıran Baba	Vedat Örfi Bengü	Vedat Örfi Bengü	NT: 1938 (6)
1951	(*)	İstanbul Çiçekleri	Muammer Çubukçu	Saim Nahit Bilga	SO: 1944 (7)
1952	(*)	Boş Beşik (I)	Baha Gelenbevi	Necati Cumalı	İz. ŞT: 1949 K: 1949

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1952		Ankara Ekspresi (I)	Aydın G. Arakon	E. Mahmut Karakurt	1946
1952		İki Süngü Arasında (I)	Şadan Kamil	Akagündüz	1929
1952		Kızıltuğ	Aydın G. Arakon	A. Ziya Kozanoğlu	1923
1952		Son Gece (I)	Sami Ayanoğlu	E. Mahmut Karakurt	1938
1953	(*)	Soygun	Sami Ayanoğlu	Cevat Fehmi Başkut	İŞT: 1951-2
1953		Yavuz Sultan Selim Ağlıyor	Sami Ağanoğlu	F. Fazıl Tülbentçi	1947
1953		Kara Davut (I)	Mahir Canova	N.N. Tepedelenlioğlu	1928
1953		Aşk Istıraptır	Atıf Yılmaz	Oğuz Özdeş	1939
1953		Hıçkırık (I)	Atıf Yılmaz	Kerime Nadir [Azrak]	1938
1954		Vahşi Bir Kız Sevdim (I)	Lütfi Ö. Akad	E. Mahmut Karakurt	1926
1954		Nilgün (I)	Münir Hayri Egeli	R. Halit Karay	1950
1954		Leylaklar Altında	Suavi Tedü	Mebrure [Sami]-Alevok [Koray]	1936
1954	(*)	Paydos (I)	Sami Ayanoğlu	C. Fehmi Başkut	İŞT: 1948 K: 1948
1954		Cingöz Recai (Beyaz Cehennem) (I)	Metin Erksan	Server Bedi [Peyami Safa]	1924 (8)
1955		Kadın Severse	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt	1939
1955		Dağları Bekleyen Kız (I)	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt	1934
1955		İlk ve Son (I)	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt	1940
1956		Bir Aşk Hikâyesi (Tuş)	Şadan Kamil	Haldun Taner	1951 (9)

Yapım Tarihi	*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1956	Yolpalas Cinayeti	Metin Erksan	Halide Edip-Adıvar	1937
1856	Beş Hasta Var	Atıf Yılmaz	Etem İzzet Benice	1932
1957	Namus Düşmanı	Ziya Metin	Yaşar Kemal	1949 (10)
1957	Çölde Bir İstanbul Kızı	Faruk Kent	E. Mahmut Karakurt	1927
1957	Lejyon Dönüşü (Medy)	Orhon M. Arıburnu	Hasan Kazankaya	1956
1957	Gelinin Muradı	Atıf Yılmaz	Kemal Bilbaşar	1953 (11) 1956
1957	Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi	Semih L. Evin	Güzide Sabri [Aygün]	1905
1958	Bir Şoförün Gizli Defteri (I)	Atıf Yılmaz	Akagündüz	1943
1958	(*) Yaprak Dökümü (I)	Suavi Tedü	Reşat Nuri Güntekin	İŞT: 1943-4 (12)
1958	Uçurum	Sırrı Gültekin	Oğuz Özdeş	1943
1958	Funda (I)	Nişan Hançer	Kerime Nadir [Azrak]	1941
1959	Zümrüt	Lütfi Ö. Akad	İhsan Koza [İpekçi]	1948
1959	Kalpaklılar	Nejat Saydam	Samim Kocagöz	1962 (13)
1959	Ömrümün Tek Gecesi (I)	Arşavir Alyanak	E. Mahmut Karakurt	1949
1959	Sonbahar	Nişan Hançer	Kerime Nadir [Azrak]	1941
1959	Samanyolu (I)	Nevzat Pesen	Kerime Nadir [Azrak]	1941
1959	Tütün Zamanı	Orhon M. Arıburnu	Necati Cumalı	1959 (14)

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1959		Karacaoğlan'ın Karasevdası	Atıf Yılmaz	Yaşar Kemal	1958 (15)
1959	(*)	Binnaz (II)	Mümtaz Yener	Y. Ziya Ortaç	İŞT: 7.4.1919 K: 1919
1959		ÜçKızın Hikâyesi	Orhan Elmas	Akagündüz	1933
1960		Ayşecik	Memduh Ün	Kemalattin Tuğcu	1960
1960		Ateşten Damla	Mehduh Ün	Mükerrem K. Su	1942
1960		Ölüm Perdesi	Atıf Yılmaz	Ümit Deniz	1959
1960		Suçlu	Atıf Yılmaz	Orhan Kemal	1957
1960		Kezban (I)	Arşavir Alyanak	Muazzez Tahsin Berkand	1941
1960		Cumbadan Rumbaya	Turgut Demirağ	Sevrer Bedi [Peyami Safa]	1936
1960		Satın Alınan Adam (I)	Arşavir Alyanak	Özdemir Hazar	1960 (16)
1960		Kadın Asla Unutmaz	Asaf Tengiz	Oğuz Özdeş	1958
1960		Şahane Kadın	Nevzat Pesen	Kerime Nadir [Azrak]	1949 (17)
1961		Avare Mustafa	Memduh Ün	Orhan Kemal	1958 /18)
1961		Bülbül Yuvası (I)	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkand	1943
1961		Boş Yuva	Memduh Ün	Kerime Nadir [Azrak]	1960
1961		Kızıl Vazo (I)	Atıf Yılmaz	Peride Celâl	1941
1961		Küçük Hanımefendi (I)	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkand	1944
1961		Sokaktan Gelen Kadın	Arşavir Alyanak	Esat M. Karakurt	1945

Yapım Tarihi	*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapılın Tarihi*
1961	İstanbul'da Aşk Başkadır	Süreyya Duru	İlhan Engin	1959
1961	Sessiz Harp	Lütfi Ö. Akad	Ümit Deniz	1959
1961	Yaban Gülü (I)	Ümit Utku	Güzide Sabri [Aygün]	1926
1961	Zavallı Necdet	Nevzat Pesen	Saffet Nezihî	1902
1962	Aşk Bekliyor	Ümit Utku	Kerime Nadir [Azrak]	1957
1962	Cengiz Han'ın Hazineleri	Atıf Yılmaz	Abdullah Ziya Kozanoğlu-Suat Yalaz	1962 (19)
1962	Dikmen Yıldızı	Asaf Tengiz	Akagündüz	1928
1962	Mağrur Kadın (I)	Burhan Bolan	Muazzez Tahsin Berkand	1958
1962	Mevlid. Süleyman Çelebi	Mehmet Muhtar	Süleyman Çelebi	1409 (20)
1962	Yılanların Öcü	Metin Erksan	Fakir Baykurt	1959
1962	Allah Seviniz Dedi	Nejat Saydam	İlhan Engin	1961
1963	Esir Kuş	Ümit Utku	Kerime Nadir [Azrak]	1960
1963	Aşka Tövbe (I)	Orhan Elmas	Kerime Nadir [Azrak]	1945
1963	Çiçeksiz Bahçe	Ümit Utku	Muazzez Tahsin Berkand	1947
1963	Susuz Yaz (I)	Metin Erksan	Necati Cumalı	1962
1963	Cicican	Erten Göreç	Bedri Koraman	1963 (21)
1963	Azrail'in Habercisi	Atıf Yılmaz	Ümit Deniz	1962

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1963		Yakılacak Kitap (I)	Süreyya Duru	Etem İzzet Benice	1927
1963	(*)	Yedi Kocalı Hürmüz (I)	Yılmaz Atadeniz	Sadık Şendil	1962
1964		Kocatepe'nin Üç Süvarisi	Yavuz Yalınkılıç	Macit Doğudan	1961 (22)
1964	(*)	Duvarların Ötesi	Orhan Elmas	Turgut Özakman	ADT: 1958
1964		Döner Ayna	Süreyya Duru	Halide Edip-Adıvar	1954
1964	(*)	Keşanlı Ali Destanı	Atıf Yılmaz	Haldun Taner	SCT: 1964 K: 1964
1964	(*)	Mor Defter	O. Nuri Ergün	Çetin Altan	İŞT: 1961
1964		Günah Bende mi? (I)	Kemal Kan	Kerime Nadir [Azrak]	1939
1964		Muallâ (I)	Ülkü Erakalın	Muazzez Tahsin Berkand	1941
1964		Köye Giden Gelin	Ülkü Erakalın	Rakım Çalapala	1950
1964	(*)	Kocaoğlan	Ziya Demirel	Orhan Asena	ADT: 1961 K: 1961
1964		Son Tren	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt	1954
1964	(*)	Gurbet Kuşları	Halit Refiğ	Turgut Özakman	1962 (23) K: 1963
1964		Vurun Kahpeye! (II)	Orhan Aksoy	Halide Edip-Adıvar	1926
1965		Çanakkale Arslanları	Turgut Demirdağ-Alb. Nusret Eraslan	F. Celâlettin [Dr. Fahri Celâl Göktulga]	1939 (24)
1965		Dağ Başını Duman Almış	Memduh Ün	Oğuz Özdeş	1960

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1965		Aşk ve İntikam	Süreyya Duru	Muazzez Tahsin Berkand	1958
1965	(*)	Bozuk Düzen	Haldun Dormen	Güner Sümer	İŞT: 1964 K: 1965
1965	(*)	Kart Horoz	Ertem Eğilmez	Sadık Şendil	BT: 1964
1965		Dudaktan Kalbe (II)	Ülkü Erakalın	Reşat Nuri Güntekin	1923
1965		Garip Bir İzdivaç	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkand	1944
1965	(*)	İsyancılar	Abdurrahman Palay	Recep Bilginer	İŞT: 1964 K: 1964
1965		Kadın İsterse	Nejat Saydam	Esat Mahmut Karakurt	1960
1965		Üç Tekerlekli Bisiklet	L. Ö. Akad-Memduh Ün	Orhan Kemal	1963 (25)
1965		Karaoğlan. Altay'dan Gelen Yiğit	Suat Yalaz	Suat Yalaz	1964
1965		Kırık Hayatlar	Halit Refiğ	Halit Z. Uşaklıgil	1924 (26)
1965		Murtaza	Tunç Başaran	Orhan Kemal	1952
1965		Posta Güvercini	Nevzat Pesen	Kerime Nadir [Azrak]	1950
1965		Sevgim ve Gururum	Süreyya Duru	Muazzez Tahsin Berkand	1957
1965		Yıldız Tepe	Memduh Ün	Peride Celâl	1945
1966	(*)	Buzlar Çözülmeden	Nejat Saydam	Cevat Fehmi Başkut	İŞT: 1964 K: 1965

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1966		Hıçkırık (II)	Orhan Aksoy	Kerime Nadir [Azrak]	1938
1966		Senede Bir Gün (II)	Ertem Eğilmez	İhsan Koza [İpekçi]	1946
1966		Allahaısmarladık (II)	Nejat Saydam	Esat Mahmut Karakurt	1936
1966		Çalıkuşu (2 bölüm)	Osman F. Seden	Reşat Nuri Güntekin	1922
1966		Kolsuz Kahraman	Nejat Saydam	Abdullah Ziya Kozanoğlu	1930
1966		Malkoçoğlu	Süreyya Duru	Abdullah Ziya Kozanoğlu Ayhan Başoğlu	1965 (27)
1966		Yakut Gözlü Kedi	Nejat Saydam	Ümit Deniz	1963
1966		El Kızı	Nejat Saydam	Orhan Kemal	1960
1966	(*)	Pembe Kadın	Atıf Yılmaz	Hidayet Sayın	KO: 1964 K: 1965
1967	(*)	Demirel'e Söylerim	Hulki Saner	Necabettin Yal-Beliğ Selönü	MKT: 1966
1967		Akşam Güneşi	Osman F. Seden	Reşit Nuri Güntekin	1926
1967		Sevda	Selâhattin Burçkin	Turan Aziz Beler	1942
1967		Bir Şoförün Gizli Defteri (II)	Remzi Cöntürk	Akagündüz	1943

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1967		Dokuzuncu Hariciye Koğuşu	Nejat Saydam	Peyami Safa	1930
1967		Kara Davut (II)	Tunç Başaran	Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu	1928
1967		Samanyolu (II)	Orhan Aksoy	Kerime Nadir [Azrak]	1941
1967		Sinekli Bakkal	Mehmet Dinler	Halide Edip-Adıvar	1936
1967		Son Gece (II)	Memduh Ün	EsatMahmut Karakurt	1938
1967		Sözde Kızlar (II)	Nejat Saydam	Peyami Safa	1925
1967		Üvey Ana (I)	Ülkü Erakalın	Akagündüz	1933
1967	(*)	Yaprak Dökümü (II)	Memduh Ün	Reşit Nuri Güntekin	1943-4 (28)
1968		Aşka Dövme (II)	Türker İnanoğlu	Kerime Nadir [Azrak]	1949
1968	(*)	Kanlı Nigâr	Ülke Erakalın	Sadık Şendil	AT: 1967-8
1968	(*)	Ayşem (II)	Nejat Saydam	Muhlis Sabahattin Ezgi	İOH: 1922 ADT: 1966
1968	(*)	Çatallı Köy	Ülkü Erakalın	Ali Yürük	İŞT: 1966 K: 1968
1968		Dağları Bekleyen Kız (II)	Süreyya Duru	Esat Mahmut Karakurt	1934
1968		Erikler Çiçek Açtı	O. Nuri Ergün	Esat Mahmut Karakurt	1952

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1968		Funda (II)	Mehmet Dinler	Kerime Nadir	1941
1968		Gültekin	Muzaffer Aslan	Abdullah Ziya Kozanoğlu	1928
1968		Hicran Gecesi	Osman F. Seden	Güzide Sabri [Aygün]	1930
1968		İlk ve Son (II)	Memduh Ün	Esat Mahmut Karakurt	1940
1968		Kadın Severse (II)	Ülkü Erakalın	Esat Mahmut Karakurt	1939
1968		Kara Pençe	Muzaffer Aslan	Oğuz Özdeş	1966
1968		Kezban (II)	Orhan Aksoy	Muazzez Tahsin Berkand	1941
1968		Vesikalı Yarim	Lütfi Ö. Akad	Burhan Arpad	1968 (29)
1968		Nilgün (II)	Ertem Eğilmez	Refik Halit Karay	1950
1968		Ömrümün Tek Gecesi (II)	O. Nuri Ergün	Esat Mahmut Karakurt	1949
1968	(*)	Parmaksız Salih (II)	Turgut Demirağ	Necip Fazil Kısakürek	İŞT: 1948 K: 1949
1968	(*)	Paydos (II)	Ülkü Erakalın	Cevat Fehmi Başkut	İŞT: 1948 K: 1948
1968		Sabah Yıldızı	Türker İnanoğlu	Muazzez Tahsin Berkand	1958

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1968		Sabahsız Geceler	Ertem Göreç	Servet Bedi [Peyami Safa]	1934
1968		Sarmaşık Gülleri	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkand	1950
1968		Yakılacak Kitap (II)	Süreyya Duru	Etem İzzet Benice	1927
1968	(*)	Yayla Kartalı (II)	Ülkü Erakalın	Faruk Nafiz Çamlıbel	İŞT: 1944-5 K: 1945
1969		Anadolu Evliyaları	Şevket Aktunç	Nezihe Araz	1959
1969	(*)	Boş Beşik (II)	Orhan Elmas	Necati Cumalı	İz. ŞT: 1949 K: 1949
1969		Cingöz Recai (II)	Safa Önal	Servet Bedi [Peyami Safa]	1924
1969		Buruk Acı	Nejat Saydam	Türkân Şoray	1969
1969		Tarkan	Tunç Başaran	Sezgin Burak	1968
1969		Günah Bende mi? (II)	Nevzat Pesen	Kerime Nadir [Azrak]	1939
1969		İffet	Ümit Utku	Hüseyin Rahmi Gürpınar	1896
1969		Karlı Dağdaki Ateş	Safa Önal	Refik Halit Karay	1956
1969		Kızıl Vazo (II)	Atıf Yılmaz	Peride Celâl	1941
1969		Ölmüş Bir Kadının Mektupları (II)	Ülkü Erakalın	Güzide Sabri [Aygün]	1905 (30)

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1969		Uykusuz Geceler	Orhan Aksoy	Kerime Nadir [Azrak]	1945
1969	(*)	Vatan ve Namık Kemal (II)	Duygu Sağıroğlu	Namık Kemal	1873 (31)
1970		Ankara Ekspresi (II)	Muzaffer Aslan	Esat M. Karakurt	1946
1970		Birleşen Yollar	Yücel Çakmaklı	Şule Yüksel Şenler	1970 (32)
1970		Küçük Hanımefendi (II)	Ertem Eğilmez	Muazzez Tahsin Berkand	1944
1970		Linç	Bilge Olgaç	Kerim Korcan	1967
1970		Mağrur Kadın (II)	Nevzat Pesen	Muazzez Tahsin Berkand	1958
1970		İç Güveysi (II)	İlhan Engin	Hüseyin Rahmi Gürpınar	1898 (33)
1970		Güller ve Dikenler	Nejat Saydam	Kerime Nadir [Azrak]	1969
1970		Kara Pençe	Memduh Ün	ÖmerSeyfettin	?
1970		Ölünceye Kadar	Safa Önal	Esat M. Karakurt	1937
1970		Seven Ne Yapmaz? (II)	Orhan Aksoy	Kerime Nadir [Azrak]	1940
1970		Bülbül Yuvası (II)	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkand	1943
1970		Saadet Güneşi	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkand	1947
1970		Yaban Gülü (II)	Ümit Utku	Güzide Sabri [Aygün]	1946

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1971		Bizimkiler Hüdaverdi-Pırtık	Lale Oraloğlu	Sezgin Burak	1970
1971		Satın Alınan Koca (II)	Duygu Sağıroğlu	Özdemir Hazar	1960 (34)
1971		Bir Kadın Kayboldu	Safa Önal	Esat M. Karakurt	1948
1971		Muallâ (II)	Nevzat Pesen	Muazzez Tahsin Berkand	1941
1971		Senede Bir Gün (III)	Ertem Eğilmez	İhsan Koza [İpekçi]	1946
1971		Son Hıçkırık	Ertem Eğilmez	Kerime Nadir [Azrak]	1968
1971		Üvey Ana (II)	Ülkü Erakalın	Akagündüz	1933
1971	(*)	Yedi Kocalı Hürmüz (II)	Atıf Yımlaz	Sadık Şendil	1962
1971		Bir Genç Kızın Romanı	Safa Önal	Muazzez Tahsin Berkand	1943
1972		Aşk Fırtınası	Halit Refiğ	Muazzez Tahsin Berkand	1935
1972		Cemo	Atıf Yılmaz	Kemal Bilbaşar	1966
1972		Gecekondu Rüzgârı	Sırrı Gültekin	Oğuz Özdeş	1960
1972		Irmak	Lütfi Ö. Akad	Sait Faik [Abasıyanık]	?
1972		Sisli Hatıralar	Nejat Saydam	Kerime Nadir [Azrak]	1966
1972		Suya Düşen Hayal	Orhan Elmas	Kerime Nadir [Azrak]	1966
1972		Vukuat Var (Hanımın Çiftliği)	Nejat Saydam	Orhan Kemal	1958 (35) 1961

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapılın Tarihi*
1972		Vahşi Bir Kız Sevdim (II)	Nejat Saydam	Esat M. Karakurt	1926
1972		Kopuk	Vedat Türkali	Ercüment Ekrem Talu	1922
1973	(*)	Sultan Gelin	Halit Refiğ	Cahit Atay	İŞT: 1964 K: 1965
1973		Kızgın Toprak	Fevzi Tuna	Osman Şahin	1972 (36)
1973		Vurun Kahpeye! (III)	Halit Refiğ	Halide Edip-Adıvar	1926
1973	(*)	Asiye Nasıl Kurtulur?	Nejat Saydam	Vasıf Öngören	ABS: 1970 K: 1970
1973		İki Bin Yılında Aşk	Ertem Göreç	Refik H. Karay	1954 (37)
1973		İki Süngü Arasında (II)	Ülkü Erakalın	Akagündüz	1929
1973		Mahpus	Nejat Saydam	Halit Çapın	1972 (38)
1973		Susuz Yaz (II)	Yılmaz Duru	Necati Cumalı	1962
1974	(*)	Kuma	Atıf Yılmaz	Cahit Atay	MT: 1966 (39) K: 1964
1974		Bedrana	Süreyya Duru	Bekir Yıldız	1971 (40)
1974		Sokaklardan Bir Kız	Nejat Saydam	Orhan Kemal	1968
1974		Yatık Emine	Ömer Kavur	Refik H.Karay	1919 (41)
1974		Kumpanya	Tuncer Baytok	Sait Faik [Abasıyanık]	1951 (42)
1975-5	(*)	Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz	Ergin Orbey	AzizNesin	ABS: 1971
1974-5		Kanlı Deniz	Orhan Elmas	Yaman Koray	1962 (43) 1959 (44)
1975	(*)	Ha Babam Sınıfı	Ertem Eğilmez	Rıfat Ilgaz	UUT: 1966 K: 1967

Yapım Tarihi		*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*	*Yapıtın Tarihi*
1975		Yayla Kızı	Ertem Göreç	Akagündüz	1940
1975		Nöri Kantar Ailesi	Ertem Göreç	Tekin Akmansoy	1975
1975	(*)	Ha Babam Sınıfı Sınıfta Kaldı	Ertem Eğilmez	Rıfat Ilgaz	İGBT: 1970 K: 1971
1976		Ağrı Dağı Efsanesi	Memduh Ün	Yaşar Kemal	1970
1976	(*)	Ha Babam Taburu	Hulki Saner	Rıfat Ilgaz	AOS: 1970
1976		Kara Çarşaflı Gelin	Süreyya Duru	Bekir Yıldız	1970 (45) 1973
1976		Sütkardeşler (Gülyabani)	Ertem Eğilmez	Hüseyin Rahmi Gürpınar	1912 (46)
1976	(*)	Canavar Cafer	Tanju Gürsu	Refik Erduran	1973
1976		Kaynanalar	Zeki Ökten	Tekin Akmansoy	1975

DİZİN II

(Aşağıdaki dizinde halk yazınından alınma gerece dayanan filmler gösterilmiştir.)

Yapım Tarihi	*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Senaryocu*
1941	Kahveci Güzeli	Muhsin Ertuğrul	Nazım Hikmet Ran
1942	Kerem ile Aslı	Adolf Körner	Ragıp Şevki Yeşim
1943	Nasrettin Hoca Düğünde	Muhsin Ertuğrul-Ferdi Tayfur	Burhan Felek

Yapım Tarihi	*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Senaryocu*
1946-7	Kızılırmak-Karakoyun (I)	Muhsin Ertuğrul	Ercüment Er [Nazım Hikmet Ran]
1948	Keloğlan	Vedat Örfi Bengü	Vedat Örfi Bengü
1945-9	Köroğlu	Refik Kemal Arduman	Muharrem Gürses
1951	İncili Çavuş	Semih L. Evin	Melih Başar
1952	Boş Beşik (I)	Baha Gelenbevi	Necati Cumalı
1952	Tahir İle Zühre	Lütfi Ö. Akad	Lütfi Ö. Akad
1952	Arzu ile Kamber	Lütfi Ö. Akad	Lütfi Ö. Akad
1953	Köroğlu-Türkân Sultan	Faruk Kenç	Faruk Kenç
1954	Nasrettin Hoca ve Timurlenk	Faruk Kenç	Zeki Alpan
1954	Nasrettin Hoca	Talât Artemel	Talât Artemel
1954	Canlı Karagöz'ün Maceraları (Mihriban Sultan)	Muharrem Gürses	Muharrem Gürses
1955	Ezo Gelin (I)	Orhan Elmas	Behçet Kemal Çağlar
1955	Kanlı Nigâr-Karagöz'le Hacivat	Settar Körmükçü	Settar Körmükçü
1955	Karacaoğlan	Avni Dilligil	Melih Başar
1955	Battal Gazi Geliyor	Sami Ayanoğlu	Sami Ayanoğlu
1958	Alageyik	Atıf Yılmaz	Yaşar Kemal (47)

Yapım Tarihi	*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*
1959	Karacaoğlan'ın Kara Sevdası	Atıf Yılmaz	Yaşar Kemal (47)
1964	Dağlar Kralı Köroğlu	Mehmet Dinler	Bülent Oran
1965	Nasrettin Hoca	Yavuz Yalınkılıç	Yavuz Yalınkılıç
1965	Keloğlan	Yavuz Yalınkılıç	Yavuz Yalınkılıç
1966	Karacaoğlan	Nuri Akıncı	Nuri Akıncı
1966	Ferhat İle Şirin	Nuri Akıncı	Nuri Akıncı
1967	Battal Gazi	Muharrem Gürses	Muharrem Gürses
1967	Kızılırmak-Karakoyun (II)	Lütfi Ö. Akad	Nazım Hikmet Rah
1967	Kozanoğlu	Atıf Yılmaz	Ayşe Şasa
1968	Ezo Gelin (II)	Orhan Elmas	Behçet Kemal Çağlar
1968	Kahveci Güzeli	Muzaffer Aslan	Muzaffer Aslan - Fikret Arıt
1968	Köroğlu	Atıf Yılaz	Ayşe Şasa
1969	Boş Beşik (II)	Orhan Elmas	Necati Cumalı
1971	Battal Gazi Destanı	Atıf Yılmaz	Ayşe Şasa
1971	Keloğlan	Süreyya Duru	Turgut Özakman
1971	Keloğlan Aramızda	Sırrı Gültekin	Turgut Özakman
1971	Keloğlan ve Yedi Cüceler	Semih L. Evin	Semih L. Evin
1971	Kerem İle Aslı	Orhan Elmas	Orhan Elmas
1971	Nasrettin Hoca	Melih Gülgen	Melih Gülgen
1972	Keloğlan İle Can Kız	Metin Erksan	Turgut Özakman

Yapım Tarihi	*Filmin Adı*	*Yönetmen*	*Yazar*
1972	Leyla İle Mecnun	Duygu Sağıroğlu	Duygu Sağıroğlu
1972	Tahir ile Zühre	Mehmet Bozkuş	Mehmet Bozkuş
1972	Arzu ile Kamber	Mehmet Bozkuş	Mehmet Bozkuş
1973	Ezo Gelin (III)	Fevzi Tuna	Behçet Kemal Çağlar
1973	Pir Sultan Abdal	Remzi Cöntürk	Mehmet Aydın
1974	Yunus Emre	Özdemir Birsel	Özdemir Birsel
1975	Keloğlan İş Peşinde	O. Nuri Ergün	Turgut Özakman

NOTLAR

1 1922'de tefrika biçiminde yayımlandı.
2 Başar'ın *"Domaniç Dağlarının Yolcusu"* adlı romanından.
3 Arıt'ın *"Güzel Yuana"* adlı romanından.
4 Ezgi'nin *"Ayşe"* adlı operetinden.
5 Kemal'in Mağosa'ya (Kıbrıs) sürülmesine yol açan *"Vatan yahut Silistre"* oyununun Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki olaylı temsiliyle başlayan ve yaşamöyküsel sahneler içeren bu filmin en büyük bölümü *"Vatan yahut Silistre"* oyununun tümünü kapsar.
6 Bengü'nün *"Kasırga"* adlı oyunundan.
7 Bilga'nın *"Gönülden Gönüle"* adlı operetinden.
8 Server Bedi'nin [Peyami Safa] 1924'te yarattığı *"Cingöz Recai"* tipinin serüvenlerine dayanır.
9 Taner'in *"Tuş"* adlı öyküler kitabının aynı adlı ilk öyküsünden.
10 Yaşar Kemal'in *"Sarı Sıcak"* (1952) adlı öyküler kitabındaki *"Dükkâncı"* 1949) öyküsünden.
11 Bilbaşar'ın *"Üç Buutlu Hikâyeler"* (1956) adlı öyküler kitabındaki *"Üç Buutlu Hikâye"* İle *"Pembe Kurt"* (1953) adlı öyküler kitabındaki bir bölümün birleştirilmesiyle oluşmuştur. Bilbaşar daha sonra *Gelinin Muradı* filminin konusunu *"Başka Olur Ağaların Düğünü* (1972) adıyla romanlaştırdı.
12 Güntekin'in *"Yaprak Dökümü"* romanı 1930'da basılmıştır. Ancak bu uyarlamada, romanın İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen basılmamış oyun uyarlaması kullanılmıştır.
13 İlk bölümü 1958'de tefrika biçiminde yayımlandı.
14 1971'de 2. basımı *"Zeliş"* adıyla yapıldı.
15 Yaşar Kemal'in 1958'de *"Cumhuriyet"*te çizgi roman biçiminde yayımlanan yapıtından.
16 1960'da tefrika biçiminde yayımlandı.
17 Azrak'ın *"Aşk Rüyası"* adlı romanından.
18 Orhan Kemal'in *"Devlet Kuşu"* adlı romanından.

19 Suat Yalaz'ın, Kozanoğlu'nun romanına dayanarak resimlediği ve *"Akşam"* gazetesinde yayımlanan *"Kaan'ın Maceraları"* adlı çizgi romandan.

20 Süleyman Çelebi'nin asıl adı *"Vesiletü'n-Necat"* olan *"Mevlid"*ini de içeren bu yaşamöyküsel filmin senaryosunu Macit Cevat Doğudan yazmıştır.

21 Karikatürcü Koraman'ın *"Milliyet"* gazetesinde yıllardır tefrika edilen çizgi romanından.

22 Macit Cevat Doğudan'ın *"Kocatepe'nin Üç Süvarisi-Zafer Kahramanları"* adıyla 1961'de yayımlanan senaryosundan.

23 Özakman'ın *"Ocak"* adlı oyunundan.

24 Göktulga'nın *"Keloğlan Çanakkale Muharebelerinde"* adlı romanından. Aynı yapıt 1960'da *"Çanakkale'deki Keloğlan"* adıyla da yayımlandı.

25 Orhan Kemal'in *"Sokakların Çocuğu"* adlı romanından.

26 Uşaklıgil'in bu romanı önce *"Servet-i Fünun"* dergisinde tefrika edilmiş, derginin 1901 yılında kapatılması üzerine yarım kalmıştı. Film, romanın zamanımıza aktarılmış biçimidir.

27 Kozanoğlu'nun romanından (1933) Başoğlu'nun çizgi roman biçimine soktuğu yapıtın *"Cumhuriyet"* gazetesinde yayımlanan dizisinden.

28 *"Yaprak Dökümü"*nün bu eviriminde hem romandan hem de oyundan yararlanılmıştır. 12 no.lu nota bkz.

29 Arpad'ın *"Alnımdaki Bıçak Yarası"* adlı romanından.

30 Aygün'ün *"Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi"* adlı romanından.

31 5 no.lu nota bkz.

32 Şenler'in *"Bugün"* gazetesinde tefrika edilirken (1970) yarım kalan, sonra kitap biçiminde yayımlanan *"Huzur Sokağı"* adlı romanından.

33 Gürpınar'ın *"Mürebbiye"* adlı romanından.

34 Hazar'ın *"Satın Alınan Adam"* adlı romanından. 16 no.lu nota bakınız.

35 Orhan Kemal'in *"Vukuat Var"* (1958) ile bunun devamı olan *"Hanımın Çiftliği"* (1961) adlı romanlarından.

36 Şahin'in *"Yeni Dergi"*de (Kasım 1972) yayımlanan *"Musallim ile Kuşde"* adlı öyküsünden.
37 Karay'ın *"İki Bin Yılın Sevgilisi"* adlı romanından.
38 Halit Çapın'ın *"Milliyet"*te yayımlanan *"Mahpus Kadınlar"* adlı röportaj dizisinden.
39 Atay'ın *"Ana Hanım Kız Hanım"* adlı oyunundan.
40 Yıldız'ın *"Sahipsizler"* (1971) adlı öyküler kitabındaki *"Bedrana"* öyküsüne *"Hamuş"* adlı öyküden bir bölüm katılarak.
41 Karay'ın *"Memleket Hikâyeleri"* adlı öyküler kitabındaki *"Yatık Emine"* öyküsünden.
42 Abasıyanık'ın *"Kumpanya"* adlı öyküler kitabının aynı adlı ilk öyküsünden.
43 Koray'ın *"Deniz Ağacı"* adlı romanından.
44 Ilgaz'ın 1959'da yayımlanan *"Ha Babam Sınıfı"* romanı ile bunun sahne uyarlamasından.
45 Yıldız'ın *"Beyaz Türkü"* adlı öyküler kitabındaki *"Kara Çarşaflı Gelin"*, *"Barutçu Maho"* adlı öyküleri ile *"Kaçakçı Şahan"* (1970) adlı öyküler kitabındaki *"Kaçakçı Şahan"* öyküsünden oluşturulmuştur.
46 Gürpınar'ın *"Gulyabani"* adlı romanından.
47 Yaşar Kemal *"Alageyik"* ile *"Karacaoğlan'ın Kara Sevdası"*na sonradan *"Köroğlu"* efsanesini de katarak *"Üç Anadolu Efsanesi"* adıyla yayımlandı (1967).

(Ankara, 31 Temmuz 1976)
(Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı, 1977)



SİNEMAMIZDA UYARLAMALAR

Doğrudan doğruya sinema için hazırlanmamış bir metnin sinemaya uygun bir biçime sokulması demek olan uyarlama (adaptation), yabancı sinemalarda olduğu kadar yerli sinemada da sık sık başvurulan bir yoldur. Ne var ki, sinemamızın ilk çağlarında emeği geçenler, birçok alanda olduğu gibi uyarlama konusunda da yanlış örneklerden, kötü alışkanlıklardan başkasını sağlayamamışlardır. Hem öylesine kötü alışkanlıklar ki, etkilerini günümüze dek sürdürmüş; ancak son yıllarda, o da birkaç sinemacının çalışmasıyla eskisinden değişik bir kılığa girebilmiştir.

Uyarlama konusundaki yanlış davranışlar bir zamanlar tiyatromuzu da sarmıştı; zaten sinemamıza da "tiyatrocu" yönetmenlerin eliyle girmiştir. İlk Dünya Savaşı öncesinden sonrasına dek uzanan yıllarda en yoğun biçimiyle ortaya çıkan bu tiyatro uyarlaması anlayışına göre, yabancı yer adları, kişi adları yerlileştirildi, kimi meslek adları değiştirildi mi uyarlama tamamlanmış oluyordu. Ama bunun sonucu, Muhsin Ertuğrul'un Strindberg'in *"Fadren"*inden yaptığı *"Cehennem"* uyarlamasında rastlandığı gibi, papaz imam oluvermiş, bunun hiç önemi yoktu! Bu çeşit uyarlamacılar için kırk yıllık Yani kolaylıkla Kâni olabilirdi. Oysa, meslekten olmayan bir insanın bile kolaylıkla ayırt edebileceği üzere, bu çeşit bir uyarlama anlayışı, o çağdan yarım yüzyıl önceki Ahmet Vefik Paşa'nın, Âli Bey'in uyarlama anlayışından kat kat gerilerde kalmaktaydı.

Muhsin Ertuğrul, Türkiye'de çevirdiği yirmi sekiz filmin yirmisinde uyarlamaya başvurduğu halde, bu alanda tiyatro uyarlamalarındakinden daha çok başarı göstermek şöyle dursun, tiyatro uyarlamalarındaki yanlışları birkaç katıyla beyazperdeye aktarmaktan ileri geçemedi. Zaten, Muhsin Ertuğrul'un başında bulunduğu "tiyatrocu" yönetmenler için sinema, sahne ürünlerinin olduğu gibi beyazperdeye aktarılmasına yarayan bir araçtan başka bir şey değildi. Marcel Pagnol'un 1933'teki, ilk tümcesinden son tümcesine dek yanlış bildirisinde yer alan "sözlü film, tiyatroyu kuşak üzerine basmak, aktarmak ve yaymak sanatıdır" sözü sanki bunlar

için söylenmişti. Böylelikle, Muhsin Ertuğrul, başında bulunduğu tiyatro topluluklarının sahnede canlandırdığı oyunları sıcağı sıcağına, bazen de yıllar sonra hiçbir kaygı duymadan film üzerine aktarmakta bir sakınca görmüyordu. Bunun sonunda da, "Grand Guignol" tiyatrosunun çalışmaları arasında yer alan *"Gardiens de Phare"*dan *(Kızkulesind Bir Facia* adıyla çevrilmiştir), Jean de Latraz'ın *"Bichon"* una *(Tosun Paşa* adıyla çevrilmiştir); Georges Feydeau'nun *"La puce àl'oreille"* ine *(Akasya Palas* adıyla çevrilmiştir) ya da Hennequin ile Veber'in *"Et moi je l'dis qu'elle t'a fait d'l'oeil"* üne *(Söz Bir Allah Bir* adıyla çevrilmiştir) dek, tiyatro uyarlaması bakımından başarısızlığı yanında, sinema dilimizin gelişmesini engellemekten başka bir şey sağlamayan bu uyarlamalar dizisi ortaya çıkmıştı. Bu sinema uyarlamalarında başvurulan işlem konusunda bir örnek için *Ankara Postası*'nı (1928) göstermek yeter. Muhsin Ertuğrul'un Kurtuluş Savaşı'nı canlandırmak için meydana getirdiği bu filmin kaynağı, François de Curel'in Alman-Fransız çatışmasına dayanan *"La terre inhumaine"* (1923) adlı oyunuydu. Reşat Nuri Güntekin'in *"Bir Gece Faciası"* adıyla Kurtuluş Savaşı'na uyguladığı bu oyun ertesi yıl "Dârülbedayi" sahnesinde göründüğü vakit, Hüseyin Suat Yalçın'ın "Dârülbedayi'de bir gece faciası" alayına hak verdirecek bir kılığa bürünmüştü: Curel'in oyununda, İlk Dünya Savaşı'nda Alman hatları gerisinde kalan Alsace-Lorraine, Güntekin'in uyarlamasında İzmit'e çevrilmişti. Curel'in oyununda bu bölgedeki evi yakınına özel görevli bir Fransız subayını indiren pilot, Güntekin'in uyarlamasında "Kuva-yi Milliyeci" subay oluyor; ev İzmit'teki bir Çerkez evine dönüyor; Curel'in oyununda bu eve yerleşmiş Alman Prensesi de, Güntekin uyarlamasında Çerkez asıllı bir sultana çevriliyordu!...

Yine M. Ertuğrul'dan kalma kötü bir alışkanlık, uyarlamanın özel bir çeşidi sayılabilecek "yeni çevirim"ler, yani herhangi bir filmin az ya da çok değişikliklerle bir kez daha çevrilmesidir. Bunda da yine, yeni çevirime temel olan filmin seçimindeki isabetsizlik bir yana, ya tiyatro uyarlamasındaki gibi salt adların yerlileştirilmesiyle yetinilmiş ya da düzmeceliği açıkça belli olan bir "yerli hava" verilmeye kalkışılmışur. Öyle ki, çok kez, aktarma olduğu

belirtilmemesine rağmen, bu filmlerin yabancılığı üzerlerinden akar. Bu konuda, bir zamanlar çevresinde epey gürültü uyandıran, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcından sonra uzun bir süre tek yerli film olarak gösterilen *Şehvet Kurbanı*'nı anmak yeter. M. Ertuğrul'un kendisine örnek aldığı birkaç oyuncudan biri olan Emil Jannings'in, Almanya'daki başarısını yeniler umuduyla götürüldüğü Hollywood'ta çevirdiği zavallı filmlerinden biri olan *The Way of All Flesh*'ten (yönetmen: Victor Fleming) aktarılan bu film, tiyatrocu okuldan yetişen birçok yönetmenimiz için, üçüncü dördüncü sıradan filmlerin yerlileştirilmesi çığırını açmıştır. Böylelikle Türk sineması uzun bir süre, en kötü Amerikan, Avrupa ve Arap filmlerinin bazen sahne sahne aktarılması bazen gelişigüzel yağmalanması örnekleriyle dolmuştur. "Tiyatrocu" yönetmenler bu çığırı sürdürdükleri gibi (örnek olarak, Kâni S. Kıpçak'ın Willi Forst'un *Mazurka*'sından aktardığı *Yuvamı Yıkamazsın,* Luis Bunuel'in *Susana*'sından aktardığı *Fırtına Geçti*'si; Suavi Tedü'nün Gianni Franciolini'nin *Ultimo incontro*'sundan aktardığı *Son Buse*'si...), "geçiş çağı" yönetmenleri olsun (Şadan Kamil'in Gustav Ucicky'nin *Der Postmeister*'inden aktardığı *Uçuruma Doğru,* Kurt Bernhardt'ın *Die letzte Kompagnie*'sinden aktardığı *On Üç Kahraman*; Baha Gelenbevi'nin Hugo Haas'ın *Pickup*'ından aktardığı *Kaldırım Çiçeği...*), yeni kuşak yönetmenleri olsun (Orhan Elmas'ın Clemente Fracassi'nin *Sensualità*'sından aktardığı *Dişi Yılan...*) bu alışkanlıktan kurtulamamışlardır. Hatta bu alanda son yıllarda bile Erich Maria Remarque'ın *"Liebe deinen Maechsten-İnsanları Seveceksin"* romanını *Demirperde* (yönetmen: Semih L. Evin) adıyla uyarlamak; Ernest Hemingway'in Sam Wood eliyle beyazperdeye aktarılan *"For Whom the Bells Toll-Çanlar Kimin İçin Çalıyor?"* romanını *Osman Çavuş* (yönetmen: Orhan Ateş) adıyla aktararak, "tiyatrocu" yönetmenlerle gülünçlük yarışına çıkanlar olduğu gibi, Hulki Saner gibi "yeni çevirim"leri, uyarlamayı bir meslek haline getirenler de olmuştur.

Bu yanlış temeller üzerine oturtulmuş uyarlamayı doğru yöne çevirmek pek tabiidir ki kolay olmamıştır. Bugün için bile yüzde yüz başarıya erişmiş bir uyarlamadan söz açılamaz. Bununla bir-

likte, 1950'den sonraki "sinemacılar" çağında, "kopyacılık"tan "ders almak"a, yabancı senaryo ve filmleri en çok bir "çıkış noktası" olarak kullanmaya doğru gidilmiştir. Uyarlamanın başarıya erişmesi için temel öğe olan, sinema kalıplarına aykırı ürünleri sinema terimleri içinde anlatmak işinin, Türkiye'de sinema dilinin kurulmaya başlandığı 1950'den sonraki çağda gerçekleştirilmesi tabiidir ki bir rastlantı değildi. Nitekim, Lütfi Ö. Akad, bu dilin kuruluşunda bir dönüm noktası olan *Kanun Namına*'yı (1950) çevirirken, İstanbul'da geçen gerçek bir olaya dayanmakla birlikte, bu olay ile Marcel Carné-Jacques Prévert çiftinin *Le jour se lève-Son Ümit* filminin öyküsü arasındaki şaşılacak benzerlikten de yararlanarak, sağlam bir senaryo kurmak, sinemaya özgü dil ve anlatımı geliştirmek işini başarmıştı. Akad, aynı şeyi, bir yıl önce yerli bir romanın (Halide Edip Adıvar'ın *"Vurun Kahpeye!"* adlı romanı) uyarlamasında da uygulamıştı. Yine aynı yıllarda, Atıf Yılmaz Batıbeki; Kerime Nadir, Oğuz Özdeş, Esat Mahmut Karakurt'un romanlarını beyazperdeye aktarırken bile "piyasa romanları"nın bütün kusurlarını taşıyan bu yapıtların uyarlamasından kendisine bir dil ve deyiş özelliği kazandırma çabası içindeydi. Nitekim, yerli yazın ürünlerinin beyazperdeye aktarılmasında[1] *Vurun Kahpeye*'den sonraki en başarılı ilk örnek de, yine Batıbeki'nin Kemal Bilbaşar'ın iki öyküsünden yararlanarak oluşturduğu *Gelinin Muradı* (1957) olmuştu. Batıbeki, Orhan Kemal'den aktardığı *Suçlu*'da; Memduh Ün, Mükerrem Kâmil Su'nun *Ateşten Damla*'sında, Kemal Tuğcu'nun *Ayşecik*'inde hep bu "sinema terimleriyle düşünmek ve anlatmak" çabasını güttükleri için, uyarlama konusunda şimdiye dek elde edilen en iyi sonuçları alabilmişlerdi. Ö kadar ki, Batıbeki, Fritz Lang'ın *You Only Live Once -Günahsız Katiller* filminin yeni çevirimini *Yaşamak Hakkımdır*; Ün, Edmund Morris'in *"The Wooden Dishes-Tahta Çanaklar"* adlı sahne yapıtını *Kırık Çanaklar* adıyla uyarlarken bile, bu yolda eskilerin kendilerini hiçbir vakit kurtaramadıkları yanlışlara düşmemişlerdir. Uyarlama ko-

1 Okurlar, çeşitli yerli yazın ürünlerinin beyazperdeye aktarılması konusunu ve bu aktarmalarla ilgili bir listeyi Sinema-Tiyatro dergisinin 5. sayısında *"Sinemamız ve Edebiyatımız"* başlıkla yazımızda bulabilirler.

nusunda eskiler ile yeniler arasında, bu ikinciler bakımından bir ilerleme görülmesinin nedeni, yukarıda da belirtildiği gibi, her şeyden önce sinemanın, sinema dilinin göz önünde tutuluşudur. Bundan başka, yeni yönetmenler, tiyatro ürünlerinden çok —bunların sinemaya yatkınlığı öbür yazın ürünlerinden daha azdır— roman-öykü türüne önem vermişler, yeni çevirimlere de pek az başvurmuşlardır. Şimdiye dek elde edilen sonuçlar, sinema dilimiz geliştikçe uyarlama konusunun kendiliğinden çözüm yoluna gireceğini göstermektedir.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 122, Kasım 1961)



SİNEMAMIZIN KANSERİ

Yerli sinemanın işleyişi artık herkesçe bilinen bir kurala dayanıyor: Herhangi bir mevsimde iş yapan filmlerin ertesi mevsimlerde örnek tutulması. Zaman zaman çocuklu filmlerin; zaman zaman Kurtuluş Savaşı filmlerinin; küfürlü, argolu filmlerin; şarkılı filmlerin salgın haline gelişi bu yüzden. Yapımcıların gözü, piyasaya çıkan herhangi bir filmin kazancında. Falan mevsimin en çok kazancını sağlama yolunda mı, o film ertesi mevsim bütün yapımcıların "répertoire"'ına alınır. Ertesi mevsim aynı konunun biraz değişik biçimlerinin, bazen aynı rolleri aynı oyuncular canlandırmak koşuluyla, beyazperdeyi kapladığı görülür. Birkaç mevsimdir, beyazperdemiz piyasa romanlarından yapılma uyarlamalarla dolup taşıyor. Piyasa romanları uyarlamaları gerçekte perdemizden hiçbir vakit eksik olmamıştır; ama bu seferki salgın daha yoğun, kaynağı da piyasa romanlarının daha belirgin bir kolu: Kadın romancıların hepsi birbirini andıran yapıtları.

Belirli bir okur topluluğu için kaleme alınan bu çeşit yapıtlar,

bütün yazınların kıyısında kenarında her vakit kendi başlarına varlıklarını sürdürmüşlerdir. Hiçbir yazınsal değer taşımamalarına karşın, okuru çok geniş bir piyasayı tutan bu yapıtların, belirli bir yaş döneminde okuma alışkanlığı kazandırmak bakımından yararı da görülebilir. Kuşkusuz ancak, okuru daha sağlam yapıtlara hazırlamakta kısa süreli bir aşama olmak koşuluyla. Nitekim okuma alışkanlığına erişmiş birçok kimse, ortaokul sıralarındayken bu çeşit yapıtlardan bir haylisini yutarcasına okuduğunu hatırlar. Ama bu çeşit yapıtların en tehlikeli yönü, bir bölük okuru da hiçbir vakit bu düzeyin üstüne çıkamayacak yolda etkilemesidir. İnsanın belirli bir yaş dönemini aştıktan sonra da bu çeşit yapıtlara bağlanıp kalması kadar zararlı pek az şey vardır. Çünkü bu yapıtlar kadar insana yaşam üzerine, dünya üzerine yalan söyleyen; bunlar kadar insanı yanıltan bir şey yoktur. Çünkü bu çeşit yapıtların yaşamla, gerçekle hiçbir ilişiği yoktur. Yazarın yaşam üzerine azıcık deneyimi, gözlemi olsa bile bundan vebadan kaçar gibi kaçınır. Çünkü bu çeşit yapıtlar ancak "masa başı uydurması"na dayanır. Kişileri uydurmadır, kişiler arasındaki ilişkiler uydurmadır, kişilerin yaşadığı çevre uydurmadır. İnsanlar, yazarın uydurabilme yeteneğine, uydurma hevesine göre oynatılan birer kukladan ibarettir. Yazar bile bile ya da bilinçaltının itişiyle, kursağında kalmış ne kadar hevesi varsa, gerçekle bağıntısına en ufak bir dikkat göstermeden ortaya sürer. Bunun sonunda da ortaya ortaokul öğrencisinin düşlerinden öteye geçmeden bu piyasa romanları çıkar.

Biraz yetişkin okurun bile tahammül edemeyeceği bu romanlar, beyazperdede, kâğıt üzerindekinden de gülünç gözükür; zira perdenin bu kadar sahte, yalan, gerçekdışı varlıklara, davranışlara hiç mi hiç tahammülü yoktur. Ama ne yazık ki, piyasa romanları okurundan daha geniş sayıda yetişmemiş sinema izleyicisi olan yurdumuzda, bu çeşit yapıtlardan yapılan uyarlamalar zaman zaman böyle bir salgın halini alabiliyor. İşin hazin yönü, yurdumuzun, sayıları bir elin parmaklarını geçmeyen "kalburüstü" sinemacıları da, ister istemez bu furyaya katılmak gereğini duyuyorlar. Böylelikle piyasa romanı uyarlamaları izleyiciyi "bozduğu" denli, sinemacıyı da "bozuyor". Zira ne denli usta olursa olsun, hiçbir si-

nemacının gücü bu romanlardan iyi bir sinema yapıtı çıkarmaya yetemez. Bundan dolayı, günlük yaşayışın gerçekleriyle en ufak ilişkisi bulunmayan, uydurma bir burjuva çevresindeki uydurma kahramanların incir çekirdeğini doldurmayan serüvenleri, öyküleri, milyonlarca izleyiciyi aldatmak, yanıltmak pahasına; biraz umut veren sinemacının gücünü boşa harcamak pahasına; büyük bir dikkatle harcanması gereken emek, sermaye ve vakti havaya savurmak pahasına birbiri ardından beyazperdemize sürülüyor ve sinemamızı içten içe kemiren bir kanser olarak ortaya çıkıyor.

(*YÖN*, Sayı 13, 14 Mart 1962)



SİNEMAMIZ VE MELODRAM

Sinema eleştirmenlerine pek iyi gözle bakmayan sinemacılarımızı en çok kızdıran noktalardan biri de yerli film eleştirilerinde sık sık rastlanan "melodram" ya da "melodramatik" terimleri olsa gerek. Her halde aralarında, eleştirmenlerin böylesine sık rastladıkları bir şeye hâlâ niye alışamadıklarına şaşanlar da vardır. Film yapımının büyük bir bölümünün melodramlardan oluştuğu, doğrudan doğruya bu türe girmeyen filmlerde, iyi niyetli yapıtlarda bile melodramatik durumların büyük bir yer tuttuğu, üstelik kalabalık izleyici yığınının bunları yadırgamadığı göz önüne alınınca, eleştirmenlerin bu konu üzerine niye böylesine düştükleri sorulabilir. Sinemacıları melorama sürükleyen, işin kolayına kaçmak, ucuz etkilerle kolay yoldan izleyici avlamaktan başka birşey değildir. Eleştirmenlerin üzerinde durdukları nokta da budur: Melodram anlayışının doğru dürüst bir film gerçekleştirmeye engel olması; izleyicinin beğenisini körletecek bir tutumda ayak direnmesidir. Melodramın başlıbaşına bir varlık olarak bugün kapılanabildiği he-

men tek alan sinemadır. Ama bir tür olarak melodram, ancak gerçek sinemanın yanında yaşayan bir sığıntıdan ileri geçemez ve kararlı birkaç sinemacının dışında, melodramı bilerek, isteyerek benimseyecek bir sinemacıya rastlanamaz. Ama asıl tehlike, melodram alışkanlığının, melodram yollarının etkisine elinde olmaksızın kapılan sinemacılar konusunda görülür. Zira gerçekçi bir sinemanın, işin kolayına kaçmayan, sağlam bir sinema yapıtı kurmak isteyen sinemacının en büyük düşmanı, bu melodram alışkanlıklarıdır.

Sinemadaki melodramın özellikleri nelerdir? Önce, sözcüğün anlam bakımından gösterdiği gelişmeyi kısaca gözden geçirmek yararlı olur; zira çeşitli çağlarda çok değişik anlamlar kazanmasına karşın, bugünkü anlamıyla melodramda, bunların hepsinden alınma öğeler bulunmaktadır. Bilindiği gibi, bu terim, Yunanca iki sözcükten türetilmiştir (melo: şarkı + drama). Sözcük, önceleri, orkestra eşliğinde okunan parçaları anlatır. Daha sonra müzik ile tiyatroda ayrı ayrı yönlerde gelinen iki değişik anlam kazanır. Almanya'da 18. yüzyılda, bir operanın müzik eşliğinde söylenen parçası, az sonra da operayla anlamdaş bir terim olarak kullanılır. Tiyatrodaysa, önce J.-J. Rousseau'nun *"Pygmalion"* adlı monoloğunda kullandığı bir işlem olarak sahneye adım atar: Rousseau, *"Pygmalion"*da herhangi bir karakterin duygularını müzikle anlatma yolunu kullanır, yani bir çeşit müzikli pandomima. Gauffe "canavar" diye nitelediği melodramın ilk örneği olarak bu yapıtı gösterir: "Kuru kalabalığın o kadar hoşlandığı; beğeni ve kültür sahiplerininse haklı oarak o kadar hor gördükleri bu Canavar'ın ilk örneği..."

Rousseau'dan sonra birçok yazar, melodramın kişilerini çoğaltmışlar, konuşmaları genişletmişler, müziğe daha büyük bir yer vermişler; önceleri yalnız kişilerin sahneye giriş çıkışlarını belirten müzik, gitgide, oyundaki sahnelere eşlik eden, sahneyi pekiştiren, açıklayan bir yardımcı olmuş. Rousseau'nun *"Pygmalion"*undan etkilenen Schiller, *"Die Reauber" (Haydutlar")*ında, sonradan melodramın kalıp-tipleri olacak bazı tipleri ortaya koymuş: Haksız yere suçlandırılan soylu kişi, korkunç şatolarda yaşayan ikiyüzlü

kötü insanlar... Schiller'in etkisinde kalan İngiliz yazarı Bayan Ann Radcliff bu ögeleri roman alanına aktarmış. Radcliff'in yurttaşı Lewis ("Rahip") aynı öğeleri bir kez daha sahneye taşıyıp *"Haydutlar"*ın kötü bir öykünmesini, fakat melodram öğelerinin başlıcalarını *"The Castle Spectre"* (*"Şatonun Hayaleti"*)yle ortaya çıkarmış. Bunun üzerine Londra ile Paris sahneleri, şatolarda hapsedilen, türlü kıyıcılıklara uğrayan ama sonunda üstün gelen insanların serüvenleriyle dolup taşmış. Bu arada yeni bir sahne buluşu, birbirinden ayrılıp devrilen tahta duvarlar yardımıyla hapishane duvarlarının alevler içinde yıkılışını gösteren buluş, oyun yazarlarını da izleyicileri de ardından sürüklemiş durmuş. Melodramın altın çağının başlangıcı olan bu yıllarda, bu çeşit oyunların sıradan izleyiciler üzerindeki etkisi küçümsenemez. *"Haydutlar"* Londra'da yasaklanır, ama Paris'te seyircilerin "Şatolara hücum!" haykırışları arasında oynanır. Bunda, birkaç yıl sonra aynı kalabalığın Bastille'e saldırısının belirtilerini sezmemek olanaksızdır. Napoléon çağında melodram öğeleri bir kez daha roman alanına kayar. Birdenbire gelişen gazetelerin yeni sütunu, "tefrika roman" sütunu, bunlar için biçilmiş kaftandır. Az sonra da, tefrika roman, sahneden alıp geliştirdiği öğeleri yeniden sahneye verir, bu tefrikalardan yararlanılarak ortaya konan sahne yapıtlarıyla melodram en parlak çağını yaşar. Bu çağın ustası, Guilbert de Pixerécourt, elliden çok melodram yazar; "melodramın Corneille'i", "Boulevard Corneille"i" ya da büyük bir izleyici yığınını ardından sürüklediği için "Boulevard Napoléon'u" diye adlandırılır. Pixerécourt, tepeleri değirmenlerle süslü, küçük akarsularının üzerinde minyatür köprülerin bulunduğu, çam ormanları arasında şirin hanları olan "picturesque" bir köy çerçevesi içinde, erdemin üstün geldiği çatışmaları anlatır. Aynı çağın öbür yazarlarıysa, daha çok doğaüstü olayları, korkunç durumları ele alırlar: Ay ışığındaki mezarlıkta dans eden iskeletler, iskelete çevrilen genç kızlar, hayaletler, büyücüler, cadılar, gelecekten haberler... Bunun tam karşıtı olarak da, günlük gerçekleri melodram anlayışıyla yansıtan yapıtlar yazılır.

Gerek teknik gerekse tiyatroya getirdiği yeni öğeler bakımından melodram, tüm kusurlarına karşın, büyük yazarları etkilemek-

ten, tiyatronun gelişmesine yardım etmekten geri kalmaz. Hugo, Dumas... gibi yazarlar melodram öğelerini daha yüksek bir "düzey"de kullanırlar. Çok etkileyici birtakım anlatım yolları bulan melodram, İbsen'den dışavurumculara dek tiyatro sanatının ilerlemesinde rol oynar. Fakat, doğrudan doğruya melodram türü ve melodram anlayışı, özellikle gerçekçi ve doğalcı (naturaliste) tiyatronun gelişmesiyle artık bir kenara itilir; geri kalmış, sıradan halk yığınlarının izlediği ilkel bir seyirlik olur; melodram kötüleyici bir anlam kazanır. Böylelikle melodram terimi, izleyiciyi en kolay yoldan etkilemek üzere en kolay yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; basit, kaba çizgilerle karakter çizmeye kalkışan; ahlak dersleri veren yapıtları anlatır. 20. yüzyılın ilk yıllarında melodram, kenar tiyatrolara, taşra tiyatrolarına sürülürken, yani çıkan sinemada elverişli bir alan bulur.

Melodramın büyük ustası Pixerécourt "Ben, okumasını bilmeyenler için yazıyorum" diyordu. İzleyicilerinin çoğu, okumasını bilmeyen kalabalık bir yığından oluştuğundan, sinema, Pixerécourt'un yolundan gidenler için bulunmaz bir fırsattı: Görüntüleri evrenseldi, okuma yazma bilmeyenlerin kolaylıkla anlayacağı ortak bir dil kullanıyordu. Yaygındı, dünyanın dört bir köşesine uzanıyordu. Melodramın kolay etki elde etmek özelliğini sahnedekinden daha iyi sağlayabilecek bir yapısı vardı. Sessiz film çağında salonda görüntülere eşlik eden orkestra ya da piyano, sesli film çağında görüntüye eklenen ses kuşağı, ilk ve gerçek anlamıyla melodramı bile canlandırmak olanağını veriyordu; yani kahramanların duygularını sesle "betimlemek", sahneleri müzikle pekiştirmek de sağlanıyordu.

Böylelikle, melodram, ilk ve asıl anlamından son anlamına dek geçirdiği bütün değişiklikleriyle, bir türden bir anlatım yolu olarak kullanılmasına dek çeşitli özellikleriyle sinemada büyük bir yer tutar. Geri kalmış sinemalarınsa en sık rastlanan özelliğidir. Niye? Çünkü sinema, yapısı bakımından her vakit doğal olarak gerçekçiliğe yönelmek zorundadır. Dış dünyanın gerçeklerini karşılayan görüntüleri, kişisel fantezilere, soyut düşüncelere, günlük

yaşayıştan sıyrılmış gerçeklere pek az yer verir. Ama öte yandan, gerçeği vermek de kolay değildir. Hele sinemada, günlük yaşamın herhangi bir durumu olduğu gibi saptanabildiğinden, gerçekçiliği yalnızca bir "kaydetme" aracı olarak görme tehlikesi vardır. Gerçeğin bu yüzeyden görüş olmadığını, günlük yaşayışı alıcı önünde yinelemekle gerçekçilik yapılamayacağını anlayan sinemacı, çok kez, gerçeğin bir karikatürü olan melodrama başvurur. Kuşkusuz, komik anlamda bir karikatür değildir bu; yalnızca, gerçeği abartması, kaba çizgilerle ele alması yüzünden bir karikatürdür. Bu bakımdan fars ile melodram birbirini çok andırır. Farsın güldürüye oranı neyse, melodramın drama oranı da hemen hemen odur. Ayak altına konan karpuz kabuğuyla düşürmeler, surata atılan kremalı pastalar, kıça atılan tekmelerle kolay bir güldürme yolu tutan fars, güldürüden nasıl ayrılıyorsa; bunun gibi ucuz etkilerle seyirciyi duygulandırmak, coşturmak isteyen melodram da dramdan ayrılır. Üstelik dram ile melodram arasındaki sınır çok dardır. Çoğu kez, bir dram olarak başlayan filmin az sonra melodrama dönmesi bu yüzdendir. Senaryocu–yönetmen işe çok kez iyi niyetle başlar; yapıtını, gerçeği yansıtan bir dram olarak kurmaya çalışır. Bunun için de dramın başlıca özelliği olan karakterler yaratmaya; karakterlerin birbirleriyle, çevreleriyle ya da kendi kendileriyle olan çatışmalarından olgular kurmaya başlar. Ama yine çok kez, karakter yaratılmasında, çevre ile karakter arasında sağlam bir ilişki kurulmasında rastlanan güçlük, senaryocu-yönetmeni başka yollara yöneltir; karakterlerin yerine, uydurulmuş olgular geçer; karakterler yalnızca olgunun varlığını "mazur göstermek" için bir araçtan ibaret kalır; yapay olarak yaratılan durumlara uydurulmaya çalışılır. Bütün ağırlık olguya bindiğinden, bunların elden geldiğince sürükleyici, dikkati çekici olmasına çalışılır. Böylelikle ortaya olağanüstü rastlantılar, olağanüstü durumlar kümelenmesi çıkar. Bir yandan da sulu gözle, yapma bir duygululuk, yapma bir iyimserlik ya da yapma bir kötümserlik eklenir. Karakterler yerlerini kalıp-tiplere, kalıp-kişilere bırakır. Bunların ne biçim insanlar oldukları fizyonomileriyle, makyajlarla anlatılmaya çalışılır: İnce, "pis" bıyıklı kötü adam; aksakallı "nurani" ihtiyar... Bundan sonrası, senaryo-

cu-yönetmenin "uydurma" yeteneğine bağlıdır.

Sinemacılarımızdan hiçbirinin hakkı geçmesin diye, bir Hint filmi olan *Avare*'den örnek vereceğiz. Gerçekte *Avare* bizim için yabancı da sayılmaz. Gerek yönetmen ve senaryocularımız gerekse seyircilerimiz arasında gördüğü yakınlık bunu ortaya koymaktadır. *Avare*'nin ilk sahnesi bir mahkeme salonunu gösterir. Filmin üç kahramanı da bu sahnede karşı karşıyadır: Ciddi yüzlü, ciddi tavırlı, "saygıdeğer" yargıç; onun karşısında genç bir serseri olan suçlu; bir de bu suçlunun savunmasını üzerine alan genç avukat hanım. Bu sahnenin ilk bakışta melodramatik hiçbir yönü yoktur; bu sahneyi filmin bütününden ayırınca kimse melodramdan söz açamaz. Olsa olsa, mahkeme salonlarının melodramlarda sık sık kullanıldığı söylenebilir, o kadar. Ama mahkeme salonu kendi başına melodramatik değildir. Zaten hiçbir durum kendi başına melodramatik sayılamaz; ancak melodrama daha yatkın olduğundan söz açılabilir. Nitekim, mahkeme sahneleri izleyicinin her vakit ilgisini çekmiştir. İzleyici, özgürlüğü, bazen de yaşamı için uğraşan insanın çabalamalarını; savcı, avukat, suçlunun "düello"sunu ilgiyle izler; suçlunun yerinde olmadığına şükreder; kendisini bazen yargıç, bazen savcı, bazen suçlunun yerine koyarak davanın gidişini tasarlar, vb... Ama tüm bunlara karşın, bir mahkeme sahnesinin melodram kılığına bürünmesi ancak yönetmen-senaryocunun "himmet"ine bağlıdır; örneğin *Avare*'de olduğu gibi. Zira *Avare*'nin konusu geliştikçe izleyici, mahkemede tanıdığı üç kişi üzerine şunları öğreniyor: Mahkemenin saygıdeğer yargıcı yirmi yıl kadar önce, kendisini aldattığını sandığı, gerçekte namuslu olan karısını evden kovmuştur, hem de hamileyken. Kadın, bir izbede doğurduğu çocuğunu binbir güçlükle yetiştirmeye çalışmış, fakat hastalanıp öldüğü vakit küçük çocuk kimsesiz, bakımsız kalmıştır. Yargıcın sert yargılarından birini giyen kötü bir adam çocuğu sürekli olarak suç işlemeye yöneltmiştir. Böylelikle, sefaletin, kötü örneklerin arasında çocuk bir serseri (avare) olup çıkmıştır ve şimdi, birbirini tanımaksızın, yargıç-baba, suçlu-oğul karşı karşıyadırlar (bu arada melodramatik durumları pekiştirmek için başvurulan ayrıntılardan, işlemlerden söz açmıyoruz: Örneğin hamile kadının bar-

daktan boşanırcasına yağmur yağdığı, korkunç şimşekler çaktığı bir gece yarısı, sellerin götürdüğü sokağa yuvarlanması... gibi). Dahası var: Saygıdeğer yargıç, karısını evden kovduktan sonra bir küçük kız çocuğunu evlat edinip yetiştirmiştir. Genç kız iyi bir eğitim görmüş, avukat olmuş, kim olduğunu anlamaksızın "avare"ye gönül vermiş, şimdi de ortak babalarına karşı onu savunmaktadır.

Görülüyor ki, ilk anda melodramatik hiçbir yönü görülmeyen sahne, kişiler arasındaki bağlantılar, olayların düzenlenişi anlaşılınca, su katılmamış bir melodram özelliğine bürünüyor. Üstelik yönetmen-senaryocunun anlatmak istediği şey ele alınınca, bu yola niye başvurmak zorunda kaldığı anlaşılmıyor. *Avare*'de anlatılmak istenen, insanların toplum koşullarının zoruyla suç işledikleridir. Ama yönetmen-senaryocu, bunu gerçekçi bir yoldan ele alamayınca melodrama başvurmuş: Saygıdeğer yargıca karşı-savı yüklemiş, insanların doğuştan iyi ya da kötü olarak yaratıldıklarını onun ağzından ileri sürmüş; sonra da onu "haptetmek" (susturmak) için karşısına oğlunu çıkarmış, böylelikle saygıdeğer yargıcı bir açmaza sokmuş: Karşısındaki suçlunun toplumun kurbanı olduğunu kabul etmezse, kendisinin kötü bir insan olduğunu kabul etmesi gerekecektir, çünkü karşısındaki kendi oğludur; oysa, yıllarca namusuyla yaşamış saygıdeğer bir yargıç kötü olamayacağına göre, demek ki bu işte toplumun da kabahati vardır... *Avare*'nin yönetmen-senaryocusu, izleyicileri bu düşünceye kandırıcı bir yoldan getirecek yolu bulamamış, bulamayınca da iki saatlik film boyunca, birtakım olgular sıralamış, bu olgular içinde birtakım kuklakişiler yönetmen-senaryocunun keyfine göre, daha doğrusu izleyiciyi etkilemek ereğiyle birtakım ilişkilere girişmişler. Bunların hemen hepsi, mahkeme sahnesindeki üçlü ilişki çeşidinden olağanüstü rastlantılar, olağanüstü durumlardır. Böylelikle hiçbir inandırıcı yönü olmayan, gerçeğin karikatürleştirilmiş kılığıyla, birbirine zorla eklenmiş bir olgular dizisi ortaya çıkmıştır. Bu olgular dizisi, hareketi sağlaması yönünden ve ortaya koyduğu olağanüstü durumlar bakımından ister istemez izleyicilerden bir bölümünün ilgisini çekecektir. Ama ne bu izleyicinin ilgisi bir değer taşır ne de bu

ilgiyi çekebilmek bir marifetir. Bu yalnızca, müşterisinin zayıf yönünden yararlanan bir esnaf hilesidir.

Özetlersek: Melodram bir tür ve bir anlatım yolu olarak uzun ve değişik bir gelişme göstermiş, bu gelişmeden arta kalan birçok öğe sinemaya da geçmiştir. Sinemacılar bazan bir tür olarak, daha çok da bir anlatım yolu olarak melodramdan yararlanmışlardır. Melodramatik bir tutum, gerçeğin karikatürleştirilmiş biçimidir. Sinemacı, gerçeği tüm varsıllığıyla anlatamadığı vakit, bu işe en yatkın izleyiciyi en ucuz duygularla en kolay yoldan etkilemek ereğini güden melodrama başvurur. İster bilinçli olsun ister bilinçsiz, bu yol gerçekçi sinemanın kuruluşu için en büyük engellerden biri, belki de birincisidir. Melodram anlayışının iki büyük tehlikesi vardır: Günlük gerçekleri yansıtırken güçlüklerle karşılaşan bir sinemacının melodramı bir sığınma yeri olarak bellemesi, kullanması; ikincisi, izleyicinin düzeyini en aşağı ölçüde tutması. Evet, Pixerécourt büyük bir alçakgönüllülükle "okumasını bilmeyenler için yazıyorum" diyordu. Ama Pixerécourt zamanında melodram, tiyatro sanatının belli bir gelişme çağına karşılık olarak, bu gelişmenin kaçınılmaz sonucu olarak çıkmıştı. Bundan başka, Pixerécourt zamanında da, ondan önce de, ondan sonra da "okumasını bilmeyenler için" yazılan yapıtların yanında "okumasını bilenler için" yazılan yapıtlar da vardı. Bugün sinemacılarımız, bir iki film dışında, yalnızca "okumasını bilmeyenler için" film çeviriyorlar.

(*DOST*, Sayı 17, Şubat 1959)



DERVİŞİN FİKRİ VE ZİKRİ

Film adları ile filmin konusu, dolayısıyla film yapımındaki eğilimler arasında nasıl bir ilişki vardır? Film adlarına bakarak, bir sinemanın başlangıcından beri ya da belirli bir süredeki eğilimleri üzerinde doğru bir yargıya varılabilir mi? Buna genellikle olumlu

karşılık vermek yanlış sayılmaz. Kuşkusuz, filmlerin adı her vakit yerli yerinde kullanılmayabilir. Hatta bu yerli yerinde kullanmamak, sinemacıların bile bile, isteyerek böyle davranmalarından da ileri gelebilir. Filmlerin vaftiz babalığını yapanlar, çok kez filmleri bir tecim konusu olarak görenlerdir. Müşteriyi çekecek bir ad bulmak, filmin konusunu, genel tutumunu birkaç sözcükle özetlemekten önce gelir. Ama bu davranış bile, yapımda moda olan herhangi bir eğilimi açığa vurmuyor mu? Yapımcı filanca adın müşteriye daha çekici geleceğini düşünürken, gerçekte piyasanın ne beklediği konusunda kendi düşüncesini, anlayışını ortaya koyuyor. Bundan dolayı, filmlerin adı, hatta filmin kendisinden daha büyük ölçüde, yapımın piyasa üzerindeki düşüncesini yansıtmaktadır.

Türkiye'de film adları üzerinde şimdiye dek herhangi bir inceleme yapılmadan, Türk filmlerinin genel yapısı üzerinde birtakım yargılara varılmıştı. Bundan dolayı, herhangi bir önyargının söz konusu olamayacağı, aşağıda bu adlar üzerinde yapılan ufak çapta bir incelemenin bu yargıları doğrulamasıyla da ortaya çıkıyor.

Önce incelemenin dayandığı birkaç noktayı açıklayalım: Bizim saptadığımıza göre, Türk sinemasının başlangıcından 1958 yılı sonuna dek 585 öykülü film çevrilmiştir. Bunlardan saptadığımız çift adlı 91 filmle ortaya 676 film adı çıkmış oluyor (bu çift adlar her vakit piyasaya sürülmemiş, gerçekte çift adlı olan kimi filmler sonradan tek adla oynatılmıştır. Fakat bir eğilimi göstermesi bakımından, kulanılmayan bu adları da incelemeye kattık). Biz bu 676 film adı arasından 311 tanesini ele aldık ve çok genel başlıklar altında sınıflamaya çalıştık. Geri kalan film adları, örneğin *Fırtına Geçti, Dar Sokak, Allı Gelin...* gibi, filmin konusuyla ilgisi anlaşılamayacak yolda genel adlar ya da *Çoban Ali, Doğan Çavuş* gibi özel adlardır. Üzerinde durulması gereken iki nokta daha var: Ele alınan 311 film adından bir bölümünün, birkaç sınıflamaya birden girdiği unutulmamalıdır. Örneğin *Aşk ve Ölüm,* hem "aşk" hem de "ölüm" bölümünde yer almaktadır. Öte yandan, özellikle aşağıda ayırdığımız çeşitli başlıklarda filmlerin konularına göre değil, taşıdıkları adlara göre yer aldıkları da unutulmamalıdır. Bundan da anlaşılabileceği gibi, örneğin içinde birçok ölüm sahnesi yer alan

bir film, adında "ölüm"lü bir sözcük olmadığı için bu bölümde yer almamıştır. Bundan dolayı, aşağıda her bölüm için verilen sayıların, gerçekte çok daha kabarık olduğu göz önüne alınmalıdır.

Film adları üzerinde yapılan bu araştırmanın, Türk sinemasının genel tutumu üzerinde doğrudan doğruya filmlerin incelenmesiyle varılan yargıları doğruladığını yukarıda belirtmiştik. Gerçekten de, Türk sinemasında melodramların baş yeri tuttuğu, filmlerimizde acı, gözyaşı ve felaketten geçilmediği sık sık ileri sürümüştür. Bu yargı, burada sınıflandırdığımız 311 filmden en büyük bölümünün —83 tane— "acı, gözyaşı, ıstırap, felaket, ayrılık" diye adlandırdığımız bölüme girmesiyle de ortaya çıkıyor. İşte adları: *Acı Günler, Acı Hakikat, Acı Yol, Ağlayan Gelin, Ağlayan Kaya, Annemin Göz Yaşları, Aşk Istıraptır, Akşın Acıları, Ateşten Gömlek, Ayrılık, Ayşe'nin Çilesi, Beş Hasta Var, Bırakın Ağlayayım, Çığlık, Çıksın Bu Can, Çıldıran Baba, Çıldıran Kadın, Çile, Çileli Bülbül, Daha Çekecek miyim?, Dertli Ana, Dertli Gönül, Dertli Gül, Dertli Irmak, Dertli Pınar, Dertli Zeynep, Dikenli Yol, Dinmeyen Sızı, Elveda, Evlat Acısı, Felaket Zinciri, Feryat, Gelen Ağlar Giden Ağlar, Gizli Yara, Gönülden Ağlayanlar, Gönülden Yaralılar, Görmeyen Gözler, Gurbet, Gülmeyen Yüzler, Hasret Şarkısı, Hayat Acıları, Hayat Cehennemi, Hayat Sokaklarında, Hıçkırık, Hicran Yarası, Istırap Şarkısı, İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk, Kader Mahkûmları, Kaderim, Kaderin Cilvesi, Kaderin Mahkûmları, Kahpe Dünya, Kara Bahtım, Kara Günlerim, Kara Talih, Kara Yazı, Karanlık Dünya, Karanlık Yollar, Kaybolan Yıllar, Kederli Yıllar, Kerim'in Çilesi, Kızımla Beraber Ağladık, Kızkulesinde Bir Facia, Körlerin Şarkısı, Sabahsız Geceler, Sızlayan Kalp, Sonsuz Acı, Sonsuz Istırap, Sönen Ocak, Söyleyin Anama Ağlamasın, Suçlu Benim, Talihsiz Yetime, Talihsizler, Üç Yetimin Istırabı, Vicdan Azabı, Yaprak Dökümü, Yara, Yaşayan Ölüler, Yaşlı Gözler, Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, Yetimler Ahı, Zeynep'in Göz Yaşları.*

Fakat sinemamızın acıya, gözyaşına eğilimi bunlarla bitmiyor. Yukarıdaki bölümden sonra en kalabalık olan "günah, günahkâr kadın, meşum kadın" bölümü, 56 film adıyla yukarıdaki

bölümü tamamlıyor: *Anası Gibi, Aşkım Günahım, Bar Kızı, Bataklıktaki Kız, Ben Kahpe Değilim, Ben Bir Günahsızım, Beni Mahvettiler, Bir Kadın Tuzağı, Bir Kadın Uğruna, Bu Kız Böyle Düştü, Büyük Günah, Damga, Dişi Canavar, Dişi Yılan, Ergin'in Kaderi, Gençlik Günahı, Günah Bende, Günah Bende Değil, Günah Bizimdir, Günah Kadını, Günah Köprüsü, Günah Yolcuları, Günahım, Günahımın Cezası, Günahını Ödeyen Adam, Günahkâr Baba, Günahkâr Cenneti, Hata, Hayatımı Mahveden Kadın, Irz Düşmanları, Kahpe, Kahpenin Kızı, Kaldırım Çiçeği, Kızımın Başına Gelenler, Leke, Lekeli Soy, Leylâ'nın Kaderi, Mahallenin Namusu, Namus Düşmanı, Namus Lekesi, Sazlı Damın Kahpesi, Sefahatin Encamı, Sürtük, Şehvet Kurbanı, Şeytan Mayası, Tilki Leman, Uçurum, Uçuruma Doğru, Uçuruma Giden Kadın, Vurun Kahpeye!, Yüz Karası, Zavallı Kız.*

Yukarıdaki iki bölümden sonra, sıra bakımından 50 filmle "serüven" bölümü geliyor. Ondan sonra yer alan 45 filmlik "ölüm, cinayet, katil, kan, intikam, kin" bölümüyse, hem ilk iki bölümü hem de "serüven" bölümünü tamamlayıcı özelliktedir. Önce "serüven" bölümü: *Akdeniz Korsanları, Akıncılar, Ankara Casusu, Çiçero, Ankara Ekspresi, Ankara Postası, Barbaros Hayrettin Paşa, Battal Gazi Geliyor, Beyoğlu Esrarı, Bulgar Sadık, Casus, Cingöz Recai, Çakırcalı Mehmet Efe, Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi, Çete, Çölde Bir İstanbul Kızı, Dağları Bekleyen Kız, Dokuz Dağın Efesi, Efelerin Efesi, Estergon Kalesi, Her Yerde Tehlike Var, İki Ateş Arasında, İngiliz Kemal, İstanbul Canavarı, İstanbul Kan Ağlarken, İstanbul'un Fethi, Kaçak, Kaçakçılar, Kanlarıyla Ödediler, Kanun Namına, Kanundan Kaçamazsın, Kara Davut, Katiller Kralı, Kızıl Tuğ, Korkusuz Yürük Ali, Köroğlu, Köroğlu ve Türkân Sultan, Lejyon Dönüşü, Öldüren Şehir, Panayırdaki Cinayet, Son Baskın, Şeyh Ahmet'in Gözdesi, Üç Kurşun, Üçüncü Kat Cinayeti, Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan, Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk, Yılmaz Ali, Yolpalas Cinayeti, Yüzbaşı Tahsin, Zehir Kaçakçıları, Zülfikar'ın Gölgesinde.*

"Ölüm, cinayet, katil, kan, intikam, kin": *Altı Ölü Var, Artık Çok Göç, Aşk ve Ölüm, Canavar, Ebedî İstirahat, Ecel Köprüsü,*

İntikam Alevi, İpsala Cinayeti, İstanbul Kan Ağlarken, Kahpe Kurşun, Kanlarıyla Ödediler, Kanlı Çevre, Kanlı Çiftlik, Kanlı Döşek, Kanlı Feryat, Kanlı Gömlek, Kanlı Kırbaç, Kanlı Küpe, Kanlı Para, Kanlı Pınar, Kanlı Taşlar, Kapanan Gözler, Kardeş Kurşunu, Katil, Katil Benim, Katiller Kralı, Kin, Köy Canavarı, Mezarımı Taştan Oyun, Onu Ben Öldürdüm, Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi, Ölüm Deresi, Ölüm Korkusu, Ölüm Saati, Ölüm Yaklaşıyor, Ölüm Yarışı, Ölünceye Kadar Seninim, Son Arzu, Son Buse, Son Mektup, Son Nefes, Üçüncü Kat Cinayeti, Vahşi İntikam, Yaşayan Ölüler.

Sınıflamada 40 filmle beşinci gelen "aşk" ölümü, şimdiye dek yukarıda yer alan bölümlerin hepsiyle sıkı sıkıya ilgildir. Acı ve gözyaşı, günah işleme, ölüm ve cinayet, "aşk" bölümündeki filmlerin hemen hepsine serpiştirilmiştir: *Âşık Galip, Aşk Abidesi, Aşk Besteleri, Aşk Istıraptır, Aşkın Acıları, Bergama Sevdalıları, Bilinmeyen Aşk, Bir Aşk Hikâyesi, Bu Kadın Benimdir, Bu Nasıl Aşk?, Çoban Aşkı, Dudaktan Kalbe, Düşman Âşıklar, Ebedi Aşk, Ebediyen Seninim, Ebediyete Kadar, Efe Aşkı, Gönülden Yaralılar, İstanbul Sevdalıları, İstanbul'da Bir Facia-i Aşk, Kadın Severse, Kara Sevda, Mahkûmun Aşkı, Mahşere Kadar, Ölünceye Kadar Seninim, Seni Unutamadım, Sevda Çeşmesi Sevdiğim Sendin, Seven Ne Yapmaz?, Sevmek Günah mı?, Son Buse, Son Gece, Unutulmayan Aşk, Vahşi Bir Kız Sevdim.*

30 adla altıncı gelen "kahramanlık" bölümü de yine kendinden öncekilerle, bu arada en çok da "aşk" ve "serüven" bölümleriyle sıkı sıkıya ilgilidir: *Bir Millet Uyanıyor, Bu Vatanın Çocukları, Destan Destan İçinde, Dokunulmaz Bu Aslana, Ege Kahramanları, Er Meydanı, Hürriyet İçin Şahlanan Belde, Hürriyet Şarkısı, İstiklal Madalyası, İstiklal Uğrunda, Kahraman Denizciler, Kahraman Mehmet, Kanatlardan Türbe, Kendini Kurtaran Şehir, Kıbrıs Şehitleri, Kore Gazileri, Kore'de Türk Kahramanları, Kore'de Türk Süngüsü, Kubilay, Meçhul Kahramanlar, Mehmetçik Kore'de, O'nun Süvarisi, On Üç Kahraman, Şahinler Diyarı, Şanlı Maraş, Şehitler Kalesi, Vatan Fedaileri, Vatan İçin, Vatan ve Namık Kemal, Ya İstiklâl Ya Ölüm.*

"Acı, gözyaşı, günah, ölüm"den sonra gözyaşı, acı ve ölümün tükeneceğini sananlar yanılıyorlar. Bunun ardından gelen "çocuk, evlat" üzerine adlar taşıyan 23 film, "kader" bölümündeki 15 film, "yoksulluk, sefalet, serserilik" bölümündeki 14 film, "ana" bölümündeki 9 film, "baba" bölümündeki 4, "Tanrı" bölümündeki 5 film yine aynı özellikleri taşımaktadır.

"Çocuk ve evlat": *Anası Gibi, Asi Evlat, Baba Katili, Bırakılan Çocuk, Günahsız Yavrular, Günahsızlar, Hayırsız Evlat, Kahpenin Kızı, Kızımla Beraber Ağladık, Köprüaltı Çocukları, Oğlum İçin, Öksüz Ayşe, Öksüz Yavru, Piç, Sokak Çocuğu, Talihsiz Yetime, Üç Yetimin Istırabı, Yavrularımın Katili, Yavrum İçin, Yetim, Yetim Ömer, Yetim Yavrular, Yetimler Ahı.*

"Kader": *Alın Yazısı, Engin'in Kaderi, Fakir Kızın Kısmeti, Kader, Kader Mahkûmları, Kaderim, Kaderin Cilvesi, Kaderin Mahkûmları, Kara Bahtım, Kara Talih, Kara Yazı, Leylâ'nın Kaderi, Talihsiz Yetime, Talihsizler, Zalim Kader.*

"Yoksulluk, sefalet, serserilik": *Berduş, Bırakılan Çocuk, Bir Avuç Toprak, Bir Dilim Ekmek, Bir Serseri, Bir Yudum Su, Düşkünler, Düşkünler Yuvası, Fakir Kızın Kısmeti, Fakirler, Garipler Adası, Kenar Mahalle, Köprüaltı Çocukları, Silik Çehreler.*

"Ana": *Ana Aşkı, Ana Gibi Yar Olmaz, Ana Hasreti, Anası Gibi, Anne Kalbi, Annemin Göz Yaşları, Dertli Ana, Fedakâr Ana, Üvey Ana.*

"Baba": *Babamın İntikamı, Çıldıran Baba, Günahkâr Baba, Üvey Baba.*

"Tanrı": *Affet Beni Allahım, Allah Korkusu, Allahın Cenneti, Allahtan Bul, Tanrı Şahidimdir.*

Böylelikle 311 film adının 254'ünde yer alan acı ıstırap, gözyaşı, kader'e karşılık sevinç, neşe, mutluluk anlatan kaç ad yer almaktadır biliyor musunuz? 17 tane: *Ağam Eğleniyor, Arşak Palabıyık, Cennet Yolcuları, Curcuna, Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar, Eğlence Bülbülleri, İstanbul Çiçekleri, İstanbul Geceleri, İstanbul Havası, İstanbul Yıldızları, Kırk Gün Kırk Gece, Lüküs Hayat, Saadet Şarkısı, Vur Patlasın Çal Oynasın, Yıldızlar Revüsü.*

Yukarıdakilere İsmail Dümbüllü'nün birkaç filmini, *Tarzan*

İstanbul'da, Şarlo İstanbul'da çeşidinden birkaç güldürüyü daha katabilirsiniz.

Bu küçük incelemeden de anlaşılacağı gibi, Türk sinemacıları en kazançlı, en sağlam yol olarak kendilerine gözyaşı ticaretini seçmişler, yaşadıkları çevrede felaketten, gözyaşından, acıdan, umutsuzluktan, sefaletten, ahlak bozukluğundan başkaca bir şey pek görememişlerdir. 311 filmin 254'ü bunu gösteriyor. Bundan sonra 50 serüven, 30 kahramanlık filmiyle 80 film adı, sinemacılarımızın ikinci ana temalarını ortaya koyuyor. 40 filmin adında kendini gösteren aşk'ıysa, yukarıdaki iki büyük ana eğilim arasında bölüştürmek yerinde olur. Çünkü her ikisinden de birçok öğe taşımaktadır.

(*DOST*, Sayı 26, Kasım 1959)



YALAN MAKİNESİ

Beş gazeteci-sinema yazarı bir araya gelip bir Türk sineması yıllığı hazırlamışlar. Yıllığın temel gerekçi, 1965 yılı içinde çevrilmesine başlanmış 218 filmden oluşuyor. Her filme bir sayfa ayrılmış, her filmden bir resim var, her filmde emeği geçenlerin adları belirtilmiş, nihayet her filmin konusu üç beş tümceyle özetlenmiş. Başka ülkelerde ulusal sinemayı içte ve dışta tanıtmak ve yaymak ereğiyle sinema endüstrisinin ya da devletin oluşturduğu kurumların her yıl yaptığı işi, bizde bu beş gazeteci-sinema yazarı emeklerini birleştirerek gerçekleştirmişler. Bu yararlı çalışmanın önümüzdeki yıllarda da sürmesi yürekten istenir.

Türk sinemasıyla ilgili bu yıllığın en önemli yönü, sinemamızın bugünkü durumunu tüm gerçeğiyle yansıtan bir ayna işini görmesidir. Sinema yıllığında incelemeler, araştırmalar olmadığı

gibi, sinemamız üzerine öteden beri söylenen bugün de yinelenen sözler ya da bunlara eklenmiş yeni şeyler de yoktur. Sinema yıllığının, resim, film adı ve çalışanların adı dışında verdiği tek bilgi, yukarda da belirtildiği üzere, üç beş tümce içinde filmin konusunun özetlenmesidir. Öyleyken, bu üç beş tümcelik konu özetlemesi, belki de yazarlarının bile pek akıllarından geçirmeyecekleri ölçüde, sinemamızın durumunu gözler önüne sermektedir. Bu üç beş tümcelik konu özetlemelerinde Türk sinemasının bütün acıklı durumu, farkında olunmaksızın, dile getirilmektedir. Yine bu üç beş tümcelik konu özeti, öyle uzun incelemelere, araştırmalara, cımbızla çekilmiş örneklere gerek kalmaksızın, son yıllarda bir bölük sinemacının ağzında nakarat haline gelen "Türk sineması iyidir, iyi yoldadır, sinemamız halk sinemasıdır, halkın yararınadır" yavelerini bir çırpıda boşa çıkarmaktadır.

Gerçekten, Türk sinemasının bugünkü acıklı durumundan hâlâ şüphe eden varsa ya da yukarıdaki nakaratı yineleyen bir kimseye en kestirmesinden karşılık verilmek isteniyorsa, yapılacak iş çok basittir: Alın sinema yıllığını, niyet çeker gibi gözünüzü kapayıp, açın herhangi bir sayfasını ve okuyun ordaki üç beş tümcelik konu özetini. Bir sinemanın, içinden çıktığı ulusun sorunlarına ne denli yabancı düştüğünü; sinemacıların ayaklarının yerden nasıl kesildiğini; sinemanın nasıl bir ulusu afyonlamak için kullanıldığını, kısacası, nasıl kocaman bir yalan makinesi haline geldiğini hemen anlayacaksınız.

Sinemamızın Kara Kitabı

Bu yönden sinema yıllığının kabının karalığı, içindekilere ne denli uygun düşmüş!... Bu bir sinema yıllığı değil de sanki sinemamızın "kara kitap"ı; belgelerini de doğrudan doğruya sinemamızdan derlemiş. İşte bu belgelerden rastgele seçilmiş birkaç örnek:

— "Zengin bir adamın eşi, kocasını çeşitli kişilerle aldatır. Koca, eşinin peşine özel bir dedektif takar, kadının bütün çapkınlıkları ortaya çıkar. Zengin adam, mirasını eşine bırakmamak için dedektifle anlaşır: Adamın ölümünden sonra dedektif, kadınla

evlenip mirasa sahip olacak. Zengin adam ölür, dedektif kadınla evlenir. Oysa dedektifin sevdiği başka bir kadın vardır ve onun uğrunda sonunda mirastan vazgeçip, sevgilisine döner."

— "Amerika'ya gittikten sonra sevgilisini kaybeden ve bir Amerikalı kızla evlenip yurda dönen bir genç, bir belalıya çatar, karısı ve çocuğu öldürülür. Sahte bir hüviyetle karşısına çıkan eski sevgilisinin yardımıyla genç adam, katili bulur ve intikamını alır."

— "Dört bilim adamı, insanları ve hayvanları robotlaştırıp kendi emirleri altına alan bir cihaz keşfederler. Çete reisi, diğer üç bilim adamını öldürür ve sonunda polislere teslim olur."

— "Yanık yüzlü, çirkin görünüşlü bir genç, bir öğrenci kızla zorla evlenir. Kız, delikanlıdan iğrenip kaçar. Estetik ameliyat geçiren delikanlı, sahte bir hüviyetle kızla yeniden tanışır ve sevgisini kazanır."

— "Okumaya çok meraklı bir kadın bu yüzden sık sık kocasıyla münakaşaya tutuşur. Araya ikinci bir kadın girince iş kıskançlığa döner. Okumayı bırakan kadın da bu kez kocasının ilgisini çekmek için uğraşır. Nihayet durum düzelir ve eski mutlu yaşantılarına kavuşurlar."

— "Ölen bir milyonere çok benzeyen bir taksi şoförü, milyonerin mirasına konmak isteyen haris kişilerin eline düşer, kirli işlere karışır, bu arada bir genç kızla tanışır, onunla sevişir. Sonunda, kendisine kurulan tuzaklardan kurtulmasını beceren genç şoför, kötü kişileri cezalandırıp sevgilisine kavuşur."

— "Para sıkıntısı içinde bulunan asil bir ailenin konağına, aslında zengin olup kendini fakir diye tanıtan bir genç gelir ve çeşitli komik olaylardan sonra gerçek kimliğini açıklayıp aileyi güç durumdan kurtarır."

— "Şehri kasıp kavuran iki çeteyi ortadan kaldırmak için kendini haydut gibi gösteren bir polis hafiyesi, çetenin birine girer, soygunlara karışır, çeşitli kadınlarla sevişir ve iki çeteyi karşı karşıya getirerek ikisini de sonunda bozguna uğratır."

— "Kızını evlendirmek isteyen zengin bir adam, gazetelere bir ilan verir. Hapisten yeni çıkan bir genç damatlığa talip olur ve kendisini zengin diye tanıtır. Mazisini öğrenen kızın babası onu

kovar. Oysa kızla delikanlı arasında doğan aşk, sonunda onları birleştirir."

— "Avrupa'ya tekstil tahsiline giden bir genç kız, orada bir kumaş deseni keşfeder. İstanbul'a dönünce birbirine rakip iki fabrika, kızı yanlarına almak için mücadele ederler. İki rakip fabrikatörün oğulları da kızı kandırmak için harekete geçerler."

— "Genç bir kimyager, meşrubat sanayiinde ihtilal yaratacak bir formül keşfeder. İlkin, başvurduğu fabrikalardan hiçbiri ona aldırış etmez, oysa keşfinin değeri anlaşılınca peşine takılırlar ve rakip sanayiciler formülü gencin elinden kapmaya çalışırlar. Durum, araya giren ve sanayicilerden birinin kızı olan cici hanımın işe karışmasıyla mutlu bir sonuca bağlanır."

— "Fakir bir manav çok zengin bir kıza âşık olur. Kızın annesi evlenmelerini engeller. Manav sonunda mühendis olup Avrupa'ya gider ve Boğaz'a bir köprü kurmak için geri döner. Bu ara sevdiği kız başkasıyla evlenir, evlendiği erkek de kumar iptilası yüzünden aileyi mahveder. Sonunda mühendise dönmek isteyen genç kadın eski sevgilisi tarafından reddedilince intihar eder."

Hamarat Senaryocular

Bu bir düzine örneğin nice benzerlerini sinemamızın kara kitabının hemen her sayfasında bulabilirsiniz. Kara kitap bu durumuyla, "halkın sineması" diye yutturulmaya çalışılan Türk sinemasının, gerçekte nasıl bir masa başı sineması olduğunu, nasıl iki sade kahve, üç beş çay ya da iki işkembe çorbası arasında çırpıştırılmış karalamalara dayandığını büyük bir açıklıkla ortaya koymaktadır. Anlaşılan, birtakım sinemacılar "Türk halkını tanımaya" çalışırlarken akıllarını da, mantıklarını da, sağduyularını da senaryoculara emanet etmişler. Bu yüzden ortaya bir "senaryocular sineması" çıkmış; Stroheim'ın Hollywood'a taktığı "sosis makinesi" adı yerine bir "senaryo makinesi" kurulmuş, bir yanından üç beş kuruş atılınca öbür yanından senaryo çıkaran bir makine... 1965'in filmlerinin tanıtma yazıları incelenecek olursa, 218 filmin 109'unun senaryosunun, bu çeşit bir düzineyi bile bulmayan senaryo

makinesince meydana getirildiği görülecektir! Evet, 109 filmin senaryosu yalnızca on bir senaryocunun elinden çıkmıştır ve bunlar arasında bir yılda tek-başına 23 senaryo, 18 senaryo, 11 senaryo verenler vardır. Türk sineması, bu bakımdan, gerçekten modern bir sinemadır. Çünkü tarihte ilk kez, senaryoları elektronik beyin düzenine uyarak hazırlamayı başarmıştır! Yalnız bu elektronik beynin ufacık bir kusuru vardır: Minyatür elektrik devreleri hep yanlış bağlanmıştır. Onun içindir ki çok vakit, bir kayık tabağı patlıcan dolması yiyip yatan insanın gördüğü düşlere benzer senaryolar verir...

Kara kitabın, yüzde altmışa yakını okuma yazma bilmeyen, daha büyük bir bölümü de yarı bilisiz durumda bırakılmış bir halkın eğlenme, oyalanma gereksinmesini sömürmek temeline dayanan bir sinemayı "halkın sineması" diye tanıtmak isteyenleri ne dereceye kadar utandıracağı bilinemez, hiç utandırmaması da muhtemeldir. Ama bu kara kitabın, Belediye Gelir Kanununda yapılacak değişiklikle ilgilenen tüm parlamento üyelerince incelenmesi çok iyi olur. O vakit belki "Yerli filmleri yabancılara karşı koruyalım mı korumayalım mı? Eğlence resmi oranını artıralım mı artırmayalım mı?" konusu ikinci sıraya geçer, Türk halkının akıl ve ruh sağlığı bakımından yerli filmlere karşı korunması önem kazanır. Kimbilir, belki böylelikle, Türk halkının akıl ve ruh sağlığı için bazı tekel maddelerinden daha zararlı olan bazı filmlere karşı önlem almak zorunluluğu nihayet anlaşılır; bu filmler "alkol derecelerine göre" bir sınıflamadan geçirilip ona göre vergilendirilir; zararları oranında yükselecek bu verginin geliri de Türk halkına gerçekten yararlı bir sinemanın doğmasını sağlayacak koşulların yaratılmasında kullanılır.

(*AKİS*, Sayı 659, 4 Şubat 1967)



"KAÇIŞ SİNEMASI"

Sanatların bir çeşit bölünmesinde ortaya "işlevsel" (functional) sanatlar ile "işlevsel olmayan" (nonfunctional) sanatlar çıkar. Bununla birlikte bu iki bölüm arasında kesin bir ayırım da yapılamaz. Gerçi, mimarlık tam olarak işlevsel, müzik de işlevsel olmayan sanatlar bölümüne girer. Ama bu iki uç durum arasında birine ya da ötekine yakın olan sanatlar da yer alır. Ya da bu sanatlarda bazan işlevsellik bazan da işlevsel olmayış ağır basar. Bundan dolayı bunları ne kesinlikle birincisine de de kesinlikle ikincisine sokmak mümkün değildir. Sinema için bu konuda söylenebilecek söz, bu sanatın işlevsel sanat bölümüne en yakın olduğu, hemen hemen mimarlık sanatının ardında yer aldığıdır. Nedir işlevsel sanat? Bir sanatta güzelliğin yanı sıra yararlılık da bulunuyorsa; bir sanat, üzerine bir işlev de yüklenmişse o sanat işlevseldir deriz. Sinema bazan işlevsel olmayan sanatların özelliğini de taşıyabilir. Örneğin "soyut film", "arı film" ya da "salt film" denilen film türleri için durum böyledir. Ama bunlar film yapımında pek az yer tutar. Sinema, yapısı bakımından, iktisadi ve toplumsal temelleri bakımından işlevsel bir sanattır.

Sinema işlevsel bir sanattır ya, çeşitli nedenler sinemanın bu niteliğini çok kez bozar; sinemanın işlevini yerine getirememesine ya da en azından bu işlevinde aksamasına yol açar. Sinemanın dayandığı iktisadi temeller, yapımcı "zihniyet"i, siyasal ve toplumsal baskılar, izleyicinin geriliği, iyi yetişmiş sinemacının eksikliği bu nedenlerin başında gelir. Bu nedenlerin biri ya da birkaçı sinemayı etkilediği vakit, sinema ister istemez işlevsel yönünden sapar, ayrılır, uzaklaşır. Bu etkiler ne denli güçlü sinema üzerindeki baskı ne denli çoksa, işlevsel yönden uzaklaşma o denli fazladır. Bu durum, giderek "kaçış sineması" denen sonuca götürür. Kaçış sineması, sinemanın işlevsel yönünün tümden ve bilinçli olarak yadsınması; sinemanın yüklendiği işlevi bile yerine getirmemesi sonucunda ortaya çıkar. Sinemacı, çeşitli baskılar sonucu, üzerine düşeni yapamadığı, sinema aracını bile bile kötüye kullandığı, sinemanın gerçeklerine yan çizdiği vakit kaçış sineması belirir. Bir

ülke yalnız para kazanmak amacı güden sinema tekellerinin egemenliğinde mi bulunuyor, sinemacı hiçbir direnme göstermeden bu egemenliğe boyun eğdiği vakit ortaya kaçış sineması çıkar. Bir ülkede sıkı bir denetleme (sansür), sinemacının elini kolunu mu bağlıyor, kaçış sineması kendini gösterir. Bir ülkede çeşitli baskı topluluklarının bir pençesi de sinemanın üzerinde mi, kaçış sinemasının temeli atılmış demektir. Bir ülkenin siyasal düzeni her çeşit özgür düşünceyi boğan çeşitten mi, en güvenilir sığınma yeri kaçış sinemasıdır. Bir ülkede iyi yetişmiş sinemacılar, izleyiciler topluluğu yok mu, kaçış sineması en kolay, en zahmetsiz çalışma yolu olur. Böylelikle en sudan konular, en sulugöz melodramlar, en bayağı güldürüler, incir çekirdeğini doldurmaz kentsoylu dramları beyazperdeyi doldurur. Bir ülkede kaçış sinemasının nedenleri var da o ülkenin sinemacıları gerçekten yetenekli, izleyicisi gerçekten yetişmiş kimselerse, o vakit de ortaya biçimcilik kaygıları önde gelen, estetik yönü ağır basan, dış görünüşü oldukça cilalı fakat altı kof yapıtlar çıkar. Fakat, içinden çıktığı toplumun sorunlarına el atmayan, günlük yaşayışın gerçeklerine yan çizen, izleyicileri başka çağların, geçmiş toplumların az ya da çok soyutlaştırılmış dünyasına götürmeye çalışan bu yapıtlar da yine kaçış sineması ürünüdür. Nazi işgali sırasında Fransız sinemasının en iyi yapıtları böyleydi. O zamanın en iyi Fransız sinemacıları, geçen yüzyılların, hatta ortaçağın konularına göç edip, estetik yönden değerli ama işlevsel yönden hiçbir özellik taşımayan kaçış sineması örnekleri veriyorlardı. Kaldı ki, kaçış sineması ürünlerinin ezici çoğunluğu bu Fransız filmleri kadar bile değer taşımaz. Mussolini İtalya'sının "beyaz telefonlu filmler"i, aşırı biçimciliğe kaçan "calligraphe"ların yapıtları böyledir. İngiltere'de sinemanın emeklediği, sinemacıların devlet koruması altında kendilerini büyük bir rehavete kaptırdıkları 1927 sonrasında ortaya çıkan "quota quickie" (çırpıştırma) ürünleri, yine kaçış sinemasının bir başka örneğiydi. Bir bölük güçlü sinemacı ABD'de 1946'dan sonra gittikçe azıtan McCarthy'ciliğin kurbanı oldukları vakit de ortaya yine kaçış sinemasından başka birşey koyamıyorlardı. Hitler Almanya'sının, Franco İspanya'sının toptancı düzeni; Hindistan ve Mı-

sır'daki izleyici ve sinemanın geri kalmışlığı bu ülkelerde bir kaçış sinemasının sürüp gitmesine yol açmıştır. Örnekler alabildiğine çoğaltılabilir. Bizim için önemli olan, kendi sinemamızın da aynı durumda oluşudur. Bizde de kaçış sineması için bir değil birçok neden öteden beri süregelmektedir. Denetleme, yapımcı zihniyeti, izleyici ve sinemacı çoğunluğunun geri kalmışlığı, çeşitli baskılar, yurdumuzda başlangıçtan beri bir kaçış sinemasının sürüp gitmesine yol açmıştır. Bütün bu nedenler toptan ortadan kaldırılmadıkça da, sinemanın işlevsel yönünün ağır basması için yapılan tek tük çalışmalara, hemen hemen akıntıya kürek çekmek gibi ortaya çıkan çabalara karşın, kaçış sineması bütün bayağı örnekleriyle perdelerimizi doldurmaya devam edecektir.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 140, Mayıs 1963)



"KÖY FİLMİ"

"Dost"un yönetmenlerle yapılan konuşmalar dizisindeki sorulardan ikisi "köy filmi"yle ilgiliydi. Bu filmlerin, sinemamızın kalkınışında oynayabileceği rol ile kimi yönetmenlerin köy filmlerini ulusal bir Türk sineması için asıl çıkış noktası olarak görmelerinin yerinde olup olmadığı soruluyordu. Aşağı yukarı aynı şeyleri yineleyen sorular... Yönetmenlerin bunlara karşılığı, çoğunlukla, sorunun "köy" ya da "kent" filmi değil, iyi film olması gerektiğinde birleşmektedir. Ama köyün toplum yaşayışımızdaki yerini, bundan dolayı köy filmlerinin sinemamızın kalkınmasında daha önemli bir rol oynayacağını ileri sürenlerde var. Daha önemlisi, asıl sorunun "iyi" ya da "kötü" film sorunu olduğunu söyleyen sinemacılarımızın da, öbür meslektaşlarıyla birlikte, güçlerinin büyük bir bölümünü "kötü köy filmleri"ne harcamaları...

Önce, "köy filmi" deyiminin bugünkü kullanılış yolunun yanıltıcı olduğunu belirtelim. Bugün "köy filmi" deyince, salt konusu köyde geçen, köyü dekor olarak kullanan herhangi bir film akla gelmektedir. Bundan dolayı, her ne kadar, kenti dekor olarak kullanan filmlerden ayırt etmek için, günlük kullanışta kolaylık sağlama yararı varsa da, dediğimiz gibi, yanılmaya yol açabilir. Zira, asıl anlamıyla "köy filmi"nin bu olmadığı kuşku götürmez. Asıl köy filmi, köyü ve köylüyü, kendilerini çevreleyen ekonomik ve toplumsal koşullar içinde, bu koşullarla belirlenmiş olarak ele alan, bu koşullardan doğan ilişkileri inceleyen, köye de köylüye de gerçek niteliğini veren sinema yapıtlarıdır. Bu ölçüyle yola çıkınca, bugüne dek yalnızca dekoruna bakarak "köy filmi" etiketiyle piyasaya sürülen yapıtların köy filmiyle hiçbir ilgisi olmadığı anlaşılır. Ama, bizim için burada önemli olan sorun şudur: Bugünkü koşullarda, asıl "köy filmi" çevirilebilir mi?

Bize kalırsa, Türk sinemacıları, gerek içinde bulundukları koşullar, gerekse hazırlanışları, yetişmeleri bakımından, çok uzun bir süre için, asıl anlamıyla köy filmi çeviremeyeceklerdir. Bundan dolayı, Türk sinemasının kalkınışında ve ulusal bir Türk sinemasının kuruluşunda köy filmlerine bel bağlamanın, bu gelişmeyi yalnızca aksatmak ve uzatmaktan başka bir sonucu olamaz.

Türk köyünün ve köylüsünün, yurdumuzda roman-öykü türünde başlangıcından bu yana tuttuğu yer, bu soruna oldukça aydınlık getirebilir. Bunun çok uzun bir öykü olmadığı bilinmektedir. Köy ve köylüyü, yukarıdaki tanımlamaya az çok yakın olarak ele alan ilk yapıt, bilindiği gibi, Nabizade Nazım'ın uzun öyküsü *"Kara Bibik"*tir (1890). Kendi deyimiyle "hakikıyyun mesleğinde yazılmış roman" denemesi yapan N. Nazım, Antalya köylerinden birindeki yaşayışı, tümüyle ekonomik koşullardan doğan bir ilişkiye dayanarak, bir ilk deneme için gerçekten olgun sayılacak yolda anlatmaktaydı. N. Nazım'dan yirmi yıl sonra, Ebubekir Hazım (Tepeyran), *"Kara Bibik"*e göre epey oylumlu bir roman olan *"Küçük Paşa"*da (1910) köylünün, kent ile köy çevresindeki durumlarını, en çok da ikincisini, dikkatli bir gözleme dayandığı anlaşılır yolda ele almaktaydı. Bu yıllarda başlayan bütün gürültülü "milli edebi-

yat" tartışmalarına karşın, roman-öykü türünde köye ve köylüye, ancak on yıllık bir aradan sonra, Refiğ Halit (Karay)ın *"Memleket Hikâyeleri"*nden (1921) bazılarında rastlanır. Bu konuda "milli edebiyat" tartışmalarından çok daha önemli ve etkileyici olması gereken Kurtuluş Savaşı bile roman-öyküye köyü ve köylüyü sokamaz. Bu yılların gözlemlerine dayanan Yakup Kadri (Karaosmanoğlu)nun *"Yaban"*ına dek araya yine on yıllık bir süre girer (1932). *"Yaban"*ın serüveni, bir "meşhur dava" olarak birçok yerde yinelendiğinden burada yeniden ele almak, asıl konumuzu uzatır. Bununla birlikte şu noktaya dikkati çekmek gerekir: Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu köylerinden birinde bulunan bir aydının gözüyle köyü ve köylüyü anlatan yapıtın "fazla kötümser", "fazla gerçekçi", "aşırı gerçekçi", hatta kimilerine göre Türk köylüsünü "tahkir edici" bulunuşu, yalnız köy romanının gelişmesindeki yavaşlığı değil, bu çeşit romanları sindirecek okur —hem de aydın okur— yığınının bile yetişmediğini ortaya koyuyordu. Aynı olaya, aradan geçen yirmi yıla yakın bir süreye karşın *"Bizim Köy"* yayımlandığı vakit (1950) yeniden rastlanacaktı. Zaten bu iki yapıtın arasında, Sadri Ertem'in daha çok fantastik ve hicivci öyküleri (*"Silindir Şapka Giyen Köylü"*, 1932; *"Bacayı İndir, Bacayı Kaldır"*, 1933...) ile Sabahattin Ali'nin bir iki öykü ve romanından (*"Kağnı"*, 1936; *"Ses"*, 1937; *"Kuyucaklı Yusuf"*, 1937) başkasına rastlanmıyordu.

Nabizade Nazım'dan Mahmut Makal'a dek geçen altmış yıllık süre içinde, Türk köyünün ve köylüsünün roman-öyküdeki yeri böylesine azdı; üstelik istenileni vermekten bir hayli uzaktı. Bu yazarların hepsi, doğumları, yetişmeleri bakımından köyle ilgisi olmayan kimselerdi. Köye el atmaları "ellerinde olmaksızın" gerçekleşmişti; kimisi memurluk (N. Nazım, E. Hazım, S. Ertem), kimi Kurtuluş Savaşı (Y. Kadri), kimi hapis ya da sürgün (R. Halit, S. Ali) dolayısıyla köye gitmişlerdi. Köyün gerçeklerini ancak dıştan görüyor ya da seziyorlardı; çok kez ancak yüzeydeki gerçeği verebiliyorlardı. Köyün asıl gerçeği, asıl "köylü zihniyeti" ancak zaman zaman satırlar arasında yer alabiliyordu. Kısacası, köyü "kentli gözüyle" vermekten kurtulamıyorlardı; zira eninde sonunda köy-

de bir "yaban"dan başka birşey değillerdi. Bu bakımdan en doğru, en içten yolu yine *"Yaban"* tutmuş saylabilirdi, zira roman baştan sona bir kentli aydının "günlük"ünden oluşmuştu.

Bu noktadan ele alınınca, doğrudan doğruya roman-öykü türüne girmediği, küçük küçük "anekdot"lardan oluştuğu halde, Makal'ın *"Bizim Köy"*ü bir dönüm noktası sayılabilir: Köyü ilk kez, içinden çıkan biri anlatıyordu. 1950'den bu yana geçen sekiz yıl, gelişmenin henüz istenilen hıza erişmediğini, bununla birlikte sağlam bir zemine girdiğini, aynı zamanda bu alandaki en iyi yapıtların doğrudan doğruya köyün içinden yetişmiş ya da köylüyle tam anlamıyla haşır neşir olmuş kimselerce verilebileceğini ortaya koymaktadır. 1955'te Yaşar Kemal'in *"İnce Memed"*inden sonra, özellikle Kemal Tahir'in son üç yıl içinde birbiri ardından yayımlanan romanları (*"Sağırdere"*, 1955; *"Körduman"*, 1957; *"Rahmet Yolları Kesti"*, 1957; *"Yedıçınar Yaylası"*, 1958) bunu göstermektedir. İlk kez bu sonuncu yazarın yapıtlarında bütün ekonomik ve toplumsal koşullarıyla bir köy kuruluyor, köylü bu koşulların ortasına iyice oturtuluyor, bu koşulların belirlediği ilişkilere girişiyor, köyde ve çevrede olan bitenler ilk kez "köylü gözüyle" yorumlanıyordu. Ama bunun için, roman-öykü türünün yurdumuza girişinden bu yana üç çeyrek yüz yıl geçmesi gerekmişti. Bu üç çeyrek yüzyıl içinde roman-öykü türü başka çevreleri başarıyla ele alan bol sayıda yapıtlar vermişti. Asıl anlamıyla köy romanıysa yeni gelişiyordu.

Yurdumuzda oldukça uzun bir geçmişi, geleneği olan roman-öykü türünün, köyü gerçekten bilenlerin elinde kullanılmaya başlanmasının ne denli güç ve yavaş oluştuğunu gördük. Sinemaysa, yapısındaki özellikleri bakımından köy ve köylüyü tam anlamıyla bilenlerin eline geçebilecek belki de en son anlatım aracıdır. Bugünkü koşullar altında, köyden yetişen bir Makal'ın ya da kentten çıkıp yaşamının büyük bir bölümünü köylülerle geçiren bir Kemal Tahir'in sinema aracına erişebilmesi, köy ve köylüyü bildiği denli bu aracın kullanılışını da bilmesi hemen hemen bir mucizeye bağlıdır. Üstelik, roman-öykü türündekinin tersine, sinemada bunun tek kişi olması yetmez. Köyü ve köylüyü, bunlardan başka, senar-

yocu da, oyuncu da aynı ölçüde bilecektir. Sinemayı yöneten tecimsel anlayışsa bir başka engeldir. Bugün "köy filmi" etiketi altında piyasaya sürülen filmlerin bolluğuna tek neden, yapımcıların ortaya atıp doğruluğuna kendilerinin de inanmaya başladıkları "müşteri böyle istiyor" düşüncesinden başka bir şey değildir. 1950'ye dek köyü ve köylüyü romanlarında yaşatmaya çalışanlar bu işe rastlantıların zoruyla başlamışlardı ama, kalemlerini istedikleri gibi kullanıyorlardı. Yapımcıları köye çeken şeyse, yalnızca kolay kazanç yoludur. Kaldı ki, yönetmene, senaryocuya, oyuncuya ek olarak köyü ve köylüyü bilen ve bunu beyazperdede anlatmak isteyen bir yapımcı çıksa bile karşısında bulacağı şey sansürdür. Bir roman ya da öyküde yer almasına izin verilen şeylerin beyazperdede görünmesine göz yumulmamaktadır ve daha "liberal" bir sansür düzeninde bile aynı engelle karşılaşılması çok muhtemeldir.

Bugünkü yönetmenlerimizin, yetiştikleri, eğitim gördükleri, meslek yaşamlarının büyük bir bölümünü geçirdikleri kent çevresini bile doğru dürüst veremedikleri ortadayken, bir köy filmi serüvenine atılmak, Türk sinemasının kalkınması için köy filmlerine bel bağlamak, çok yanlış bir düşüncedir.

(*DOST*, Sayı 14, Kasım 1958)



GANGSTER FİLMİ + WESTERN = KURTULUŞ SAVAŞI FİLMİ?...

1.

Yakın tarihimizide kurtuluş Savaşı'yla boy ölçüşebilecek ikinci bir olay herhalde gösterilemez. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra giri-

şilen devrim hareketleri de, 1946'dan sonra tek parti düzeninden çok partili düzene geçiş de, çıkış noktası olarak yine Kurtuluş Savaşı'na dayanıyor. Bundan başka, Kurtuluş Savaşı yalnız kendi tarihimiz bakımından, yalnız bizim için değil, hâlâ sürüp giden birçok bağımsızlık hareketi dolayısıyla da önemlidir. Bu olay, Kuzey Afrika, Yakın ve Ortadoğu, hatta Uzakdoğu'nun birçok ülkesindeki bağımsızlık hareketlerinin başında yer aldığı gibi, çok kez onlara "örnek" olmuştur. Bugün artık ortaya çıktığı ülkede ilk coşkunluğunu, kaynak olduğu ilkelerin çoğunu yitirdiği, birçoklarınca bir anlam taşımadığı halde, başka ülkelerde önemi daha iyi anlaşılmaktadır.

Kurtuluş Savaşı'nın Türk toplumu üzerinde büyük bir etki yaptığı, bu toplumda büyük bir değişikliğe yol açtığı kuşku götürmez. İki buçuk yüzyıldan beri sürekli bir gerileme yolunda olan, bir yüzyıldan beri ardı ardına başarısız "ıslahat" hareketlerine girişen, iktisadi bağımsızlığını yitirip yabancıların etki alanına düşen, kendisini paylaşma planlarının hazırlanmasına seyirci kalmakla yetinen, geçirdiği iki meşrutiyet denemesi fiyaskoyla sonuçlanan, en sonunda büyük bir yenilgiye uğrayıp kuşa çevrilen koca bir imparatorluk batıyor, bunun yerine toplum yaşayışının her alanında devrimci olmak görüşünü savunan bir cumhuriyet kuruluyordu. Bu arada ordusu dağıtılmış, silahı elinden alınmış, bütün "hayati" noktaları düşman eline geçmiş, yönetici topluluğu düşmanla işbirliği yapan yorgun bir ulus, bir yandan dış düşmanlara, bir yandan iç düşmanlara, bir yandan da padişahın dini-siyasi etkisine karşı koymaya, hem de bütün bu karışık ve sonu şüpheli uğraşıyı, bir ulusal meclisle demokratik temellere dayanarak yürütmeye çalışıyordu. Bu, herhalde tarihte pek sık rastlanmayan bir olaydı.

Böyle bir olayın herhangi bir sanatçı için birçok yönden zengin bir kaynak olduğu yadsınamaz. Ne yazık ki, bu konu bugüne dek pek az ele alındığı gibi, ele alındığı vakit de başarılı bir sonuca ulaşamamıştır. Daha, bilimsel denebilecek bir tarihi, hatta tarih denemesi bile yazılamayan bu olay ne romancımıza, ne oyun yazarımıza, ne müzikçimize, ne de ressamımıza "esin kaynağı" ola-

bilmiştir. Kabahatin sanatçılarda olduğu açıktır. Çünkü böylesine varsıl bir konuyu ele almakta onları engelleyen hiçbir şey yoktu. Tersine, böyle bir kaynaktan yararlanmamakla hem kendi sanatlarına, hem de her ulus zaman zaman böyle konuların işlenmesine gereklik duyduğu için, yurttaşlarına karşı görevlerini yerine getirmemiş sayılmalıydılar.

2.

Sinemamızın bu olay karşısındaki tutumu bambaşkaydı. Bir kez sinemacı bu olaya herhangi bir sanat düşüncesi, yakın tarihin en güçlü olayını ele almaktan duyacağı coşkuyla değil, yalnız tecim düşüncesiyle yaklaşıyordu. Öte yandan, öbür sanatlardakinin tersine, Kurtuluş Savaşı konusu beyazperdemizde serbestçe işlenebilen bir konu değildir. Kurtuluş Savaşı filmleri, Türkiye'nin iç ve dış siyasasına bağlı olarak beyazperdede yer alabiliyor ya da "unutuluyordu". Bunu anlamak için, sinemamızın başlangıcından beri bu konunun ele alındığı filmleri bir tarih sırasına dizmek yeter. Dizelge çok uzun değildir:

1923: *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, Kemal Film)
1928: *Ankara Postası* (Muhsin Ertuğrul, İpek Film)
1932: *Bir Millet Uyanıyor* (Muhsin Ertuğrul, İpek Film)
1948: *İstiklâl Madalyası* (Ferdi Tayfur, İpek Film)
1949: *Vurun Kahpeye!* (Lütfi Ö. Akad, Erman Film)
1950: *Ateşten Gömlek* (Vedat Örfi Bengü, Kale Film)
1951: *Yüzbaşı Tahsin* (Orhon M. Arıburnu, Duru Film)
1951: *Kendini Kurtaran Şehir/Şanlı Maraş* (Faruk Kenç, Halk-Özen Film)
1951: *Allahaısmarladık* (Sami Ayanoğlu, Lale Film)
1951: *Vatan İçin* (Aydın G. Arakon, Atlas Film)
1951: *Ege Kahramanları* (Nuri Akıncı, Erkin Film)
1952: *Hürriyet İçin Şahlanan Belde* (Mümtaz Ener-Nuri Ünal, Ömay Film)
1952: *Destan Destan İçinde* (Seyfi Havaeri, Halk Film)
1958: *Meçhul Kahramanlar* (Agâh Hün, Güven Film)

1959: *O'nun Süvarisi* (Nusret Eraslan, Erman Film-Ordu Film Merkezi)
1959: *Bu Vatanın Çocukları* (Atıf Yılmaz Batıbeki, Dar Film)
1959: *Kalpaklılar* (Nejat Saydam, Birsel Film)
1959: *Düşman Yolları Kesti* (Osman F. Seden, Kemal Film)

Dizelgeye daha ilk bakışta Kurtuluş Savaşı filmlerinin belirli yıllar çevresinde kümelendiği göze çarpmaktadır. *Ateşten Gömlek*'in ilk eviriminden ikinci evirimine dek geçen yirmi yedi yıllık süre içinde 6 film çevrilmesine karşılık, 1951-52'de 8, 1958-59'da 5 film çevrilmesi de dikkati çekmektedir (bu son dönem henüz kapanmamıştır). Baştaki bu "gevşeklik" ile son yıllardaki bu "yoğunluk" nedensiz değildir. Henüz barış imzalanmadan, Kurtuluş Savaşı'nın bütün coşkunluğu sürerken çevrilen baştaki *Ateşten Gömlek* bir yana bırakılırsa, 1923'ten 1950'ye dek uzanan dönem içinde Kurtuluş Savaşı'nın beyazperdede pek az yer tutması, yeni kurulan cumhuriyetin Yunanistan ile dost geçinmek siyasasıyla ilgilidir. Lausanne barışından sonra Yunanistan ile Türkiye arasındaki ilişkilerin düzeltilmesi için yapılan çalışmalar, 1930'da Yunanistan ile imzalanan Ankara Antlaşması, 1934'teki ilk Balkan Paktı, cumhuriyet hükümetlerinin başlangıçtan beri bağlandığı bu iyi komşuluk ve dostluk siyasasının sıkı bir biçimde sürüp gitmesine yol açtı. Bundan dolayı, geniş halk yığınlarını etki altında bırakacak olan beyazperdede, iki komşu arasındaki bu acı denemenin anılması istenmiyordu. Bundan dolayıdır ki, 1950'ye dek çevrilen Kurtuluş Savaşı filmleri sayıca az olduğu gibi, çevrildiği vakit de bu olayın ancak belirli yönlerini ortaya koymuştur. Örneğin 1923-28 yıllarında hiçbir film ortaklığının bulunmadığı bir aradan sonra İpek Film kurulup *Ateşten Gömlek* yönetmenine *Ankara Postası*'nı çevirttiği vakit, ele yine Kurtuluş Savaşı alınıyor, fakat olaya bambaşka bir yönden yanaşılıyordu. Filmin kaynağına dek gidilirse daha da ilgi çekici bir durumla karşılaşılır: *Ankara Postası* Reşat Nuri Güntekin'in *"Bir Gece Faciası"* adlı oyunundan perdeye aktarılmıştı. *"Bir Gece Faciası"* ise, Fransız yazarı François de Curel'in *"Terre inhumaine"* adlı oyunundan yaşayışımıza uyarlan-

mıştı. Curel, 1922'de sahnelenen oyununda, Versailles Antlaşmasından üç yıl sonra, Fransız-Alman çatışmasını tazeliyordu. Oysa, R.N. Güntekin, Lausanne Antlaşmasından dört yıl sonra sahnelenen *"Bir Gece Faciası"*nda, çatışmayı bir Sultan Hanım ile Kemalist bir subay arasında aktarıyordu.

Muhsin Ertuğrul'un 1932'de Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun senaryosundan çevirdiği *Bir Millet Uyanıyor* filmi de Kurtuluş Savaşı'nı bir Türk-Yunan çatışmasından çok, hilafetçiler ile ulusal güçler arasındaki bir uğraşı olarak ele alıyordu.

1932'den sonra on altı yıl boyunca Kurtuluş Savaşı hiç ele alınmaz. Duvarlarda "yeşil ada kızıl olmaz" yazıları belirdiği sıralarda, Ferdi Tayfur, İpek Film sahiplerinden İhsan İpekçi'nin (İhsan Koza) senaryosunu *İstiklal Madalyası* adıyla çevirir. Lütfi Ö. Akad *"Ateşten Gömlek"* yazarı Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye!*'siyle bunu izler. Bununla birlikte bu son filmde bile bir Türk-Yunan çatışması değil, daha çok işbirlikçi din adamları ele alınır. Öyle ki, yavaş yavaş yeniden başkaldırmaya başlayan gericiler, din adamlarının bu yolda tanıtılmasından hoşlanmayarak filmin yasaklanmasını isterler.

Buna göre, 1923'te ilk *Ateşten Gömlek*'ten 1950'deki ikinci *Ateşten Gömlek*'e dek sürüp gelen ilk dönem sırasında, Kurtuluş Savaşı, yeni Türkiye'nin dış siyasasını Türk-Yunan dostluğu üzerine kurmak isteğinden dolayı ele alınamamıştır. Ele alındığı vakit de konunun daha çok iç düşmanlarla —padişahçılar, halifeciler, işbirlikçiler, gericiler— ilgili yönleri işlenmiştir.

3.

Derler ki, Türk-Yunan ilişkilerinin ne durumda olduğunu anlamak için, 9 Eylül'ün İzmir'de nasıl kutlandığına bakmak yeter... Doğru mu, değil mi? Bunu ancak 9 Eylülleri sürekli olarak izleyenler bilir. Fakat, Türk-Yunan ilişkilerinin ne durumda olduğunun beyazperdeden de çıkarılabileceği söylenebilir. Bunun en iyi kanıtı, 1923-1950 arasındaki sessizlik ya da işi başka yönlerden

alma denemelerine karşı, 1950-1959 döneminde, en çok da 1958-1959 yıllarındaki tutumdur.

1951-52 arasında Kurtuluş Savaşı filmlerinin birdenbire artması, Kıbrıs sorununun yavaş yavaş bir çıbanbaşı olmak özelliğini göstermesinden doğmakla birlikte, başka nedenler de yok değildir. Örneğin, 1950'deki iktidar değişikliği, bu değişikliği izleyen yıllardaki "gevşeme", birçok alanda olduğu gibi sansürde de "yeni düzen"in henüz ne olduğunun iyice bilinememesi ileri sürülebilir. Daha önemli bir neden, Türkiye'nin 1950 eylülünde Kore'ye asker göndermesidir. Muhalefetin, bu kararı ancak "biçim" bakımından protesto etmesi karşısında iktidarın kendini savunma durumuna geçmesi, sayıca az da olsa bir bölük yurttaşın anayurttan binlerce kilometre ötedeki yabancı topraklarda çarpışmaya gönderilmeleri, ilk savaşlardaki kayıplar ve kahramanlıklar, belirli süreler sonunda Kore kuvvetlerinin yenilenmesi, sinemada ister istemez bir "savaş filmi" eğilimine yol açmıştı. Sinemacılar bu arada birkaç Kore filmi çevirmekle birlikte, yabancı bir toprağı canlandırmaktaki güçlük karşısında yeniden Kurtuluş Savaşı'na döndüler. Kore'de mütareke yapılması, Yugoslavya ve Yunanistan ile bugün artık adı bile anılmayan İkinci Balkan Paktı'nın imzalanması (Şubat 1953) için hazırlıklara girişilmesi, buna uygun olarak Kıbrıs sorununda yatıştırma siyasasına dönüş sonunda Kurtuluş Savaşı filmleri altı yıllık bir uykuya yattı. 1958'deyse, en "şiddetli" dönem başlar. Kıbrıs mitinglerinin birbirini izlediği 1958 haziranından, Londra ve Zürih anlaşmalarının imzalandığı 1959 Şubatına kadarki kısa süre içinde, denetlemeye bu konuda bir sürü senaryo gönderilir. Bu arada Erman Film ile Ordu Film Merkezi'nin ortaklaşa çevirdikleri *Onun Süvarisi*'yle, ilkokul öğrencisinin anlayışını aşmayan bir hava içinde ve şimdiye kadar beyazperdemizde rastlanmayan bir "jingoism" örneği ortaya konur. Fakat bu kısa süre içindeki siyasal dalgalanmalar, zikzaklar öylesine başdöndürücüdür ki, sinemacılar bunlara yetişemez, yetişemedikleri için de, 1959 şubatından bir buçuk ay önce tamamlanan *O'nun Süvarisi* serbestçe gösterilirken, *İzmir Ateşler İçinde*, taşıdığı ada ve doğrudan doğruya Türk-Yunan çatışmasını ele almasına karşın sansürce onaylandığı halde, Şubat

1959'dan sonra tamamlandığı için Dışişleri Bakanlığının itirazına uğrar ve piyasaya çıkamaz.

4.

Kurtuluş Savaşı'nın ele alınmasında resmi makamların bu tutumu tartışılabilir, ama bu tutumun sinemamızda kayıplara yol açtığı hiçbir vakit ileri sürülemez; zira ele geçen fırsatlarda bu konunun önemine layık bir yolda işlendiğine hiç rastlanmamıştır. Sinemacılarımız için Kurtuluş Savaşı, birtakım bireysel kahramanlıkların, birtakım coşturucu serüvenlerin, aşk öykülerinin anlatılmasına yarayan bir bahanedir. Bu olaya dayanılarak aşk öyküleri, ihanetler, casusluk öyküleri, gizli örgütler, baskınlar, silahlı çarpışmalar, kaçıp kovalamacalar... anlatılır. Anlatılmayan yalnız Kurtuluş Savaşı'dır. Anlatılmayan, bu büyük olayın ortaya çıkışı, bunu hazırlayan nedenler, bu olayın çeşitli insanlar üzerindeki etkileri; inançların görüşlerin, düşüncelerin çarpışması; bireylerin yetişmelerine, bağlı oldukları toplum katlarına, çıkarlarına göre bu olay karşısında şu ya da bu tutumu benimsemeleridir. Anlatılmayan, bu büyük olayın sonuçlarıdır.

Nitekim, geçen ay piyasaya çıkan iki film, sinemacılarımızın bu konudaki tutumlarında hiçbir değişiklik olmadığını, üstelik bunlardan birinin, şimdiye kadar gangster, casusluk filmleri kılığına bürünen Kurtuluş Savaşı filmlerine bir de "western" havası katmaya çalıştığını ortaya koyuyor.

Bunlardan, Nejat Saydam'ın çevirdiği *Kalpaklılar,* Samim Kocagöz'ün aynı adı taşıyan romanının *"Vatan"* da tefrika edilen ilk cildinden aktarılmıştır. *Kalpaklılar*, Kurtuluş Savaşı'na katılanlar ile bunun dışında kalanlar, buna karşı koyanlar arasındaki çatışmayı ele alıyor. Ama senaryocu da yönetmen de bu konuyu kısa zamanda hırsız polis öyküsüne çevirmekte kusur etmiyorlar. Film, daha ilk görüntülerinden başlayarak iki "haberalma" örgütünün çarpışmasına dökülüyor. Okul çağındaki bir kız, karşı tarafın çalışmasına önce merak, "çocuk muzipliği"yle alet oluyor, sonra bu işe

inançla bağlanıyor, en sonunda da karşı taraftan olan erkek kahramanla sevişiyor. Bu arada, senaryoya temel olan romandan dolayı ortaya değişik yaşta, değişik tipte, değişik inançta insanlar sürülüyor. Fakat bunların, önlerindeki büyük olay karşısındaki tepkileri, geçirdikleri sarsıntı ve değişiklikler, şu ya da bu görüşte oluşlarının nedeni anlatılmıyor. Bunlar anlatılmadığı için de, salt romanda bulunduklarından dolayı ele alınan bu tipler bu durumlar "havada asılı" kalıyor. Senaryocu ve yönetmen bunun yerine birtakım hırsız polis öyküleri düzmeye kalkışıyorlar, bu kişileri bu öykülerin içine yerleştirmeye çalışıyorlar. Böylece bir Kurtuluş Savaşı filmi değil, herhangi bir serüven filminde rastlanabilecek olaylar dizisi ortaya çıkıyor: Evrak çalmalar, karşı tarafın içine sızmalar, baskınlar, hapisten adam kaçırmalar, idamdan adam kurtarmalar, intiharlar, vb....

Kalpaklılar ne denli hırsız polis öyküsü kılığındaysa, Osman F. Seden'in *Düşman Yolları Kesti*'si de o kadar gangster filmi ve western (kovboy filmi) kılığındadır. Bu ikisinin bir araya nasıl geldiği merak edilebilir. Zaten ilk tuhaflık da bundan doğuyor. Filmin, işgal altındaki İstanbul'u ele alan ve bir gangster filmi kılığına bürünen ilk üçte bir bölümü ile bir Anadolu yolculuğunu anlatan ve bir western kılığına bürünen üçte iki bölümü arasında zorunlu hiçbir ilişki yok. Öyle ki, insan bunları ayrı ayrı filmlerden alınıp birleştirilmiş sanabilir. Filmde kapladığı yere bakarak, senaryocu ile yönetmenin asıl anlatmak istediği öykünün son bölümdeki olduğu sanılıyorsa da, o vakit de ilk bölümün gerekliliği anlaşılamıyor. Bu bölümde yine iki "haberalma" örgütünün çatışması yer almakta, yine aynı çeşitten baskınlar, ihbarlar, gizli buluşmalar, ihanetler, silah düelloları birbirini kovalamaktadır. Gereksiz yere ve üzerine basıla basıla uzatılan bir ameliyat sahnesi, uçurtmanın ardında koşan çocukların çığlıkları arasında bir hainin boğularak cezalandırılması, boğulan adamın başı ile mezar taşının "baş"ı arasındaki karşılaştırma gibi mizansen oyunları çabası bu gereksiz bölümün yalnız bu amaçla ele alındığı duygusunu uyandırmaktadır. Birçok yeri gece sahneleri içinde geçen, karanlık, ne olduğu anlaşılamayan kaçıp kovalamacalar bu duyguyu daha da

artıyor.

Filmin ikinci bölümü, bu uzun ve gereksiz girişten sonra, Kemalist subay Yüzbaşı Nazmi'nin (Eşref Kolçak), yarısı elinde bulunan bir planın öbür yarısını alıp Ankara'ya götürmek üzere Anadolu yolculuğuna çıkmasıyla başlıyor. Şüpheleri dağıtmak için, Kemalist bir genç kız (Nurhan Nur) da bu yolculuğa katılıyor. Bunlara kılavuzluk eden İdris Bey (Sadri Alışık) ise Kemalist gibi görünen bir ajandır. Yüzbaşı Nazmi, zaten yolculuğun başından beri bundan şüphelenir. Yolculuk boyunca bir yandan bu şüphesi bir yandan da genç kıza olan sevgisi artar.

Ama, boşaltılan bir kasaba, düşmanın geçtiği bir köy, küçük topluluğun pusuya düşürüldüğü bir başka köy bir yana bırakılırsa bu bölümün de Kurtuluş Savaşı'yla ilişkisini anlamak olanaksızdır. *Düşman Yolları Kesti*'nin bu asıl bölümü kahramanlarının giyiminden davranışlarına, arabalarının biçiminden geçtikleri araziye, karşılaştıkları durumlara dek tipik bir western'i andırmaktadır. Filmin bu ikinci bölümünde salona giren bir izleyici, filmin kadın kahramanını tehlikli bir bölgeden sağ salim geçirmeye uğraşan, "kötü adam" rolündeki kılavuz yüzünden güçlüklerle karşılaşan, fakat sonunda bu işi başaran bir western kahramanının serüvenlerini seyrettiği sanısına haklı olarak kapılabilir. Hatta, bir ara karşı tepelerde görünüp küçük topluluk için sürekli bir korku kaynağı olan Aznavur atlılarını da Kızılderililer sayarsanız, tabloda eksik kalmaz.

İnsanı yadırgatan bu tablo içinde dikkati çeken tek sahne, küçük topluluğun bir köyde karşılaştığı silahlanmış köylülerdir. Burada, Kadir Savun'un güzel bir kompozisyonu, gırtlağına tüfeğin namlusu dayanmış yüzbaşının "Kemalist misin, padişahçı mı?" sorusunu cevaplandırmaktaki kararsızlığı, havanın birdenbire gerginleşip birdenbire yumuşamasının başarıyla verilebilmesi, filmin tek ustaca sahnesidir.

5.

Demek ki, beyazperdemizde ancak iç ve dış siyasaya bağlı

olarak alınabilen, ele alındığı vakit de bir hırsız polis öyküsünden, gangster filminden farklı işlenmeyen Kurtuluş Savaşı filmleri bugün de bu özelliği sürdürmektedir. Üstelik bu büyük olaya hiç yakışmayan bu tutuma, şimdi bir de western havası katılmak istenmektedir. Başka herhangi bir konuda uygulayabilecekleri bu tutumu, sinemacıların her fırsat buldukça Kurtuluş Savaşı konusunda uygulamaları, saygısızlıktan ve yetersizlikten başka bir şeyle açıklanamaz.

Fakat işin acı olan yönü, bu furyaya katılan *Düşman Yolları Kesti*'nin Kurtuluş Savaşı filmlerine ilk kez western tutumunu getirmesi değil, bu işin senaryocu Tarık Dursun Kakınç eliyle yapılmasıdır. Senaryocu Kakınç, bu film piyasaya çıkmadan tam iki yıl önce, sinema eleştirmenliği yaptığı sırada Atatürk filmi için şunları yazıyordu: "Atatürk filmi için Universal-International ile anlaşılmıştır. Prodüktörlüğünü Aaron Rosenberg yapacaktır. Sinema oyununu Borden Chase yazıyor. Yine büyük bir ihtimalle de filmin rejisörlüğünü Anthony Mann üzerine alacaktır. Universal-International'de prodüktörlüğünü Aaron Roserberg'in yaptığı, sinema oyununu Borden Chase'in yazdığı ve Anthony Mann'ın çevirdiği filmler, yüzde doksan dokuz "western-kovboy" filmleridir. Bu ekip o filmlerin ekibidir. Kaldı ki, yaptıkları "western"ler de ikinci sınıf "western"lerdir. Her biri sıradan ve baremli birer sinema-oyun yazarı, prodüktör ve rejisördür..."

Şimdi, eleştirmen Kakınç'ın senaryocu Kakınç'a sorması gerekir: Kurtuluş Savaşı filmleri ile Atatürk filmleri arasında ne fark var? Atatürk ile Kurtuluş Savaşı birbirinden ayrılabilir mi? Biri ötekinden daha mı önemsiz? Böyle olmadığına göre, Atatürk filmlerinde hoş görülmeyen western tutumunun Kurtuluş Savaşı filmlerine bulaştırılması nasıl hoş karşılanabilir, ne dereceye kadar doğru olur?

(*DOST*, Sayı 27, Aralık 1959)



MALHERBE'İ BEKLERKEN

"Enfin Malherbe vint..." (Boileau)

1957 yılı da geçti. Sanat dergilerimiz, alışıldığı üzere, geçen yıl içinde roman, tiyatro, şiir, müzik, resim... gibi dallarda yapılan çalışmaların bilançolarını yayımlayacaklardır. Sinema eleştirmenlerine düşen işse, geçen yıllardan değişik olmayacak; yine acıklı satırlar karalanacak. Zira Malherbe hâlâ gelmedi; geleceği konusunda en ufak bir belirti de yok. Oysa ne büyük sabırsızlıkla bekleniyordu. Belki de hiçbir ülkede, hiçbir sanat kolunda eleştirmenlerin sanatçıyı böylesine sabırsızlık, böylesine büyük bir sevgi, aynı zamanda böylesine umutsuzca beklediğine rastlanmamıştır. Ama Malherbe gelmiyor. Gelmediği bir yana, niçin gelmediği bile bilinmiyor. Kimi der ki, bir sinema yasası olmadığı için Malherbe ortalıkta gözükmüyor; kimi Maherbe'in sansürden hoşlanmadığı için gelmediğini ileri sürüyor; kimine göre ham madde sıkıntısı, teknik güçlükler Malherbe'in gözünü yıldırmıştır. Tuhaf olanı, hemen hiç kimsenin, bir Malherbe yetiştirmek için çalışılıp çalışılmadığını, Malherbe'in hazırlanıp hazırlanmadığını araştırmaya yanaşmaması. Sinema yasalarının Malherbe'lerden çok sonra ve daha çok onları korumak için çıkarıldığı; sansüre karşın Malherbe'lerin çalışabildiği; teknik güçlüklerin Malherbe'i yıldırmak şöyle dursun onu kamçıladığı unutulmuş görünüyor. Asıl sorun Malherbe'in — sinemadan söz açtığımıza göre artık buna sinemacı diyelim—, sinemacının nasıl yetiştiği, yurdumuzda sinemacı yetiştirmek için ne yapıldığı konusudur.

Bir sinemacılık okulunun hâlâ kurulmamış olması, kuşkusuz, büyük bir eksikliktir. Ama sinemacılık okulunun işlevini olduğundan çok büyütmemek gerekir. Bütün sanat kollarında olduğu gibi sinemada da okul, kendinde sanatçı yeteneği olmayan bir kimseye bu yeteneği veremez. Sinema okulu, önünde sonunda, sanatçının yetişmesini kolaylaştıran, bunun için araçlar sağlayan, bu araçları kullanmasını daha kolay, daha çabuk öğreten bir "ortam"-dan başka birşey değildir. Hatta kimilerinin o kadar karışık, gizem-

li bir kılığa bürümeye çalıştıkları sinema tekniğini bile çok büyütmemelidir. Tüm ömrünü stüdyolarda harcayıp da tek bir iyi film oluşturamayanların, ilk kez bir film çevirip de unutulmaz bir ad bırakanlardan sayılamayacak kadar çok olduğu akıldan çıkmamalıdır. Bütün sorun, sinemayı, salt bir meslek edinmiş olmak için değil, sinemadan başka anlatım aracıyla istediklerini anlatamadıklarında dolayı seçen; şiir, müzik, resim, roman... gibi araçlar yanında kendilerine en elverişli olarak sinemayı gören kimselerin yetişmesidir. Bu da, rastgele bir seçim, teknik bir eğitim sonucundan çok, "sinema duygusu" olan kimselerin varlığına bağlıdır. Sinemacılık okullarının bütün eğitimi, ancak bunlar için yararlı olabilir. Sinema duygusunun, şiir duygusu, müzik duygusu, resim duygusundan değişik yönü yoktur. Ozanın, müzikçinin, ressamın duygularını, düşüncelerini dizeye, müzik tümcesine, renk ve biçime döküşleri gibi sinemacı da bir olayı, bir davranışı görüntü biçimine sokan, daha doğrusu bunları ancak görüntü biçiminde tasarlayabilen kimsedir. Ünlü Alman senaryocusu Carl Mayer için, bütün eleştirmenlerin birleştikleri ortak yargıyı bir kez daha yinelerken Lotte H. Eisner, sinemacının ve sinema duygusunun en kısa yoldan tanımlamasını yapmış oluyor; "Ömründe roman ya da öykü kaleme almamış, yalnız sinema için yazmış olan bu adamın olağanüstü bir görsel gücü vardı: Bir davranışı hemen görüntü biçimine, kurgulamaya geçiriyordu."

Bu duygu nasıl oluşur, nasıl gelişir? Sanatçının yaradılışındaki çözülemeyen, bilinemeyen payı bir yana bırakıp, öteki payı, sanatçıyı belli bir anlatım aracına doğru çeken, ona hazırlayan payı ele alalım. Bu, bütün sanat kollarında olduğu gibi, sinemada da ancak bu sanatın en iyi ürünleriyle sürekli bir karşılaşma sonucu ortaya çıkabilir. Çünkü, içinde böyle bir duygu olan kimse belki ömrünün sonuna dek bundan habersiz yaşayabilir, farkında bile olmaksızın bu duyguyu sürükleyip götürebilir. "Etkin" izleyici ile "edilgin" izleyici arasındaki başkalık, izleyiciyi "etkin" duruma geçirmek işte bunun için önemlidir. Sanatçıların çoğunda belli bir sanat koluna karşı olan ilgi hemen hemen aynı yolda başlamıştır: Bir gün, hiç beklemedikleri anda, gördükleri bir resim, dinledikleri bir müzik

parçası, okudukları bir metin (hatta bütünü bile değil bir noktası) onları bu duygunun varlığından haberli kılmıştır.

Bugün, kendisinde sinema duygusu olan kimseleri yetiştirecek değil, bu duyguya yol açacak koşulların çoğundan bile yoksunuz. Sinemanın en iyi ürünleriyle karşılaşmak büyük bir raslantı eseridir; zira bunları düzenli olarak elde edip gösteren "sinematek" ya da "özel sinema"larımız yoktur. Film getirme işi tam bir düzensizlik içindedir. Yüzlerce kötü film arasında bunalıp giden izleyici, iyi filmi kötü filmden ayırt etme bakımından son derece elverişsiz durumdadır. Bu durumda, sinema duygusuna yol açmaktan çok, bu duyguyu körletecek bir "ortam" vardır denilebilir. Yine bu durumda, şimdilik en büyük yük, en büyük sorumluluk eleştirmene düşmektedir. Çünkü bu karışıklık arasında izleyiciyi uyarmak, iyi filmlere dikkatini çekmek, neyin iyi neyin kötü olduğunu nedenleriyle göstermek ona düşüyor. Bu çalışması sırasında bir rastlantı biçiminde de olsa, geleceğin sinemacısında sinema duygusuna yol açacak kıvılcımı ateşlemek onuru da onun olacaktır. Sinema eleştirmenliğinin bizde yeni oluşu, bir geleneği bulunmayışı bu yolda karşılaşılan bir başka engel ve talihsizliktir. Ama eleştirmenlerimizin bu engeli elbirliğiyle yenmemeleri için de bir neden yoktur.

Yurdumuzun "sinema merkezi" sayılan İstanbul'da son iki üç mevsim olup bitenler bir başlangıç olarak bu yolda iyi bir belirti sayılabilir. Birbiriyle hiç ilişkisi olmayan, değer bakımından birbirini tutmayan bazı filmlerin birkaç hafta programda tutunması, eski alışkanlıklar ile eleştirmenlerin etkisinin yan yana yürüdüğünü ortaya koymaktadır. Altı hafta süren bir *Sessiz Dünya* yanında bir *Kırık Hayat*'ın iki üç hafta tutunması, izleyicilerin iki ayrı etki arasında bocaladığından başka türlü yorumlanamaz. Kuşkusuz, eleştirmenlerin rolü, istenildiği gibi olmaktan henüz çok uzaktır. İzleyicilerin çoğunluğunu *Sessiz Dünya*'ya, *Senso*'ya, *La Strada*'ya, *Hileli Aşk*'a çeken, bunların gerçek değerinden çok, birkaç sinemaseverin salık vermesi, film eleştirisi okuyan birkaç eş dostun sözleri, eleştirmenlerin kullandığı yıldız sayısının çokluğudur. Nitekim, Ankara'da alışılmamış bir yenilik olarak kimi filmlerin bir haftadan çok programlarda tutulması da, "İstanbul'da şu kadar

hafta oynadı" sözünün etkisinden başka birşey değildir. Örneğin kimi filmler, salt yanlarında böyle bir etiket taşımadıkları ya da daha önceki mevsimlerde İstanbul'daki başarıları unutulduğu için Ankara'da ilgi görmedi. Türkiye'de önce Ankara'da oynatılan *Bisiklet Hırsızları* birinci duruma örnek gösterilebilir. Bir hafta ortasında başlayıp, araya bir de sahne gösterisi karıştığı için ancak dört gün gösterilen *Bisiklet Hırsızları* hiçbir yankı uyandırmaksızın sessiz sedasız kayboluverdi. Oysa, Ankara'dan çok daha "yoğun" bir eleştiri çalışmasına sahne olan İstanbul'da *Bisiklet Hırsızları* belki de birkaç hafta tutunabilecektir. İstanbul'daki başarısı unutulduktan sonra Ankara'ya varan *La Strada*'nın sonu da *Bisiklet Hırsızları*'ndan değişik olmadı. Bütün bunlar, tümüyle bilinçli olmasa bile, izleyicinin şu ya da bu nedenle, İstanbul'daki eleştiri çalışmalarının etkisi altında bulunduğunu ortaya koyar. Henüz ikinci yılına giren bir eleştirme çalışması için de, bir başlangıç olarak bu, azımsanmayacak bir başarıdır. Galatasaray Lisesi'ndeki sinema derneği çalışmaları da bu yoldaki bir başka umut verici başlangıçtır. Ne var ki, tıpkı bir çeviri döneminin yazın alanındaki etkisi gibi, sinemadaki bu eleştiri çalışmasının tam anlamıyla ürünlerini vermesi de oldukça uzun bir zamana bağlıdır.

(*YEDİTEPE*, Sayı 147, 15 Ocak 1958)



YÖNETMENLERİMİZ ÜZERİNE

Bir sinemanın varlığı her şeyden ve herkesten önce yönetmenlerine bağlıdır. Bu bakımdan yönetmenlerimizin durumu da, sinemamızın bugününü ve yarınını açıklayan bir "anahtar" olabilir. Acaba yönetmenlerimizin genel durumu, dikkate çarpan en önemli özellikleri nelerdir?

Genellikle, sinemamız, bir "gençler" sinemasıdır. Zira son on yılın yönetmenleri, ilk uzun filmlerini çevirdikleri vakit ortalama olarak otuz yaşlarında bulunmaktadırlar. Üstelik, son yıllara doğru bu ortalama gittikçe düşmektedir. Ortaya ne koyabildikleri sorunu bir yana bırakılırsa, bu, iyi bir şeydir.

Başka bir nokta, sinemanın öbür kollarında çalışanların sonradan yönetmenliğe geçişlerinin çok kısa bir süre içinde gerçekleşmesidir. Genellikle bu süre iki üç yılı aşmamaktadır. Bu da, kendi başına ele alındığında, iyi bir olaydır. Zira hem yukarda belirtilen yaş ortalamasının düşüklüğünü sağlar, hem de yetişme süresi içinde, ustanın çırak üzerindeki etkisini ve az ölçüye indirir. Bir yandan da bu durum, yönetmenliğe başlayacak kimselere kapının açık olduğunu, hemen hepsine eşit "şans" tanındığını gösterir. Bütün bunlar her sinemada rastlanmayan kolaylıklardır. Örneğin, Japon sinemasında bir sinemacının, hem de bir yönetmen yardımcısının, yönetmenliğe geçebilmesi için ortalama olarak on beş yıl beklemesi gerekir. Bundan dolayı da Japon yönetmenleri ilk uzun filmlerini ortalama kırk yaşlarında çevirebilmekte, ustalarının çok etkisi altında kalmaktadırlar. Üstelik çoğu da, yönetmenliğe atlamak fırsatını hiçbir vakit bulamazlar.

Ama bütün bunlar, kendilerini çevreleyen koşullar içinde ele alındığında, ilk görünüşteki kadar iç açıcı değildir. Yukarıda da belirtildiği gibi, bu yönetmenler genellikle bir usta-çırak ilişkisi içinde yetişmektedirler. Ama bu "usta"lardan çoğunun sinema dilini heceleyemedikleri de bilinmektedir. Bu bakımdan, çırak, gerçekten yeteneği olan bir kimse değilse, ustadan çırağa geçebilecek şey, yararlılığı şöyle dursun, sinema için zararlı bile olur. İşin bir başka yönü de şudur: Bu genel bilisizlik içinde, işini gerçekten bilen ustanın çırağı üzerindeki etkisi o kadar büyük olur ki, çırak bu etkiyi taşımaktan uzun zaman, bazen de hiç kurtulamaz.

Başka bir nokta da "genel kültür" sorunudur. Sinema yönetmeni, çalışması sırasında öykü kuruluşu, karakter yaratılışı, resim, müzik, oyun, dekor, çalışma takımını yönetmek gibi birbirinden çok değişik konularla uğraşmak zorunda olduğu için çok geniş bir kültür edinmesi gerekmektedir. Oysa, yurdumuzun koşulları, yük-

sek öğrenim yapmış kimseler için bile, böyle bir kültürün edinilmesini hemen hemen olanaksız kılmaktadır. Bundan dolayı, bugünkü yönetmenler, genellikle ya tümüyle bilisizdir ya da çok çok bir "yarı aydın" özelliği gösterirler. Oysa sinemada "yarı aydınlık" denli zararlı olan birşey hemen hemen yoktur denilebilir. Belki bilisizlik bile bu "yarı aydınlık"a yeğlenebilir. Zira "yarı aydın" yönetmenler, ortada bir eksiklik olduğunu anlıyorlar ve "bir şeyler yapmak" istiyorlar, fakat yetenekleri, bilgileri buna elverişli olmadığından, sonunda kendi olanaklarını boşu boşuna zorlamaktan, yabancı etkileri olduğu gibi yansıtmaktan öteye geçemiyorlar.

Asıl önemli nokta, sinemanın, bugün her zamankinden çok, "söyleyecek şeyleri olanlar"ın anlatım aracı olmasından ortaya çıkıyor. Bugün sinema endüstrisi bulunan hemen bütün ülkelerde, sinemanın teknik yönü artık tümüyle "standartlaşmış"tır; iyi film de kötü film de aynı teknik işlemlerden geçerek gerçekleştirilmektedir. Bu durumda, önemli olan, bu araçla bir şey söylemek, söyleyecek şeyi olmaktır. Oysa, bizim yönetmenlerimiz sinemaya böyle bir niyetle gelmemişlerdir. Sinemayı, geçim araçları arasında bir araç diye benimsemişlerdir. Nasıl söyleyeceklerini bilip bilmemeleri bir yana, her şeyden önce, bu araçla söyleyecek bir şeyleri yoktur. Bundan dolayı da ortaya "harcıâlem", "routine" yapıtlardan, hiçbir kişilik taşımayan filmlerden başka birşey konamamaktadır. Yönetmenlerimizde her vakit rastlanan ortak özellik, anlatacak bir şeyi bulunmamak ve "sinema duygusu"ndan yoksun olmaktır. Birincisinin nedenini biraz önce gördük. İkincisinin nedeni, sinemacı yetiştirmekteki ihmaldir. Sinema duygusunu kazanmanın ilk ve başlıca yolu, sinemanın en iyi yapıtlarıyla sürekli olarak karşı karşıya gelmek, bu yapıtları incelemek, bunlardan ders almaktır. Oysa yurdumuzda, sinemanın en önemli yapıtlarını bir araya getiren, bunların gösterilmesini sağlayan sinematek, sinema derneği, özel salonlar yoktur. Film getiricilerinin bu alandaki tutumlarının ne denli zararlı olduğunu ise artık en basit bir izleyici bile bilmektedir. Öte yandan, denetleme de, yönetmenlerin serbest çalışmasını, gelişmesini alabildiğine engelleyen bir başka öğedir. Görülüyor ki, yönetmenlerin, dolayısıyla, yerli filmlerin bugünkü

yetersizliği, içinde bulundukları çıkmaz, her şeyden önce, Türkiye'nin içinde bulunduğu genel koşullardan doğmaktadır. Ulusal sinemanın oluşmasında eskiden beslenen zayıf umut da, bu genel koşulların hızla değişebileceği elverişli bir yeni çağın eşiğinde bulunmamızdan dolayı birden güç kazanmaktadır.

(*DOST*, Sayı 35, Ağustos 1960)



YÖNETMENİN PAYI

Sinemamızın içinde bulunduğu çıkmazda yönetmenlerin payı nedir? Filmleriyle ortaya koydukları sanat gücünü, yeteneğini bir yana bırakalım; çünkü bu, sinemayla az çok ilgilenenlerin kolayca anlayabileceği denli açık, yoruma yer bırakmayan bir gerçek. Sinemamızın içinde bulunduğu çıkmazda yönetmenlerin payı derken, bu çıkmaz karşısındaki tutumdan, davranıştan, direnişten söz açmak istiyoruz. Önce şunu belirtmek gerek: Böyle bir çıkmazda en büyük sorumluluk yönetmenler ile sinema eleştirmenlerine düşer. Nedeni ortada: Eleştirmenin işi, varlığının nedeni zaten sinemanın ilerleme ve gerilemelerini, çeşitli dalgalanmalarını, olumlu olumsuz yönlerini ortaya koymak, bunların kaynaklarını araştırmak, geçmişten dersler çıkarıp, örnekler alıp ilerisini aydınlatmaya çalışmaktır. Yönetmene gelince, yaptığı iş bakımından sinemanın en bilgili, en bilinçli, en uyanık ve aydın kişisi olması gerekir. Bütün özelliklerini de sinemanın, sinema sanatının uğrunda kullanması beklenir. Eleştirmenleri bir yana bırakalım. Acaba yönetmenlerimiz, sinemamızın bu sonuncu ve en büyük bunalımı da hesaba katılmak üzere, şimdiye dek bunu önleyecek hiçbir davranışta bulunmuşlar mıdır? Hayır. Değil sinemanın genel sorunları, kendi konuları, sorunları üzerine bile eğilmemişler; çözüm yolları aramak de-

nemesine girişmemişlerdir. Zaten bunu yapacak durumda da değillerdir. Çünkü her şeyden önce aralarında bir birlik, bir dayanışma yoktur. Kendiliğinden belirmesi gereken meslek dayanışması şöyle dursun, yönetmenlerimiz çok kez birbirinin kuyusunu kazmak, elinden gelse birbirini bir kaşık suda boğmak ister. Birbirini çekememezlik, küçük hesaplar, çeşitli "kompleks"ler yönetmenlerimizin ilk ağızdaki kendi çıkarlarını bile savunmaya meydan vermiyor, nerede kaldı sinemanın, sinema sanatının çıkarı...

Fakat iş bu kadarla kalsa yine iyi. Oysa, yönetmenlerimiz Türk sinemasının en önemli sorunları karşısında böyle edilgin bir tutumla da yetinmeyip, bunalımın hızlanmasına, ağırlaşmasına ellerinden geldiğince katılıyorlar. Görüş açıları, bunalımın iktisadi nedenini oluşturan yapımcıların görüş açısıyla birleşiyor: Sinema, yönetmenler için de para kazanmak için her şeyin, her çeşit sömürücülüğün "mubah" olduğu bir geçim aracı, bir geçim alanı. Bu bakımdan, yapımcı, oyuncu ile yönetmen arasında zerrece fark yok. Yine bundan dolayıdır ki, başka hiçbir yerde ve hiçbir işte kazanamayacakları parayı sinemada bulan bu yönetmenler, sinemamızdaki şimdiki gidişe karşı çıkmak şöyle dursun, bu gidişi desteklemektedirler.

Büyük umutlarla, iyi niyetlerle yönetmenliğe başlamış, aynı umudu bir süre eleştirmenlerde de uyandırmış olan yönetmenlere gelince, bunlar da az çok bir direnişten sonra aynı havaya kapılmaktan geri kalmamışlardır. Bu sonuncular, ki çoğu genç ve aydın kişilerdir, öbürlerinden daha da büyük sorumluluk taşıyorlar. Çünkü öbürlerinin herhangi bir görüşü, savı yok zaten; amaçlarının yalnızca para kazanmak, geçimlerini sağlamak olduğunu gizlemiyorlar. Ama berikiler, sinemaya "bir şey söylemek", "bir görüşü savunmak", "sanat yapmak" için geldiklerini neredeyse davul çalarak bildiriyorlar. Fakat görüşlerini açıklamak, kişiliklerini ortaya koymak, kendilerine gerekli ortamı yaratmak çabası aynı ölçüde olmuyor. İlk başarısızlıkta, kendilerini iş sinemasının gereklerine kuzu kuzu bırakıveriyorlar. Bazıları bununla da yetinmeyip, ilk denemelerindeki olumlu yönleri, bir sürü yanlışlar, acemilikler arasında bulup çıkaran, büyük bir hoşgörüyle, aşırı bir önemle belir-

ten eleştirileri yetersiz bulup, kendilerine "anlaşılamamış bir deha" gözüyle bakıyorlar; daha sonraki filmlerinde bocalamaları arttığı ölçüde hırçınlıkları da artıyor; giderek yetersizliklerini ya içinde bulundukları ortama yüklüyorlar ya da biraz daha saldırgan bir tutumla eleştirmenlere çatarak örtbas etmek çabasına düşüyorlar. Sonunda bu yönetmenler de, kendi çıkarlarını, zaman zaman yerer, zararlarından yakınır göründükleri şimdiki düzenin, daha doğrusu düzensizliğin sürüp gitmesinde buluyorlar.

Sinemamızın bunalımını bir çözüme ulaştıracak en yetkili, en bilinçli kimselerin tutumu bu olunca, insan ister istemez şu sonuca varıyor: Çok öncesinden bildirilen, çözüm yolları gösterilen, bununla birlikte en sorumlu kişilerinin bile kayıtsız kaldığı bir bunalım bu noktaya geldikten sonra, bir önleme çabası boşunadır, boşuna olduğu denli de zararlıdır. Çünkü ancak geçici önlemlere, durumu kurtarma denemelerine yol açar ve birtakım desteklerle, payandalarla eski düzenin sürüp gitmesiyle sonuçlanır. Bunalımın bu düzeni kökünden sarsmasını, yeni temeller üzerine yeni yapılar kurmak olanağının ortaya çıkmasını beklemek çok daha hayırlıdır.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 151, Nisan 1964)



"MÜFLİS YÖNETMENLER"

"Türk Dili" nin geçen sayısında yayımlanan *"Yönetmenin Payı"* yazısı ile Tarık Kakınç'ın aynı günlerde *"Akis"* te yayımlanan bir yazısı aynı konuyu ele alıyordu: Sinemamızın içinde bulunduğu çıkmazdaki sorumluluk payı. Konu aynıydı ama görüşler birbirine karşıttı. Öyle ki, işin içyüzünü bilmeyen biri, *"Yönetmenin Payı"* nı Kakınç'a ya da Kakınç'ın yazısını buna bir karşılık sanabilirdi. Oysa birbirinden tümüyle habersizce kaleme alınmış yazı-

lardı bunlar. Böyle olunca da bu yazılar şu iki gerçeği yansıtmış oluyor: Bu bunalımda en büyük sorumluluk payının kimde olduğu önemli bir konu olarak ortaya çıkıyor. Öyle olmasa, iki yazar birbirinden habersiz aynı günlerde aynı soruna değinmezlerdi. İkincisi de şu: Bu önemli konuda görüşler yakın olmak şöyle dursun, birbirine karşıt.

"Yönetmenin Payı" yazısında özetle şöyle deniyordu: Sinemamızın içinde bulunduğu çıkmazda en büyük sorumluluk yönetmen ile eleştirmene düşüyor. Çünkü yaptıkları iş bakımından sinema konusunda en bilgili, en bilinçli, en uyanık ve en aydın kişiler bunlar olmak gerekir. Ama yönetmenler bu sorumluluklarını yerine getirmemişlerdir. Aralarında birlik, dayanışma olmadığından sinemanın genel sorunları değil, kendi konuları, sorunları üzerine bile eğilmemişler, çözüm yolları aramamışlardır. Daha kötüsü, yönetmenler bu edilgin (pasif) tutumla da yetinmeyip bunalımın hızlanmasına, ağırlaşmasına katılmışlardır. Tıpkı yapımcı ve oyuncu gibi, yönetmenler de sinemayı para kazanmak için her şeyin "mubah" sayıldığı bir geçim alanı diye benimsemişlerdir. Kendilerine umut bağlanan yönetmenler de, kısa bir süre sonunda kendilerini aynı havaya kaptırmışlardır. Bazıları da, kendi başarısızlıklarını içinde bulundukları ortama yükleyip bu başarısızlığı bu ortama ve yeteneksiz buldukları eleştirmenlere çatmak, saldırmakla örtbas etmek çabasına düşmüşlerdir.

Kakınç ise, aydınlardan, izleyicilerden, eleştirmenlerden, resmi görevlilerden yakınıyor, kötü film çevrilişinin sorumluluğunu ortama yüklüyor, yazısının sonunda da düşüncesini şöyle özetliyor: "Bugün kötü filmler yapılıyorsa, suç yalnızca yapanların değildir. Uzak duran aydınlarındır, düşünme gereğini duymayan yazarlarımızındır, kötüyü reddetme bilincinden yoksun seyircimizindir, ilgisiz ilgililerindir. Bu büyük uykudan uyanılsın, sinemamızın sorunları enine boyuna konuşulup çözümlensin, ilgililer sinemanın varlığını kabullensinler, ondan sonra iyi film bekleyiniz, ondan sonra iyi yerine kötü verildiğinde saldırınız, sövünüz!"

Böyle diyor Kakınç ve övgüleri dinlenmediği takdirde olacakları da şöyle belirtiyor: "(Yerli filmler) kötüdürler, ilkeldirler. Da-

ha da kötüleri çevriliyor ve çevrilecek. Türk sineması bir çöküntüye doğru hızla gidiyor. Bunu durdurabilecek, engelleyebilecek güç ya geç kalmıştır, ya da yoktur". Dahası var: Kakınç, yazısının başına, bütün bir program niteliği taşıyan şu başlığı oturtmuş: "Elbet Kötü Filmler Çevireceğiz!"

Önce, bu yazının Kakınç'ın elinden çıkmasını iyi bir rastlantı diye karşılamak gerek; çünkü kimse bu yazının "dışarıdan", yabancı bir kalemden çıktığını, bu görüşün bir "istisna" olduğunu ileri süremeyecektir. Sonra da Kakınç, birkaç özelliği kendinde birleştirdiğinden daha genel bir sonuca varmayı sağlayabilecektir. Gerçekten de Kakınç, uzun bir süre sinema eleştirmenliği yapmış, oradan senaryoculuğa, yönetmen yardımcılığına, sonra da yönetmenliğe geçmiştir; kendisine umut bağlanan genç kuşak yönetmenlerindendir. Bundan başka Kakınç eleştirmenliğe başladığı günden bu yana yerli sinemayla çok yakında ilgilenmiştir. O kadar ki, öbür eleştirmen arkadaşları yazılarının aşağı yukarı % 80'ini yabancı, ancak % 20'sini yerli sinemaya ayırdıkları bir sırada, Kakınç tam karşıtını yapıyordu. Görülüyor ki, *"Elbet Kötü Filmler Çevireceğiz"* yazarı, bu konuda yetkiyle konuşacak "tipik" bir sinemacıdır.

Bu yazıda, *"Yönetmenin Payı"* ile *"Elbet Kötü Filmler Çevireceğiz!"* yazıları arasındaki görüş aykırılığına değinecek değiliz. İlgilenen okur o yazıları nasıl olsa bulup okur, birini ya da öbürünü benimser ya da ikisini de benimsemez. Bu yazıda, Kakınç'ın eleştirilerindeki tutumu ile *"Elbet Kötü Filmler Çevireceğiz!"* yazısı arasındaki görüş tutarsızlığını da belirtmek istemiyoruz; bunun kimseye bir yararı olmaz. Kaldı ki, bir eleştirmenin yönetmenliğe başladıktan sonra görüşlerini değiştirmesini de olağan karşılamak gerekir... Olağan karşılamak gerekir ya, bakalım Kakınç için de böyle düşünülebilir mi? Yalnızca, Kakınç'ın yazısının uyandırdığı kimi soruları, gözlemleri belirtmek ereğiyle kaleme alınan bu yazıya da bundan başlayalım. Bir kez, diyelim ki Kakınç'ın eleştirmenler, aydınlar için söyledikleri doğru olsun, ama herhalde bunu söylemek ona düşmezdi. Düşmezdi çünkü böyle birşey varsa, yani yerli filmlerin insanı isyan ettiren niteliği karşısında eleştirmenler,

aydınlar biraz hırçınlaşıyorlarsa, bunun en "tipik" örneklerini yine Kakınç vermişti. Kakınç, yerli filmcileri irisinden ufağına, iyi niyetlisinden kötü niyetlisine dek öylesine hırpalamıştı ki, Kakınç'ın şimdi *"Elbet Kötü Filmler Çevireceğiz!"* yazısının yayımlandığı sayfalarda, 1956-57 mevsiminin eleştiri çalışmalarının toplamını çıkarırken, Kakınç'ın resminin altına koymak için "Yerlilerin Umacısı" sözünden uygununu bulamamıştık.

İşin gerçeği şu ki, Kakınç'ta eleştirmenlikten yönetmenliğe geçişten dolayı bir görüş değişikliğinden değil (böyle bir geçiş yok zaten, Kakınç yönetmenliğinin yanı sıra eleştirmenliğini de sürdürüyor), olsa olsa Dr. Jekyll ile Mr. Hyde çeşidinden bir "kişilik bölünmesi"nden söz açılabilir: Bir eleştirmen Kakınç var, bir de yönetmen Kakınç. İkisi, arada bir bağ olmaksızın aynı kafanın iki ayrı bölmesinde çalışıyor. Eleştirmen Kakınç'ın düşünüşü başka, yönetmen Kakınç'ınki yine başka. Öyle olmasa şu durumu nasıl açıklayabiliriz: Yönetmen Kakınç, "Elbet Kötü Filmler Çevireceğiz!" diye bağırıyor; "yerli filme karşı yalnızca sövmek için ağız açan eleştirmeci baylar"a çatıyor; "saldırı ve sövmek sinemamıza hiçbir şey kazandırmıyor" yargısını, "Don Kişot ile yeldeğirmeni hikâyesini hatırlayınız" öğüdünü veriyor; bütün bunları "karanlığa tabanca sıkmak" diye niteliyor, "bu alanda kahraman olmak o kadar da kolay ki" diye alay ediyor; fakat aynı Kakınç, eleştirmen yanı depreşip de o yazıdan birkaç hafta önce ya da sonra Jacques Usta gibi eleştirmen giysisine büründüğü vakit, kendi yönetmen meslektaşlarına karşı davranışı başka türlü olmuyor.

Bir de şu var: Uzun süre eleştirmenlik yapan, özellikle yerli sinemayı ele alan, yönetmenlikten önce senaryoculuk ve yönetmen yardımcılığı yapan Kakınç, sinemamızın içinde bulunduğu koşulları herhalde yeni öğrenmedi. Bu koşullar içinde "elbette kötü filmler çevrileceği" inancında olduğuna göre, sinema çalışmalarındaki "iddialı" tutumu, "bir şeyler yapma çabası" niye? Kakınç'ın bu koşullar karşısındaki tutumu da söz götürür ya...Ne istiyor Kakınç? Aydınların hepsi sinema konularına eğilecekler, izleyicilerin hepsi bilinçli olacak, resmi görevliler sinema diyecekler de başka şey demeyecekler, eleştirmenler yalnız övmek için ağız

açacaklar, kısacası Kakınç'a göre her şey güllük gülistanlık olduktan sonradır ki, yönetmen ortaya çıkıp rahat rahat çalışacak, ancak o vakit "elbette iyi film çevirecek". Gerçekte böyle bir anlayış, böyle bir tutum, sinemanın yerinde sayacağını söylemekten başka bir şey değildir. Sinemanın sinema olmasını sinemacılardan değil de başkalarından beklemek, sinemacıyı hazıra konan bir insan diye bellemek bugüne kadarki sinemanın, ulusal sinemaların gelişiminden hiç ders almamak demektir. Eleştirmen Kakınç bakımından bu bir yanılma, hem de feci bir yanılma demektir. Ama bize kalırsa, işin önemli yanı, yönetmen Kakınç bakımından olanıdır. "Elbet Kötü Filmler Çevireceğiz!" diyor Kakınç. İnsanın aklına, İsmet Paşa'nın bir tartışma sırasında sorduğu şey geliyor. Aşağı yukarı şöyle diyordu İsmet Paşa: "Siz hiç basit bir iktisadi teşebbüs sahibi bile gördünüz mü ki, iflas edeceğim düşüncesiyle işe başlasın?" Kakınç'ın yeniliği, işe iflas etmek düşüncesiyle başlayan "müflis yönetmen" tipini ortaya atması, bunun savunmasını yapması. Kakınç "Akis"teki yazısına kondurduğu başlıkla, farkında olmadan, sinemamızın hastalığının nedenini açığa vuruyor: Sinemasını yakından izlemiş, sinema alanında kendi kendini yetiştirmeye çalışmış, kendisine umut bağlanan genç bir yönetmen, daha çalışmasının başlangıcında "elbet kötü filmler çevireceğiz!" diye feryada başlayıp bunu özürlü ve haklı göstermeye çalışıyor. Başka hiçbir ülkede rastlanması mümkün olmayan bu tutum, öylesine acındırıcı ki, insanda "başkası elinizden gelmez ki zaten" demek hevesini bile uyandırmıyor.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 152, Mayıs 1864)



YEŞİLÇAM *DÜNKÜ ÇOCUK*'U ÇEVİRİYOR

Siz sinemamızda hangi akımların bulunduğunu biliyor musunuz? "ATÜT" (Asya Tipi Üretim Tarzı) sinemasını işittiniz mi hiç? Bunun giderek "geliştiğini", "halk sineması", "ulusal sinema", "milli sinema" kılıklarına girdiğini duydunuz mu? "ATÜT" sinemasının dallanıp budaklanıp "Marx'çı-Milli-Osmanlı-Türk Sineması", "Marx'çı-Müslüman-Türk Sineması" ve de yalnız "Müslüman-Türk Sineması" kollarına ayrıldığını biliyor musunuz? Sinemamızın "takunyalı biraderler"inden haberiniz var mı? Marx'çı formüllerle işe başlayıp süper mürşitle aynı görüşte birleşen, soluğu şeriatçı, "Ulu Hakan"cı yayın organlarında alan sinemacılar gördünüz mü siz? Şimdi aklınıza takılan soruyu kestirmek de güç değil: "Komando sineması, Dokuz Işık sineması da var mı?" diyeceksiniz. Daha onlara sıra gelmedi, ama yakındır. Fakat siz önce yukardaki soruları yanıtlayın bakalım. "Sinema yazarlarını az biraz izlerim, fakat bunları hiç duymamıştım" mi diyorsunuz? Bir bakıma haklısınız; çünkü bu kuramları, akımları ortaya atanlar sinema yazarları değil, yönetmenlerdir. "Son zamanlarda pek yerli film izleyemedim, izleseydim belki farkına varırdım" mı dediniz? Bakın işte bunda yanıldınız. Çünkü bir kez bu "son zamanlar"ın işi değil, dört beş yıllık bir hikâye. Sonra da, izleseniz de hiçbir şeyin farkına varamazdınız, çünkü bu kuramları, akımları ortaya sürenlerin filmlerinde "Yeşilçam"ın geleneksel ürünlerinin dışında bir şey yok. "Nasıl olur?" mu dediniz? Oluyor işte, her halde din işi başka dünya işi başka olduğundan. "Peki o halde bu kuram merakı nedir, ne işe yarıyor?" diyeceksiniz.

Yeşilçam'ın Mürekkep Yalamışları

Bu kuram merakı, Yeşilçam'a son on yıl içinde, mürekkep yalamış bazı yönetmenlerin katılmasından ve bu katılışın az sonra 1960 devrimi ve 1961 anayasasına rastlamasından doğdu. Devrimin ve anayasanın, Türkiye'nin "tabu" sayılan konularının ortaya

atılmasına nasıl yardımcı olduğu, bu konuları aydınlatıcı yayımların nasıl hızlandığı, en umulmadık çevrelere ve kişilere dek nasıl yayıldığı bilinmektedir. Yeşilçam gediklilerinin, her vakit olduğu gibi, buna pek aldırdıkları yoktu. Ama Yeşilçam'ın mürekkep yalamışları bu fırsata can havliyle sarıldılar. Can havliyle sarıldılar, çünkü bu mürekkep yalamışlar, büyük umutlarla girdikleri Yeşilçam'da avuçlarını da yalamışlardı. Yeşilçam'da saman alevi gibi parlayıp sönmeleri bir olunca, kısa zamanda tükenince, Yeşilçam'ı kendilerine göre biçimlendirmek şöyle dursun, kendileri Yeşilçam'ın yasalarına boyun eğmek zorunda kalmışlardı. Başarısızlığı, yenilgiyi kabullenip kendilerine çekidüzen vermektense, bir yandan iliklerine kadar Yeşilçam'cı kesilip Yeşilcam filmleri çevirmek, ama öte yandan, başarısızlık ve yenilginin verdiği ezikliği, kuramcılık, laf ebeliğiyle unutmak ve unuttumak daha bir işlerine geliyordu. Ve gelsin kuramlar...

Amerika'yı Yeniden Bulanlar

Kuramlar, Yeşilçam'ın film çevirmekteki ünlü hızına yaraşır çabuklukla, hem de aynı kişilerce, başka başka kılıklarda, ayrı ayrı adlarla ortaya sürüldü, hâlâ da sürülüyor. Ne var ki, 1961 anayasasının sağladığı özgürlük, Yeşilçam'da bir *Dünkü Çocuk*'un yeni çeviriminden başka sonuç vermedi. *Dünkü Çocuk*'un ağızdan dolma kahramanı gibi, bu kuramcılar da yeni işittikleri, yeni rastladıkları kavramları, görüşleri daha iyice sindiremeden yerli yersiz kullanıp, bir karışık dondurma, bir ideoloji kokteyli biçiminde sunmaktadırlar. Üstelik *Dünkü Çocuk*'un mutlu sonu da ne görünüyor ne de görüneceğe benziyor.

Bunun nedeni, kendilerine karşı çıkanları batıcılıkla, batılılaşmışlıkla, hatta batı ajanlığıyla suçlayan bu yönetmenlerin yaladıkları mürekkebin, katıksız yabancı malı olmasıdır. Bu bir kabahatdeğil. Hatta denebilir ki, bir ara "halk sineması" adı altında ortaya sürdükleri kuramda yer alan "Önce Türk halkını, Türkiye'yi tanımak, ondan sonra, buna göre film çevirmek" görüşü, bu yönet-

menlerin şimdiye dek ortaya attıkları görüşlerin en doğrusu, en içteniydi. Çünkü kendi bakımlarından tam bir eksikliği yansıtmaktaydı: Türkiye üzerindeki bilgisizliklerinin insanı hayrete düşüren ölçüye varışıyla kendini belli eden eksikliği... Düşünmeli ki, yüzyılların karagözünü, ortaoyununu, tasavvufunu, halk edebiyatını, divan edebiyatını daha yeni yeni duymaktaydı bunlar. İşin tuhaf yanı şu: Türkiye'de bazı şeylerin var olduğu halde resmi eğitim programlarında yok sayılması olağandı, ama yukarıda sayılanlar ve benzerleri, müfredat programlarının hem de baş köşesinde yeralan konulardı. Ama bu yönetmenlerin yaladıkları mürekkep öylesine yabancı malıymış ki, bunları duydukları vakit ilk kez kendilerinin bulduklarını sanacak, bilenlere de öğretmeye kalkışacak denli safça, çocukça davranışlara başvuruyorlar. Yine aynı sonradan görmüşlük ve sindirimsizlik yüzünden, bu kuramcılar, ağızlarını açtıkları ya da ellerine kalemi aldıklarında, kavramlar, tarihler, olaylar birbirine karışmakta, hümanizmadan dalıp batılılaşmadan, hıristiyanlıktan dalıp müslümanlıktan, feodalizmden dalıp burjuvaziden, kapitalizmden dalıp Ahilikten, özel toprak mülkiyetinden dalıp miri toprak düzeninden... çıkmaktadırlar.

Filmsiz Yönetmenler

Herhangi bir sanat dalında çalışan kimsenin, bununla ilgili görüşler öne sürmesi, kuramlar ortaya atması olağan bir davranış. Ne var ki, bir sanatçının ilk işi kuramcılık değil yapıt vermektir. Sonra da bu sanatçının kendine özgü görüşü, kuramı varsa, bunu yapıtlarında uygulaması beklenir. Oysa bizim kuramcı yönetmenlerimizin en büyük özellikleri, kuramları bakımından filmsiz yönetmen olmalarıdır; çünkü kuramlarına uygun, kuramlarını yansıtan tek yapıt ortaya koyamamışlardır. Kendilerinin bile büyük zorlamalarla göstermeye çalıştıkları bir iki örnek, ya halis muhlis Yeşilçam ürünüdür ya da "hidayete ermeden önce" çevirdikleri, dolayısıyla evlatlıktan reddettikleri eski filmlerinin doğrultusundadır. Yani, kaleme sarılınca halk sineması, ulusal sinema, milli sinema,

"ATÜT" sineması..., ama alıcının başına geçince Yeşilçam sineması... Ortada aksayan, yolunda gitmeyen bir şey olduğu açık: Ya bu kuramlar, görüşler uygulanabilme yeteneğinden yoksun, ya da bu yönetmenler kendi söylediklerini uygulama yeteneğinden. İster biri ister öteki olsun, önemli olan şu: Bir yönetmen üzerindeki yargıya, söylediklerine göre değil, yaptıklarına göre; yani kuramcılığına göre değil filmlerine bakarak varılır.

Sanırız, bu kuramcıların en büyük zararı, okumadan âlim, yazmadan kâtip deyimini, film çevirmeden yönetmen katkısıyla varsıllaştırmaları oldu. Çünkü bu kuramcılık merakı, kimi gençlerde, film çevirmeden de, yalnızca sinema üzerine laflar ederek de sinemacılık yapılabileceği, sinemacı olunabileceği sanısını uyandırdı. Kuramcı yönetmenlerle birlikte bütün Yeşilçam anlayışına karşı çıkan, belgeci, gerçekçi, devrimci bir sinema kurmak savında olan *"Genç Sinema"* akımının, birkaç amatörce film ve hep aynı şeyleri yineleyen beş altı sayılık dergi arasında yitip gitmesi de bundandır.

(*DEVRİM*, Sayı 1, 21 Ekim 1969)



"HALK SİNEMASI" ALDATMACASI

"Halk sineması" deyimi, dört beş yıl kadar önce, işsiz yönetmenlerden bazılarının boş zamanlarını değerlendirmek, adlarını unutturmamak ereğiyle ortaya sürdükleri bir deyimdi. Ulusal sanat tartışmalarıyla birlikte zaman zaman "ulusal sinema" diye de kullanılan bu deyim, çeşitli toplantılarda, yayın organlarında gürültülü patırtılı yolda hep aynı kalıplar içinde yinelenip durdu; konuya herhangi bir açıklık getirmek şöyle dursun karşılığı verilemeyen bir sürü soruya yol açtıktan sonra derin bir sessizliğe büründü.

Şimdi arada bir, sinema konusundaki söyleşilerde, soruşturmalarda "Sahi, bir de halk sineması vardı" diye anılar tazelenmek istendi mi, yıllarca öncesinin sözleri eski ve bozuk bir plak gibi yinelenilmekle yetinilmektedir.

Neydi "halk sineması", "ulusal sinema" deyimlerini ortaya atanların savları? Bunlara göre, sinema yurdumuza tiyatro, resim, müzik gibi, batılılaşma harekeleri sırasında getirilen bir sanat türü değildi. Halk, yerli filmlere yabancı filmlerden çok ilgi gösterince yerli sinema doğdu. Ancak, bir sermaye birikimi olmadığından bu sinemanın gelişmesi, Türk izleyicicinin yerli sinemaya bir çeşit "kredi açması"yla gerçekleşti. Bundan da Türk izleyicisinin o anlık beğenilerine karşılık veren bir yerli sinema doğdu. İşte Türk izleyicisinin parasına, beğenisine dayanan bu sinema "halk sineması"dır, "ulusal sinema"dır.

Hangisini Düzeltmeli?

İnsanın aklına, hemen, fıkra anlatmaya kalkıp da her tümcesinde birkaç yanlış yapan adama verilen karşılık geliyor: Bu yanlışlar dizisinin hangisini düzeltmeli?

Sinemanın yurdumuza batıdan getirilen bir sanat türü olmadığı, kökünden yanlış bir görüştür. Çünkü sinema yüzde yüz batıdan getirilen sanatların belki de başında yer alır. Tiyatro, müzik, resim, değişik özelliklerde de olsa, oldukça uzun bir geçmişe, geleneğe dayanan sanat kollarımız olduğu halde, sinemanın yurdumuza girişine kadar bu alanda en ufak bir denemesi bile yoktu. Üstelik tiyatro, müzik, resim gibi sanatların batılı biçimleri yurdumuza birçeylerce getirildiği halde, sinema devlet eliyle, devlet zoruyla sokulmuş, ilk adımlarını devlet sineması olarak atmış, verimsiz özel kuruluş denemelerine karşılık, devlet sinemacılığı sürekliliğini korumuştur.

İkinci Dünya Savaşının sonuna dek bir yerli sinema endüstrisinden söz açmak çok güçtür. Bunun nedeni, birbirine zincirleme bağlı olan nüfus azlığı, izleyici azlığı, sinema salonu azlığıdır.

Bunların sağladığı gelir ancak ithal filminin ücretini karşılayabiliyor, ama yerli film yapımını karşılamıyordu. Belediye Eğlence Resminde yerli film lehine yapılan indirim dengeyi bozduğu vakit yerli film yapımı da hızlandı.

Değirmenin Suyu

Ama bu artışı yalnız Türkiye'ye özgü saymak, hele bundan bir "halk sineması" kuramı çıkarmak tümüyle yersizdir. Sinema tarihi göstermiştir ki, belli bir dili konuşan kalabalık yığınlar varsa, bunların gereksinmesini karşılayacak film yapımı da er geç doğar; hatta film sayısı yönünden, çok gelişmiş, aşırı endüstrileşmiş, daha köklü sinema geleneği olan ülkeleri bile aşar. Büyük dil topluluklarına yönelen Japonya, Hindistan, Hong Kong, Formoza, Filipin, Kore, Mısır gibi ülkelerin, dünyanın en çok film çeviren ülkeleri arasında yer alması, içlerinden çoğunun Amerika'yı, Sovyetler Birliği'ni, Fransa'yı, İtalya'yı sayıca geride bırakması bundandır. Ama yine bu sinemaların ürünlerinin ezici çoğunluğu, hâlâ Hollywood özentisi ürünlerdir, kimsenin bir "halk sineması"ndan, "ulusal sinema"dan söz açmaya dili varmaz.

Yerli filmlerin yabancılara yeğlenmesi de yalnız Türkiye'ye özgü bir olay değildir. Sinema endüstrisi olan her ülkede, izleyici, yerli filmi yabancı filme yeğler. Türk izleyicisinin, sermaye birikimi olmayan yerli sinema endüstrisine kredi sağladığı savıysa, eknomiden de, sinema endüstrisinin işleyişinden de habersizliğin ta kendisidir. Duyan da sanır ki, yerli film izleyicisi anonim ortaklık, halka açık ortaklık ya da kooperatif kurmuş, tasarı halindeki filmler için yapımcılara kredi sağlıyor. Oysa bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de —İstanbul'da yabancı film izleyicisi olan üç beş yüz "abonman bileti" müşterisinin dışında— izleyici, çevrilmiş film için bilet parasını sinemaya girerken öder. Oynatımcıların ya da dağıtımcıların yapımcıya avans vermesi, kredi açmasıysa bambaşka bir konudur. Bu, dünya sinema endüstrisinde oynatım ve dağıtım kolları ortaya çıktığından beri yapımcıların her vakit

başvurduğu kredi sağlama yöntemlerinden biridir. Ama bundan dolayı bir "halk sineması"ndan söz açmak kimsenin aklının ucundan geçmemiştir. Yurdumuzda oynatımın ve dağıtımın belli dönemlerde birazı peşin birazı bonolu kredilerinin büyük miktarlara varması olsa olsa bir şeyi kanıtlar, o da yurdumuzda sinemadan sağlanan gelirin adil bir biçimde paylaşılmadığını, aslan payını oynatımcılar ile dağıtımcıların aldığını.

Koşullanmış İzleyici

İzleyicinin günlük beğenisine dayanan bir sinemaya "halk sineması" etiketini yapıştırmanın, hele bunu övünülecek bir şey olarak göstermenin yararını anlamak büsbütün güçtür. Halkın günlük beğenisine dayanan bir sinemanın olumlu bir değer taşıdığı nasıl söylenebilir? Kaldı ki, konuya yakından bakıldığında ortaya apaçık çıkan gerçek şudur: Ortada halkına, izleyicisine yabancı kalmış bir sinemacının koşullandırdığı izleyici ile bu izleyicinin günlük beğenisinin koşullandırdığı sinemacı arasındaki alışverişten başka birşey yokur. Batının en döküntü filmlerini yalnız kılık kıyafet, ad, çevre değiştirerek, tümüyle köksüz, temelsiz biçimde izleyicinin karşısına yüzlerce kez çıkarıp onu koşullandıracaksınız, beynini yıkayacaksınız, sonra da bu koşullanmış izleyicinin beğenisini yansıtan sinemayı "halk sineması" diye niteleyeceksiniz! Nitekim sonuç şu oluyor: Bu izleyici, kendi yaşayışını gerçekten yansıtmaya çabalayan denemeleri yadırgıyor, buna karşılık batı filmlerinden sahne sahne, çekim çekim aktarılan kopyaları tutuyor.

Halkın "Halk Sineması"na Tepkisi

Ama izleyici, bütün bu koşullandırma çabalarına karşın yine de halk sineması denen şeye karşı tepkilerini gittikçe daha sağlıklı olarak açığa vuruyor. "Halk sineması" konusunda, bu sinemayı yarattığı ileri sürülen izleyicinin ne düşündüğünü öğrenmek için, ga-

Sinemadan söz açıyorsunuz ama, dedim, gerek sizin çektiğiniz kimi filmler, gerek öbür Türk yönetmenlerinin bir dönemde çektikleri filmler, hatta şimdi bile çevrilen filmlerin çoğu batı sinemasında gördüğümüz filmlerin bir taklidi. Bu nasıl oluyor da Türk sineması, Ulusal Sinema oluyor o zaman? Bana "Yahu kardeşim, bu filmler Türkiye'de yapılıyor. Türkiye'de yapılan bir film ulusaldır" gibi kaçamak, bilimsellikten uzak yanıtlar verdiler. O zaman ben sizden rica etsem, bunların Ulusal Sinema diye ileri sürdükleri olayın gereçkte ne olduğu açık seçik ortaya çıkıyor. Zaten çıkar çatışmalarının, o dönemdeki birtakım kaypaklıkların oluşturduğu kuramsal görünüşlü şeyler. Ulusal Sinema nasıl olmalı? Yani Ulusal Sinemanın bir tanımını getirebilir miyiz? Gerçek ulusal sinemanın.

N.Ö.: Şimdi bunu ikiye ayırmak gerek. Bir sinema dili sorunu var, bir de içerik sorunu var.

B.V.: *Biçim ve öz olarak mı?*

N.Ö.: Ben pek o terimleri kullanmak istemiyorum, çünkü yanlış yorumlanabilir biçim-öz ayırımı. Ama kuşkusuz genelde biri biçime daha geniş yer vererek deyiş bölümüne girer; öbürü de —yani içerik— öze girer. Yalnız ben onların birbirinden ayrılamayacağını da benimsiyorum.

B.V.: *Ben affınıza sığınarak sözünüzü kesiyorum. Burada Halit Refiğ ikisini birbirinden ayırıyor. Biçimin kendisi için hiç önemli olmadığını söylüyor; yani batılı bir biçimde bir Türk filmi olur ama, Türk'e ilişkin, Türk toplumuna ilişkin değerleri içermeliymiş; yani içerik olarak ulusal olması yeterliymiş Halit Refiğ için. Biçim olarak ulusal olma söz konusu değilmiş.* Sevmek Zamanı'*nı da bu özelliğiyle Ulusal Sinema örneği sayıyor. Biçim olarak ele alırsak, giysileri filan göz önüane alırsak, sinema dili açısından ele alırsak belki batılı bir filmmiş o. Ama savunduğu değerler Türkmüş, anlattığı içerik olarak Türkmüş. Bu da onun Ulusal Sinema örneği olması için yeterli bir nedenmiş.*

N.Ö.: Bu yeni ortaya atılmış bir sav herhalde...

B.V.: *Evet. Halit Bey'le son konuşmamızda söylemişti.*

N.Ö.: Öyle olmalı. Alın size bir değişiklik daha... Hem de

önceki görüşlerini tersyüz edecek bir değişiklik. Çünkü daha önceleri böyle bir ayırım yapmıyordu bir. İkincisi, tam tersine, biçimde ulusallığa büyük bir önem veriyordu. Lütfi Akad için "Türk gibi film çevirmeyi öğretti" dediğinde, bunun kanıtı olarak saydıkları hep biçimle ilgili öğelerdi. Halit'teki bu değişikliğin nedenine birazdan dönerim. Ama burada yeni bir durum ortaya çıkıyor: Ulusal Sinema'yı savunanlar arasında görüş birliği yok. Şimdi örneğin Atıf Yılmaz'ı ele alırsanız o, bu konuda içerikten çok biçime önem veriyor. Hem de öylesine önem veriyor ki, sinemanın evrensel olan yanına bile karşı çıkıyor. Şöyle diyor örneğin: Türkiye'de görsel gelenek minyatürde gelişmiştir. Minyatür ikiboyutludur, üçboyutlu değildir. Görüngesi yani perspektifi yoktur. O zaman bizim filmlerimiz de ikiboyutlu olmalıdır! Yani Atıf Yılmaz Ulusal Sinemanın temel özelliklerinden biri olarak, görüntülerde ikiboyutluluğu görüyor; öyle olması gerektiğini öne sürüyor. Nitekim bunu *Kozanoğlu* ve daha büyük ölçüde de *Köroğlu* ile *Yedi Kocalı Hürmüz*'de uygulamaya çalışmıştı. Orada minyatürlere benzeterek derinlik duygusundan olabildiğince kaçınmıştı...

HER YÖNETMENE GÖRE DEĞİŞEN BİR ULUSAL SİNEMA ANLAYIŞI

B.V.: *Alan derinliği kullanmıyor yani...*

N.Ö.: Hiçbir derinlik kullanmamaya çalışıyor. Hâlâ da o görüşte. Geçenlerde bir yerde okudum, sanırım *"Video-Sinema"* daydı, orada da aynı görüşte; yıllarca önceki görüşte. Biliyorsunuz, ilk Ulusal Sinema tartışmaları sırasında öne sürmüştü bunu. E, burada Atıf Yılmaz'ın üzerinde durduğu doğrudan doğruya biçim ve dil sorunu, deyiş sorunu. Hem de dil sorununun önemini öylesine vurguluyor ki, sinemaya çok aykırı düşen bir yöntemi, uygulamayı, bize uygundur diye, bizim geleneğimizde vardır, geleneğimiz budur diye sürdürmeye, savunmaya çalışıyor. Oysa bunun öylesine söz götürür yanları, yanlışları var ki, bunlar üzerinde dursak, bütün konuşmamızı buna ayırmamız gerekir. Üstelik sinemanın yapısına

çok ters düşen bu görüşü, uygulamada ne kadar sürdürebilir, o da ayrı bir konu.

Öte yandan Akad'da da biçimde ulusallığın önemini vurgulayan bir görüş vardır. O da örneğin, Osmanlıların yaşamında zaman etkeninin önemini vurgular; bu zamanın, günümüze göre çok ağır işlediğini söyler ve televizyon için gerçekleştirdiği Ömer Seyfettin öyküleri uyarlamalarında zamanın bu çok ağır akışını vermeye çalıştığını belirtir. Şimdi bu da bir deyiş, bir biçim, bir biçem sorunudur. Bütün bunlardan şöyle bir şey ortaya çıkıyor: Bu Ulusal Sinemacılardan her birinin ayrı bir Ulusal Sinema anlayışı mı var? Yani Halit Refiğ'in Ulusal Sinema anlayışı, Atıf Yılmaz'ın Ulusal sinema anlayışı, Akad'ın Ulusal Sinema anlayışı başka başka mı?

B.V.: *Ve Metin Erksan'ın...*

N.Ö.: Erksan'ı ben bu işe hiç katmıyorum. Çünkü şöyle bir durum var: Erksan lafa gelince Ulusal Sinemacı. Ama öbürleri gibi şu filmlerim Ulusal Sinemaya girer, öbürleri girmez diye bir ayırım yapmıyor. Toptancı o. İlk filmi *Âşık Veysel*'den tutun da hepsini birden, ister kabul etsinler ister etmesinler, bir bütün olarak ele alıyor, öbürlerinin yadsıdıkları toplumsal gerçekçiliğe uygun filmlerini de, hatta Emel Sayın'lı şarkıcı filmlerini de. Çünkü ona göre her çevirdiği film bir başyapıttır ve hiçbir başyapıtından vazgeçemez...

Ha, dönelim bu değişik Ulusal Sinema anlayışlarına. Bunlar birlikte ortaya çıkmışlardı ve bu görüşü birlikte savunmuşlardı; planlı, programlı ve dergiliydiler. Bu bir tutarsızlık bence.

Halit'in biçim-öz konusundaki kaçamağına gelince, o da şundan kaynaklanıyor. *Sevmek Zamanı*'nı Halk Sineması örneği diye gösterdiklerinde, o film için *"Arkın Sinema Ansiklopedisi"*nde aşağı yukarı şöyle demiştim: Halk Sineması örneği diye öne sürülen bu filmde batının en son örneklerine özenme var. Resnais'den, Antonioni'den, Visconti'den, Fellini'den bir sürü esin var. Biçim özenmeleri var. Baştan aşağıya bir batı özentisi, biçim özentisi. O yazı çıktıktan sonra, demek ki Ulusal Sinemanın en "has" örneği saydığı *Sevmek Zamanı*'nın —ve bu arada öbürlerinin— bu yanına

bir kulp uydurması için, bu kez biçim ayrıdır, içerik ayrıdır; biçimde batılı, içerikte ulusal olabilir fetvası veriliyor. Dediğim gibi Halit'in eski yazılarında böyle bir ayırım yok. Kaldı ki, bunu başkalarının yazması hoşgörüyle karşılansa da, Ulusal Sinemacıların, kendi kuramları açısından, böyle bir şeyi hiç ileri sürmemeleri gerekir. Sinema öbür sanatlar gibi batıdan devlet eliyle gelmemiştir, diyorlar bir kez. Hani neredeyse Türkiye'de bulunmuştur diyecekler. Halkın gereksinimi karşılamak üzere, halkın desteğiyle ortaya çıkmıştır. Tümüyle bizim eski kültür geleneklerimize, yani karagöze, ortaoyuna, minyatürlere dayanmalıdır görsel sanat olarak. Bunları ileri sürüyorlar. Böyle olunca biçim işin içine giriyor, hem de ağırlıklı olarak giriyor. Hatta, bütün bu kültürel gelenekler Osmanlıdan kaldığına göre, konularda bile Osmanlıya daha çok yer vermek gerekir. Oysa biliyorsunuz aslında Osmanlıcı olan Ulusalcılarda o da pek yok. Halit'in *Haremde Dört Kadın*'ından başka. O filmin de tartışmalı olduğunu gördük. Dediğim gibi, bunların söylediklerıyle yaptıkları birbirini tutmuyor.

ÜLKE SİNEMALARINI AYIRAN ÖZELLİKLER

Evet, gelelim genel olarak ulusal sinemaya. Dikkat etmişseniz, yabancı ülkelerde böyle ulusallık savı ortaya atılmaz. Yani ulusal sinema, ulusal olmayan sinema diye bir ayırıma ben rastlamadım. Sinemada yabancı yayımları elden geldiğince izlemeye çalışırım, ama rastlamadım. Ama bu demek değildir ki, bir Fransız filmini bir Amerikan filminden, bir İsveç filmini bir İtalyan filminden, bir Sovyet filmini bir Hint filminden ayıran özelikler yok. Kuşkusuz var. Hem de bol bol var. Üstelik bu özellikler ilk ağızda biçimde, dış görünüşte, özdeksel (maddi) gereçlerde kendini gösteriyor. Herhangi bir ülkede çevrilen bir filmi ele alın. Önce doğal yapı göze çarpar: Bitki örtüsü, dağları, ovaları, denizleri, akarsuları... Sonra kentler: Kentin silueti, yapıları, yerleşim biçimi, sokakları... Sonra buralarda yaşayan insanlar. Önce dıştan: Giyinişleri, davranışları, yürüyüşleri, konuşmaları, el kol hareketleri. Sonra ruhsal yapıları: Karşılıklı ilişkileri, olaylar karşısındaki tepkileri. Bir ül-

kenin filmini, öbüründen ayıran özellikler her şeyden önce bu sıralanan şeyledir; buradaki ayrıntıların titizce verilmesindedir. Değil değişik ülkeleri birbirinden ayırt etmeye, aynı ülkenin çeşitli bölgelerini, yörelerini bile ayırt etmeye yarayan özellikler bunlardır. İçerik; her yönetmenin kendine özgü biçemi, yani üslubu sonra gelir. Filmleri önce yukarıdaki özelliklerine dayanarak ayırt ederiz. İngiliz filmi, Meksika filmi, İran filmi, Türk filmi damgasını önce bunlarla vurabiliriz. İlle de "ulusal" nitelemesini kullanacaksanız, ulusallığın özdeksel koşullarını bunlar sağlar.

Evet, ne diyorduk? Ben yabancılarda Ulusal Sinema-Ulusal Olmayan Sinema ayırımına rastlamadım. Bizde de böyle bir gereksinim, sinemanın bize yapım olarak girdiği yıllara doğru, sinemada değil yazında filan ortaya çıkmıştır. Daha önce değinmiştik buna. Ama bizim Ulusalcılar birçok şey gibi onun da ancak altmışlı yıllarda farkına vardılar, o zaman ortaya atma gereğini duydular. Dediğim gibi, ulusallık ancak ulus aşamasına ulaşamamış ülkelerin derdidir, sorunudur...

B.V.: *Ümmet aşamasından...*

N.Ö.: Evet, ümmet aşamasından ulus aşamasına henüz geçememiş ya da geçme durumunda olanların sorunudur. Bugün ulusallık belki gelişmekte olan ülkeler diye ya da üçüncü dünya ülkeleri diye adlandırılan, bağımsızlıklarına yeni kavuşmuş ülkelerin sorunu olabilir. Bunların uzun bir süre yabancı kültürlerin, yabancı yönetimin altında kalmalarından doğan, hatta dillerini bile rahatça kullanamamalarından doğan birtakım sıkıntıları, güçlükleri vardır. Onları yenmek için, onların üstesinden gelebilmek için, söz konusu olabilir. Ama Türkiye için böyle bir şey, ancak tam tersine bir şeyi gerçekleştirmekte söz konusudur.

ULUSALLIĞIN ALTINDA YATAN OSMANLICILIK

Nitekim, daha önce de belirttiğim gibi, ulusallık diye savundukları düşüncenin altında Osmanlıcılık yatar. Tam bir geriye dönüşü, üstelik görünüşte ilerici bir sözcükle, hem de ulusallık gibi öztürkçe bir sözcükle perdelemekten başka bir amacı yok. Bu nok-

tada, yani bu öztürkçe sözcüğü kullanmaları konusunda Milli Sinemacıların onlardan kuşkulanmaları da haksızdır.

Gerçekte Halit'in o demin söylediğini belirttiğiniz şey, benim çok daha önceleri söylediğim şeydi: Yani, Türkiye'de çevrilen bir film, pek tabii ulusal bir filmdir; ne denli yabancı etkiler taşısa da. Hatta biraz önce o sözünü ettiğimiz sahne sahne, çekim çekim yabancı filmlerden aktarılanlar bile. Dahası var: Bir ara sinemacılar ellerinde ses aygıtlarıyla sinema salonlarına gidip konuşmaları alıyorlar, ona göre senaryo hazırlıyorlardı. Özellikle 1965-1968 arasındaki aktarma furyasında korkunç bir yabancı film yağmalaması olmuştu. Yılda iki yüzü aşan yapımı yetiştirebilmek için başka çare yoktu tabii. Ama onlar bile, bütün bu yabancı kaynağa karşın, Türkiye'de çevrildiğinden Türk filmidir ve ulusal filmdir. Ben o kanıdayım. İster istemez öyledir. Çünkü Türkiye'de doğup büyümüş bir insanın, Türkiye'de yetişmiş bir insanın, farkında bile olmaksızın, elinde olmaksızın yapacağı şeyler o filmlere mutlaka sinmiştir. Zaten o olayın kendisi bile yalnız Türkiye'ye özgü bir olgu değil midir? Başka ülkelerde bunu tam benzerini bulamazsınız. Demek ki ancak Türkiye'ye özgü bir koşul içinde çevrilebiliyor o film. Onun da kendine göre birtakım zorunlu gerekçeleri var.

B.V.: *Bu koşullar ulusal olması için yeterli yani...*

N.Ö.: Tabii, tabii. Türk sinemasını incelerken o filmlerin de bu sinema içinde belli bir yeri var. Etkileri var. Kendisine yapılmış etkiler var. Bu etkiler az ya da çok olabilir. Sorun bir doz sorunu. Yani son derece yabancı bir konu olur, ama içinde çok yerli öğeler yer alabilir.

"ULUSAL SİNEMA" ARTIK YOK

B.V.: *Şimdi, Nijat Bey, gerçekte sizinle konuştuktan sonra benim için her şey daha da netleşti. Zaten ben hiçbir zaman bu olaya Halit Refiğ'in, Metin Erksan'ın yaklaşım biçimiyle yaklaşmamıştım. Çünkü son derece çelişik şeyler söylüyorlardı. İnandırıcı değillerdi. Kendi dünya görüşüm, olaylara bakış açım altın-*

da bana hiç de mantıklı gelmiyordu ileri sürdükleri tezler. Hatta şimdi bu bağlamda gerçekte bu çalışmayı sürdürmem bile yanlış mı olur diye düşünüyorum. Çünkü ben şöyle bir plan yapmıştım: Girişte Ulusal Sinema nedir, nasıl ortaya çıkmıştır? İkinci bölümde Halit Refig'in Ulusal Sinema anlayışı nedir? Üçüncü bölümde de Ulusal Sinema anlayışına göre yapılmış filmleri diyecektim ama, Ulusal Sinema anlayışına göre yapılmış filmi de bu durumda pek ortaya çıkmıyor. Yani onların Ulusal Sinema anlayışları zaten ayakları pek yere basmaz kuramlar durumunda. Kendi tezimin planlamasında ve yararında tereddütteyim doğrusunu istersiniz.

N.Ö.: Yok ama, yine de ele alınması gereken bir konu.

B.V.: *Böyle ele alsam acaba doğru olur mu? Halit Refig'in Ulusal Sinema anlayışına giren filmleri...*

N.Ö.: Şimdi siz bu tezi neresi için hazırlıyorsunuz?

B.V.: *İzmir 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Bitirdiğim okul orası.*

N.Ö.: Bakın, dinleyin şimdi. Siz bana Ulusal Sinema konusundaki düşüncelerimi sordunuz. Ben de bütün bunları bu konudaki görüşlerim olarak aktardım size. Sizi hiçbir biçimde etkilemek amacıyla konuşmadım. Böyle bir şey aklımın ucundan bile geçmez. Benim söylediklerimin tümüyle karşısında olabilirsiniz Deneyimlerim, görüş açım, olayların biraz yakınında birisi olarak benim gözlemlerim bunlar. Yanılmış da olabilirim. Sizin yapacağınız, kuşkusuz, her tarafı dinlemek. Ayrıca yalnız dinlemek değil. Çünkü lafla çok şey söylenebilir. Gerçekler değiştirilebilir, saptırılabilir. Ama bir de ortada, anında, sıcağı sıcağına yazılmış yazılar vardır. Onlar da yeterli değil. Belgeler vardır. Yapılanlar vardır. Söylenenler ile bütün bunlar arasında bir karşılaştırma yapma gerekir. Bir de biraz önce söylediğiniz gibi, bunlar bir kuram ortaya atmışlar ama, ne ölçüde uygulayabilmişlerdir? Çünkü çevirdikleri filmler de var.

Demin onu söylüyordum, yarım kaldı. Benim dikkatimi çeken şu: Bunların bence kendi kuramlarını uygulayabildikleri hiçbir filmleri yok. O zamanda şöyle bir şey akla geliyor: Ya bunlar kendi söylediklerini uygulamaktan âciz, öyle bir yetenekleri yok. Ya

da bunlar uygulanamayacak görüşler. Bir de üçüncü bir olasılık var: Bu görüşler uygulanmak için değil de başka bir amaçla ortaya atılmış, ki ben daha çok bunun doğru olduğunu sanıyorum. Çünkü o sonuç çıkıyor. Çünkü bir insanda ne kadar yetenek olmasa, bir görüş ileri sürdü mü, hiç olmazsa onun bir kırıntısının filmlerinde olması gerekir —herhalde o kadar da yeteneksiz değillerdir—. İnsan gerçekten iyi niyetli olur, bir görüş ortaya atar, onu uygulamaya çalışır; belki sonuç başarılı olmaz, ama en azından bir de sonuca giderkenki çabasında birtakım ipuçları vardır. Dersiniz ki: "Ha, bu adam yapmaya çalıştı, ama yapamadı. Belki daha yetenekli biri bu görüşleri ondan daha iyi uygulayabilir." Öyle bir şey de çıkmadı ortaya. Biliyorsunuz, 1965 ile 1970 arasındaydı bu Ulusal Sinema. 1970'ten sonra on dört, on beş yıl geçti. Artık Ulusal Sinema diye bir şey kalmadı. Yani nesne olarak, yansızca değerlendirebilmek için yeterli bir zaman aralığı da var.

B.V.: *1960-1970 arasına sokuyorum zaten olayı.*

N.Ö.: Evet. Tabii o olayın kökenleri 1960'tan başlıyor, ama o zaman söz konusu olan yeni bir sinemacı kuşağının işe başlaması, birtakım filmler çevirmesi, acemice olsun, başarı yolunda olsun... Ondan sonra 1961 Anayasasının sağladığı olanaklardan yararlanarak toplumsal eleştiri yapan filmler ortaya koymaları, bunları sonradan "toplumsal gerçekçilik" diye kendilerinin adlandırmaları. 1965'teki seçimlerden sonra, kimi eleştirmenler ile bunlar arasındaki çatışmalar üzerine o toplumsal gerçekçilik tutumunu da yadsımaları, bir yanlış olduğunu ileri sürmeleri. Ondan sonra da işte bütün o Halk Sineması, ATÜT Sineması, Ulusal Sinema serüveni. Yani o 1965-1970, hatta 1968 arasındaki kısacık süre içinde... Ana gelişme çizgisi bu.

B.V.: *O zaman, ülkenin ekonomik ve toplumsal gelişmesine koşut olarak bir altyapı-üstyapı ilişkisi kurmak pek mantıklı değil galiba, değil mi bu Ulusal Sinema olayında? Bu duruma, toplumsal koşulların ortaya çıkardığı bir sanatsal etkinlik diyebilir miyiz?*

N.Ö.: Hayır, öyle bir zorululuktan çıkmadı. Yalnız şu var: Örneğin toplumsal gerçekçilik okulu —ben onu böyle adlandırmak istemiyorum, çünkü okul, hatta akım olacak denli yapıt yok orta-

da—. O olayda şu var: Yeni Anayasanın sağladığı ve denetlemenin de oldukça hoşgörülü olduğu bir dönemde birtakım toplumsal olaylara eleştirel bakışla dokundurmalarda bulunulmuştur. Vardır böyle filmler. Çünkü o zaman gazetelerde de, dergilerde de, bilimsel çalışmalarda da 1960'tan sonra Türkiye'nin bütün sorunları ortaya dökülmeye çalışıldı. Bu, romana yansıdı, şiire yansıdı, tiyatroya yansıdı. Sinemada da bunun birtakım yansımaları oldu. Bu yeni yönetmenler de güçlerinin yettiğince birtakım sorunlara eleştirel bir bakışla yaklaşmaya çalıştılar. Ama bu, bir okul olabilecek ve toplumsal gerçekçilik diye adlandırılabilecek ölçüde değildi. Çünkü o çok ciddi bir olgu. Oysa bu, koşulların elverdiği ölçüde, yeteneklerin elverdiği ölçüde yapılmış ufak çapta bir şeydi.

B.V.: *Aslında bir yerde bu üstyapıya...*

N.Ö.: Evet, işte o, bir ölçüde o zamanki toplumsal yapının, koşulların üstyapıya bir yansıması olabilir.

YAPAY BİR ÇIKIŞ

B.V.: *Benim aklıma hemen bir şey geliyor: Belirli bir dönemde ortaya çıkmış özgürlüklerin aslında ticarete dönüşmesi... Çünkü yapılanlar çok ciddi şeyler değil. Sonuçta paraya dönüşen bir olay sinema ve bu yönetmenlerin yaptığı şeylerde de para olayı söz konusu...*

N.Ö.: Tabii...

B.V.: *Türkücü, şarkıcı filmleri, seks filmleriyle koşutluk geliyor hemen aklıma.*

N.Ö.: Tabii, tabii. Zaten o filmler para getirmeseydi yapımcılar o işe girişmezlerdi.

B.V.: *Yani dürüst bir çaba değil gerçekte, o dönemin özel bir sömürüsü.*

N.Ö.: Yalnız şunu göz ardı etmemek gerek: Bu yönetmenler bunu salt para kazanmak için yapmadılar; özellikle de başlangıçta. İlk kez ortaya çıkıyorlardı, hevesliydiler, bir şeyler yapmak istiyorlardı. O zaman ortamın bu eğilimini de kullanmış olabilirler. O zaman yapımcılar da buna yatkındılar. Bir değişiklikti. Başlangıçta

para da getirebiliyordu. Çünkü izleyicinin de uzun bir baskı döneminden sonra Türk sinemasında ilk kez böyle toplumsal sorunlara gereksinimi vardı. Bunların hepsi bir araya gelince, o bir süre devam etti. Dediğim gibi, 1965 seçimleri hepsini dağıttı. Yapımcıların zaten öyle toplumsal bir kaygıları yoktu. Yapımcılar hangisi para getirirse ona yatırım yaparlar. 1965'e dek o para getiriyordu, ona yatırım yaptılar. Ama 1965'ten sonra onlar bu işin zaten yürümeyeceğini anladılar. Denetleme de sertleşti. Gelen iktidar zaten yapımcıların kafa dengi bir iktidardı. Ona karşı çıkmış gibi de olacaklardı. Yeniden başka konulara, başka türlere döndüler. O zaman o yönetmenler işsiz kaldılar, Yeşilçam'dan dışlanmak tehlikesiyle karşılaştılar. Bunun suçunu da iktidar değişikliğine, yapımcıların tutum değişikliğine değil de, eleştirmenlere, yazarlara yüklediler. Demek ki, hikâyenin aslı bu. Ama ondan sonra çıkan Halk Sineması olsun, ATÜT Sineması olsun, Ulusal Sinema olsun tümüyle yapay bir şey. Bu, doğrudan doğruya kendilerini unutturmamak için, yani "biz de varız, film çeviremiyoruz ama sesimiz çıkıyor; biz varız, bizi unutmayın" diye bir anda çok gürültülü bir biçimde —zaten gürültülü olmasının nedeni de buydu— kendilerini unutturmama çabasıyla ortaya çıkan yapay bir girişimdi. Ben olayı bu biçimde görüyorum. Dediğim gibi, yapılanları, yazılanları, söylenenleri, olayları bir araya getirip oldukça yakından da izleyince başka türlü algılayamıyorum.

B.V.: *Demin ben sizi etkilemek istemem, ancak benim görüşüm bu demiştiniz ama, insanın etkilenmemesi elde değil.* "Ulusal Sinema Kavgası"*nı okuyorsunuz, kitabın başında söylüyor: Sizinle bir sinema dergisi çıkarmış, 1950'li yıllarda. Sizin için övücü sözler var. Ama dönem ilerledikçe, olayların gerçek yüzü ortaya çıktıkça, yaptıkları hareketlerin somut verilerinden yola çıkarak doğru teşhisleri koyduğunuz zaman, bu kez size karşı düşmanca bir havaya bürünmüşler. Bu yüzden de kitapta size karşı gittikçe saldırgan, hatta çirkin bir dille çatmalar yer alıyor. Sanatçının en azından kullandığı dile dikkat etmesi gerekir. Öte yandan, sürekli bilimsellikten uzak tanımlar...*

N.Ö.: E, ne yapsın, kitabın adı *"Ulusal Sinema"* değil ki,

"Ulusal Sinema Kavgası"... Onun kavgası da öyle oluyormuş demek ki... Ya da kavgadan anladığı o...

B.V.: *Sonra Metin Erksan. Kendisiyle görüştüm. Son derece küfürlü konuşan bir insan. Bilimsellikten söz açıyor boyuna. Ağzından düşürmediği tek sözcük, bilim ve bilimsellik, ama bunun kırıntılarını bulmak bile güç.*

N.Ö.: Erksan'ı zaten fazla ciddiye almak gereksiz. Endazesiz atar, attığında da mangalda kül, pencerelerde cam, çerçeve bırakmaz. Boğazına kadar kendi kendisiyle doludur. Yazılarında, konuşmalarında, "ben, ben, ben"den geçilmez.

B.V.: *Kimileri, bu arada Halit Bey, onun birçok filmini son derece özgün, deyiş özellikleri taşıyan yapılar olarak görüyorlar; bir Metin Erksan filmi hemen belli olur, diyorlar. Siz ne dersiniz?*

N.Ö.: Olabilir. Ancak, özgünlük derken sanat alanına girenle girmeyeni iyice ayırt etmeli, sanatçıyı ve ürününü iyice irdelemeli.

B.V.: *Sanat alanına girmeyenle neyi kastediyorsunuz?*

N.Ö.: Bunu daha iyi anlatabilmek için konumuzun dışına çıkarak çarpıcı bir örnek vereyim: Bilirsiniz, akıl hastanelerinde de zaman zaman çok özgün, çok değişik, çok çarpıcı resimler, yontular yapılır. Ama bunlar sanat alanını değil psikiyatri alanını ilgilendirir. Bence Erksan'ın sanat alanını ilgilendiren önemli filmleri *Gecelerin Ötesi, Susuz Yaz, Yılanların Öcü*'dür. Özellikle sonraki filmleri *Sevmek Zamanı, Öldüren Aşk* ya da *Kuyu, Kadın Hamlet* gibi filmleri sanat alanından taşıyor gibime geliyor.

ULUSAL SİNEMA ÇALIŞMASININ ÇERÇEVESİ

Tezinize dönelim: Bence siz bu konuyu almışsınız, üzerinde o kadar hazırlanmışsınız. Vazgeçmenize gerek yok. Çerçevesini de çizmişsiniz. Çerçeve de güzel. Ben de öyle yapardım yerinizde olsam. Yalnız biraz daha gerilerden, yani 1960'lardan başlardım. Olaylara çok dikkat etmek gerek. Hem Türkiye'deki siyasa, toplusal, ekonomik olaylara, hem de sinemadaki olaylara. Sırasıyla ele alırsak: İşte, eleştirmenlikten gelmenin sağladığı ilk balayı ile sonraki ayrılıklar, bunu izleyen olaylar... Bu gelişmenin bir çizgisini

çizmek gerek. O arada başkuramcı olduğundan Halit Refiğ'i almışsınız, onun sinemaya girişini, önce eleştirmen, sonra yönetmen yardımcısı, senaryocu, yönetmen olarak... Onun Halk Sineması, Ulusal Sinemanın eşiğine dek gelişi. Sonra kendi ağzından, yazılarından Ulusal Sinema kavramı. Ulusal Sinemayla ilgili olarak başkalarının görüşleri, eleştirileri, bunların karşılaştırılması. Sonra Halit Refiğ'in filmleri...

B.V.: *Bütün filmlerini ele almaya gerek var mı?*

N.Ö.: Ulusal Sinema dışında kalanları kısaca, kendisinin de Ulusal Sinema kapsamında gördüklerini enine boyuna almak daha uygun olur herhalde. Zaten hepsini alamazsınız. Kendisinin bile kabul edemeyeceği filmleri var. Bu arada öbür Ulusal Simenacılar ve onların yapıtlarına da kısaca değinmek gerekir ki, konu daha iyi aydınlansın.

AKAD'IN DURUMU

B.V.: *Lütfi Akad'ı da alabilir miyiz?*

N.Ö.: Ozanın "Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında" dediği gibi, Akad, Ulusal Sinemanın içindeyim ya da dışındayım diye kesin bir tavır almadı. Yalnız Ulusalcıları anımsatan sözleri var. Örneğin, "Batı usulü filmler çevirip, kendimiz seyrediyor, kendimiz beğeniyorduk. Eleştirmenlerde bu işte suç ortaklarımızdı" filan gibi. Sonra kimi dönemlerde Ulusal Sinemacılara çok yakın göründüğü de oldu. Daha ilginci, Halit'in, Ulusal Sinema özelliklerinden söz açarken ve buna filmlerden örnekler verirken, kendisinin ya da öbür Ulusalcıların filmlerinden çok, "resmen" Ulusal Sinemacı olmayan Akad'ın filmlerine göndermeler yapması... Ama bence Akad'ın konumu değişik. Akad, ATÜT Sineması çarpıklığına, Ulusal Sinema lafazanlığına kendini kaptırmadan, Ulusalcıların hiçbirinin çeviremediği denli ulusal özelikler taşıyan filmleri, gerçek ulusal filmleri çevirdi. Hani şu az önce, ülkeler sinemalarını birbirinden ayıran şeyler diye sıraladığımız bütün o özellikler, o ayrıntı zenginlikleri Akad'ın özellikle son filmlerinde bol bol var. Onu bu yönüyle değerlendirmek gerekir.

Refiğ'in sık sık Akad'a göndermelerde bulunması da gerçekte bu özelliklerdendir. Hem de sizin söylediğinize göre şimdilerde biçimi arka plana itmesine karşın.

Ayrıca yine daha önce değindiğimiz gibi, Ulusalcılardan her birinin ayrı bir görüşü var. Örneğin Atıf Yılmaz'ın görüşleri ile öbürlerininki birbirini tutmuyor.

B.V.: *Biri biçimci, öbürü içerikçi...*

N.Ö.: Evet, bir bakıma öyle. Görüşler arasındaki bu başkalığı da belirtmek gerek. Yani bir tek Ulusal Sinema görüşü yok, değişik görüşler var.

Evet, ana çizgileriyle böyle, bana kalırsa. Bir de mademki aynı kavramı kullanıyorlar, Ulusal Sinema ile Milli Sinema arasındaki ilişkiyi ya da ilişkisizliği de kısaca belirtmek yerinde olur. Gerçi onlar yan konular ama...

ATÜT VE KEMAL TAHİR TEKKESİ

B.V.: *Peki, Nijat Bey, burada ATÜT'e ve Kemal Tahir olayına değinmeye gerek var mı sizce?*

N.Ö.: Vallahi, ATÜT'e değinince...

B.V.: *Yoksa konuyu çok dağıtmak mı olur? İşin içinden çıkamaz mıyım o zaman?*

N.Ö.: Yalnız, onlar olmayınca da konu yeterince aydınlanmayabilir. Kuşkusuz çok ayrıntıya girmeye gerek yok. Asıl gerekli olan, sonunda ulaşılan Ulusal Sinema. Ama Ulusal Sinema nereden geliyor? Hiç ilgisi olmayan toplumsal gerçekçilikten yola çıkılıyor. O, tü kaka ediliyor. Ondan sonra Halk Sineması var. Onun bilimsel dayanağı da ATÜT oluyor. Bu arada, ATÜT'e dayanan Halk Sineması daha da geliştirilerek, öyle diyorlar kendileri, Ulusal Sinema oluyor. E, şimdi temeli ele almadan Ulusal Sinema olayı aydınlanamaz. Peki ATÜT nasıl çıkmış, neden Halk Sinemasının temeli oluyor? Çünkü bu bir yerde de niyet ve amacı ortaya koyuyor. Durup dururken niye ATÜT? Tamam, Halk Sinemasını ortaya atmışsın, Ulusal Sinemayı da Halk Sineması'nın geliştirilmişi sayıyorsun, peki ATÜT nereden çıktı? Bunu aydınlatmak

gerek tabii. Böyle olunca, ATÜT ile Kemal Tahir'in Osmanlıcılığından söz açmak kaçınılmaz oluyor. Çünkü, doğrusunu isterseniz, Ulusal Sinema sonunda bir çeşit Kemal Tahir tekkesine dönüştü. Düşünce bakımından da, başlangıçta söylediğim gibi, Kemal Tahir'in deney yapmak için ortaya attığı düşüncelerin üzerine kuruldu, bu düşüncelerin üzerinde çimlendi. Ya da Ulusal Sinemacılarca öyle gösterildi. Yani kendileri öyle söylüyorlar. İşte sanırım konuyu bu çerçeve içinde ele almak gerekir. Bir de Ulusal Sinemaya başkalarınca getirilen eleştiriler... Yalnız benim değil kuşkusuz. Başkalarının da var.

B.V.: *Ben mümkün olursa Vedat Bey [V. Türkali] ve Onat Bey'le de [O. Kutlar] görüşmek istiyorum İstanbul'da. Çünkü sizin bakış açılarınız birbirini tutuyor. Belirli bir benzerlik altında bakıyorsunuz. Ulusal Sinemacılar sizi solculuk, hatta komünistlikle suçluyorlar.*

N.Ö.: Demek öyle? İyi ama, komik kaçmıyor mu bu? Hatta çok zavallıca değil mi? İnsanların, işlerine gelmediği zaman başvurdukları bu tür suçlamaların, etiketlemelerin hiçbir önemi, hiçbir değeri yok... Otuz beş yıldır yazdıklarımız ortada. Eskiden böyle söylemiyorlardı; şimdi mi farkına varmışlar?... Neyse, geçelim.

B.V.: *Yücel Çakmaklı ile de fırsat bulursam görüşeceğim. Sanıyorum geniş bir perspektifle, daha bilimsel bir tabana oturtarak, düzgün bir şey çıkacağını sanıyorum.*

N.Ö.: Bilmiyorum başka soracağınız bir şey var mı?

KOŞULLANMIŞ İZLEYİCİNİN SEÇİMİ

B.V.: *Bunların Halkçı Sinema diye ortaya attıkları şeyin de gerçekte ATÜT Sineması tutarsızlığıyla büyük bağlantıları var değil mi? Halk Sineması ile Halkçı Sinema diye bir ayırım yapmanın da bir anlamı var mı acaba? Halk Sineması ayrı şeydir, Halkçı Sinema ayrı şeydir diyorlar*

N.Ö.: Allah Allah, bir de o mu var? Ben böyle birşey anımsamıyorum. Ya da gözümden kaçmış olabilir. Yoksa bunu da sizinle yaptıkları son görüşmelerde mi ortaya attılar? Çok yeni bir

şey mi? Ne iş yahu! Mübarek, kuram değil yaz boz tahtası... Neyse. Böyle bir şey ortaya atılmışsa zaten terim olarak bunları iyice tanımlayıp birbirinden ayırmaları gerekir. Yani işin kuralı budur da ondan söylüyorum. Yoksa böyle şeylerde kurala murala aldırdıkları yok. Öyle bir ayırım yapıldığını hiç duymadun. Ama bu vesileyle şimdi şu aklıma geldi: Çok ilginçtir; örneğin o Halk Sineması terimi, dediğim gibi doğrudan doğruya 1965 seçimlerinin ertesinde ortaya atıldı. Ben o günkü şaşkınlıklarını anımsıyorum Halit'in filan. Öyle bir sonucu hiç mi hiç beklemiyorlardı. Büyük bir şok oldu bu onlar için. Bir bunalım, bayağı bir sarsıntı geçirdiler o zaman. Hatta kuram meraklarının temelinde bu şaşkınlığın, şokun da etkisi var. İlginç olan şu: Siyasada da Halk Sinemasında da aynı kapıya çıktılar sonunda. Yani, sandıktan ne çıkarsa iyidir, halk her şeyin iyisini seçer görüşü ile halk hangi sinemayı tutarsa o iyidir, halk sinemasıdır... Bu ikisi aynı konuma geldi. Ve siyasal görüşleri de etkiledi kuşkusuz. Dediğim gibi zaten kendilerini bu yeni koşula uydurmak için bu görüşü ortaya attılar. Yani daha önceki tutumlarını, davranışlarını, yaptıklarını açıkça yadsıyan bir tutuma girdiler. Burada vurgulanması gereken bir şey daha var. Halk Sineması, bu görüşüyle aynı zamanda "popülist" bir kılığa bürünüyordu; siyasada da olduğu gibi bir çeşit "halk dalkavukluğu"na varıyordu. İşte "Halk Sineması"nın çok geçmeden "Ulusal Sinema" diye yeniden vaftiz edilmesinde, bu "popülist" görünüşü örtüleme çabasının da payı vardır.

B.V.: *Koşullanmış seyircinin seçimi ne derece sağlıklı olur?*

N.Ö.: Ne ölçüde olacak, koşullanmış seçmeninki kadar olur ancak. Siyasal koşullanmayı bir yana bırakalım. Sinema izleyicisini ele alalım. Olan şu: Yeşilçam çok belirli kalıplar içinde film çeviriyor. Bunlarla izleyiciyi koşullandırıyor. Koşullanan o izleyici o kalıpları istiyor. İzleyicinin istediği şey, zaten Yeşilçam'ın ona sunduğu şey. Şimdi bu koşullandırılmış durumda siz çıkıp diyorsunuz ki: "Hayır, halk bunu etki altında ya da beyni yıkandığından değil, içinden geldiği için benimsemiştir". Oysa yok böyle birşey. Yani aslında bütün dünyada böyledir: Belli bir yapım, ortaya belli kalıplara uygun filmler koyar. Genel izleyici, geniş izleyici yığın-

larını, bilinçli olmayan izleyiciyi ele alıyoruz. İzleyici hem de öylesine koşullanır ki, onun dışındaki bir yeniliği bile, ilk çıkışında yadırgar, benimsemez. Zaten birçok başarılı filmin, iyi filmin, sıradışı filmin başlangıçta geniş izleyici yığınınca tutulmamasının, iş yapmamasının nedeni de budur. Yeşilçam'da bunun daha keskin örneklerine rastlarız. Ortada olan bir gerçek bu: Bir müzikli film tutuyor, haydi müzikli filmler furyası; güldürü filmi tutuyor, güldürü furyası; melodramlar çıkıyor, melodram furyası; tarihi filmler çıkıyor, tarihi filmler; seks filmleri filan. Yani dört beş yıl belli kalıplara uygun bir moda, sonra başka bir moda. Eteği uzat, eteği kısalt gibi. Görülmüş, her zaman karşılaşılmış bir olay. Bunu Halk Sineması diye ortaya sürmek büyük bir şarlatanlık.

ELEŞTİRMEN DÜŞMANLIĞI

B.V.: *Bir de Halit Bey kendisi sinema eleştirmenliği yaptığı yıllarda, batı sineması hayranı olduğunu söylüyor. Kendisinin de Türk sinemasına karşı çıktığını, "böyle film mi yapılır?" dediğini, fakat sinema yapmak isteyip de Türk sineması içinde film üretmeye başladığında kazın ayağının öyle olmadığını anladığını, aslında kendilerinin aydın olarak —kendilerine öyle diyorlar ve bütün aydınları da bu anlamda suçluyorlar— halktan kopuk olduklarını; onların dertlerini, sorunlarını bilmeden ahkâm kestiklerini, dolayısıyla öyle uzaktan eleştirmenlik yaparak Türk sinemasının sorunlarının bilinemeyeceğini iddia ediyor. Dolayısıyla kendilerinin film çevirmeye başlayınca Türk sinemasının sorunlarını öğrenip eleştirme yapanların da yanlış yolda olduklarını söylüyor. Bir insanın Türk sinemasının sorunlarını iyi bilebilmesi sinemanın içinde olmakla mı ilgili? Çünkü Türkiye'de sinema eleştirmenlerine karşı müthiş bir düşmanlık var. Hatta Sami Şekeroğlu, Milli Sinema Açıkoturumunda bunu çok daha ileriye götürerek sinema eleştirisine karşı olduğunu söylüyor: bütün dünyada ve Türkiye'de eleştirmenlerin sinemayı baltalamaktan başka bir şey yapmadıkların, bunların tehlikeli işler yaptıklarını iddia ediyor. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Yani biraz konumuzdan sapıyoruz ama...*

N.Ö.: Halit'in söylediklerinde hem doğru hem yanlış taraflar var. Yani bir bakıma öyle, bir bakıma değil. Bu, kişiye göre değişir. Halit için doğru olabilir bu. Halit, Robert College'de okudu; koleji bitirir bitirmez Kore'ye gitti. Kore'den döndükten sonra tercüman olarak Amerikalıların yanında çalıştı. Yani daha çok Amerikan eğitim sistemi içinde yetişmiş biri. İşin başında Türk kültürüne çok yabancı kalmış biri. Yeşilçam'a büsbütün yabancı. Yani dedikleri, kendisi için geçerli olabilir. Ama herkes için aynı ölçüde geçerli değildir.

B.V.: *Evet, tabii...*

N.Ö.: Örneğin Halit, karagözün, ortaoyununun varlığını o Ulusal Sinema zamanında tanımak gereksinimi duymuştur. Ondan önce bilmiyordu. Haberi bile yoktu böyle şeylerden. İlgi de duymuyordu zaten. Ama örneğin ben, koşulların gereği olarak, karagözü çocukluğumdan beri bilirim. Bizim mahallede, Haseki'de sünnet düğünlerinde, ramazanda filan karagöz oynatılırdı. Hazım'ın karagözünü Çapa Kız Muallim Mektebi'nde izledim. Naşit'i Şehzadebaşı'ndaki Turan Tiyatrosu'nda, Çiftehavuzlar'da izledim. Aksaray'daki yazlık sinemaya da geldiydi. Üstelik de çok eski değil bu. 1940'lı yıllara dek sürdü. Diyeceğim, insanın yetişme biçimine göre değişir bu. Halit için geçerli olabilir. Bugün Türk sinemasında öyle başarılı yönetmenler var ki Yeşilçam'a hiç uğramadan sinemaya başlamışlardır. Yani Yeşilçam çarkını bilmeyen, bu çarka girmeden başarılı film çevirenler var. Demek ki bunun için kesinkes Yeşilçam'a girmek diye bir şey olamaz. Ama Yeşilçam'a girip tanımak yararsız mı? Yoo, niye yararsız olsun. Tam tersine. Her şeyi bilmek, her şeyi tanımak çok yararlıdır. İyi de olur.

ATÜT'Ü UYGULAMAK

Ama ben onların düşünce tarzlarını şu yönden de anlayamıyorum: Ortaya attıkları, savunduklarını düşünce, uygulaması olanaksız bir şey. ATÜT'ü ele alalım örneğin. ATÜT'ü öne sürdüler ve dediler ki, Türk halkını tanımıyoruz biz —bu onlar bakımından bir itiraf; olabilir, tanımayabilirler—, önce Türk halkını tanıyacağız.

Güzel. Nasıl tanıyacaklar? ATÜT'ü uygulayarak. ATÜT'ü uygulamak bir kez öylesine büyük bir iş ki... ATÜT'ün ne olduğu zaten tam olarak bilinmiyor. Marx, yapıtının bir kıyıcığında Hindistan'ı incelerken ona da bir yer vermiş, bir varsayım olarak ortaya atmış; gereğince derinleştirmeye fırsat bulamamış. Ondan sonra uzun yıllar geçmiş. Ha, Marx'ta böyle birşey var, inceleyelim diye başkaları bunu ele almışlar. Bunun enine boyuna incelenmeye başlanması 1960'lara doğrudur. E, o ATÜT'ü bilmek, hele hele Osmanlı toplumuna uyup uymadığını anlamak, ATÜT'ü incelemekten de güç bir iştir. Bunun için Osmanlının tarihini, siyasal tarihini, toplum tarihini, ekonomik tarihini, hukuksal yapısını hem de ıcığıyla cıcığıyla bilmek gerekir. Yani bugüne dek bu alanlarda yazılagelen kitaplarla öğrenilmez o. Yeni baştan bir çaba gerektirir. Doğrudan doğruya ilk elden belgelerle öğrenilir. Yani Hazine-i Evrak'a gideceksiniz, Mühimme Defterleri'ni, Tahrir Defterleri'ni, Telhisleri, Kanunnameleri inceleyeceksiniz. En önemlisi Şer'i Mahkemelerin Sicillerini inceleyeceksiniz. Yalnız yasalarla olmuyor çünkü. Yasalar çıkıyor, ama uygulanmıyor. Yasa çıkıyor, padişahlar bu yasaların ardından "bu yasalar uygulansın yoksa şöyle asarım, böyle keserim" diye ferman üzerine ferman çıkarmak zorunda kalıyorlar.

B.V.: *Evet.*

N.Ö.: Yasalara dayanarak da bilmem toprak düzeni şuydu, yok buydu denemez. Bakalım o yasa öyle mi uygulanmış? Ya da acaba hiç uygulanmış mı? Nereden anlayacaksınız? Bunu uygulamadan, mahkemelerdeki olaylardan anlayacaksınız.

B.V.: *Yani mahkeme kararlarını incelemek gerek.*

N.Ö.: Tabii. Şer'i Mahkeme Sicilleri daha bölük pörçük incelenmiş, doğru dürüst bir tasnifi bile yok. Hazine-i Evrak'ta yani Başbakanlık Arşivi'nde —ki yalnız Osmanlı döneminin belgelerini kapsar— 100 milyon belge olduğu söyleniyor. Bunların ancak dörtte biri tam olarak, yüzde yirmisi de kabaca tasnif edilmiş yanılmıyorsam. E, geri kalan 50-55 milyon belgeyi ne yapacağız? Onlar daha okunacak, başlıkları atılacak, tasnif edilecek, ancak bundan sonra incelemeye sunabilecek... Ve işin asıl güç yanı da

ancak ondan sonra başlayabilecek. Yani bu belgeleri okumak, incelemek, yorumlamak ve sonuç çıkarmak... Yıllarca sürecek bir çalışma bu. Türkiye'deki tarih incelemelerinin bugünkü temposuyla belki elli, yüz yıl sonra gerçekleşebilecek bir şey...

B.V.: *Peki bu ATÜT üzerindeki görüşler...*

SANATÇI-BİLİM İLİŞKİSİ

N.Ö.: Evet, işte onu anlatmak istiyorum zaten. Birtakım ipuçları üzerine, birtakım varsayımlar... Şimdiki durumda ancak remil atmak gibi birşey. Zaten biliyorsunuz, sonu gelmedi o çalışmaların; bırakıldı gibi bir şey. Ama benim ATÜT-Ulusal Sinema ilişkisi üzerine bu noktada belirtmek istediğim şu: Eğer sen, ben ATÜT'ü inceleyeceğim, böylece önce halkımı tanıyacağım, ancak ondan sonra ATÜT'e uygun film çevireceğim diyorsan ve bu söylediğinde içtenlikliysen, bunun anlamı: "Ben daha elli yıl, yüz yıl film çevirmeyeceğim" demektir. Yani bu çalışmaların sonu alınana dek... Kaldı ki o sonucun ne olacağı da belli değil. Bakalım Osmanlı-Türk toplumu gerçekten ATÜT'e uyuyor mu, uymuyor mu? Bu ancak o çalışmaların sonunda ortaya çıkacak. İkincisi, diyelim ki uyuyor. Bunun sinemayla ilgisi ne? Yani sinemaya etkisi ne olacak? Sanatçı bilimle mi çalışır, film çevirmek bilimsel bir çalışma mıdır? Tamam, her şeyi ya da elden geldiğince çok şeyi bilmek iyi bir şey; ama sanatçı mutlaka bilimsel verilerle çalışmaz ki. Sanatçı kimileyin bilginlerden daha ileri şeyler ortaya koyabilir. Ama bunu bilimle değil, sezgileriyle, yaratıcılığıyla, düşgücüyle yapar. Ama eline fizik kitabı alıp da çalışmaz sanatçı. Yani bu takımın ATÜT tutkusu her yönden tutarsız bir şey. Dediğim gibi bu bir örtünece, bir şaşırtmaca, bir saptırmaca, dikkatleri kendi üzerlerine çekme oyunu.

SAHTE KURAM, KURAM SAHTECİLİĞİ!

Eleştirmen düşmanlığına gelince. Bu konuda bir şey söylemeyi gereksiz buluyorum. Bu düşmanlığın nedenlerini daha önce

açıklamıştım. Yalnız siz Şekeroğlu'nu örnek gösterdiniz, ama bu konuda rekor Erksan'dadır. *"Ulusal Sinema"* dergisini açın, orada her eleştirmenin sırt derisinden bir çarıklık parça çıkaracağını yazar.

B.V.: *Yaaa!... Nijat Bey, benim genelde soracağım sorular bu kadar. Çok yararlı oldu gerçekten. Tabii o kitapta olayı kendi görüşleri doğrultusunda anlatmışlar. Sizin Türk sineması konusunda bilginiz, yetkiniz var. Okunan kitapla tam olarak ortaya çıkmıyor bütün bunlar. O bakımdan Ulusal Sinemanın ortaya çıkış nedenlerini şu saate kadar tam açıklığıyla anlayamamıştım doğrusu. Bu olayların o denli psikolojik, kişisel nedenlerle bağlantılı olduğunu bilmiyordum. Bunların Türk sineması üzerine ciddi ciddi, dürüst dürüst kuramlar üretmeye çalıştıklarını sanıyordum. Gerçekte bunu tez konusu olarak almamın bir nedeni de buydu. Ben ciddi bir şey sanıyordum bunu. Ama işin içine girdikçe olayın gerçek boyutları ortaya çıkıyor.*

N.Ö.: Ama sizin bütün bunları kanıtlarıyla, belgeleriyle ortaya koymanız gerek. Yani yalnızca söylenmiş sözler olarak değil. Hele oluşumundan çok sonra söylenmiş sözler olarak değil. Olaylar dizisinden, belgelerden çıkışları, gelişmeleri yan yana getirip açıklığa kavuşturmanız gerek. Söylenenler, karşı söylenenler, bunların dayanakları, filmler... Her şeye karşın böyle bir olayı incelemek sinema için yararlı bir çaba. En azından bundan sonra böyle bir işe girişeceklerin ya da böyle bir işe girişecek kimseleri anlamak isteyenlerin gözünü açmak, uyarmak bakımından yararlı. Benim vardığım sonuç, bunun bir kuram sahteciliği ve bir sahte kuramcılık olduğudur. Öyle sanıyorum ki, bu olay bilimsel bir titizlikle incelenirse, ortaya konulursa, bunun düzenekleri açığa çıkarılırsa ileride yine buna benzer olaylarda çok uyarıcı olacaktır. Bir de o dönemi, o dönemin sinemacılarını ve filmlerini hakkıyla değerlendirmek bakımından da yararlı.

B.V.: *Evet. Çok teşekkür ederim. Başka soracağım birşey kalmadı.*

(Ankara, 5 Kasım 1984)



1950'DEN 1960'LARA GEÇERKEN TÜRK SİNEMASI

On yıllık bir süreyi geride bırakıp yeni bir on yıllık döneme girdiğimiz şu sırada, sinemamızın bugüne kadarki gelişmesini topluca gözden geçirmek, bu alandaki durumumuzun ne olduğunu ana çizgileriyle belirlemeye çalışmak, hem bugünkü durumumuzun hem de gelecek on yıldan ne bekleyebileceğimizin ortaya çıkmasında yararlı olabilir.

Bilindiği gibi, irili ufaklı her ülkede ulusal sinemanın gelişmesi aşağı yukarı aynı yoldan olmaktadır. Sinemayı aynı anda bulan birkaç ülke bir yana bırakılırsa, bu gelişmenin ana çizgisi şöyledir: "Sinematograf"ın girişi, yabancı filmler gösterisi; ufak çapta amatörce çalışmalar, haber filmleri; sonra tiyatronun büyük ölçüde etkisini taşıyan bir sinemanın ortaya çıkışı; bunun ardından sinema dilinin yavaş yavaş oluşması... Türkiye'de de sinemanın öyküsü aşağı yukarı bu yolu izlemiştir. Ne var ki, başlangıcı epey gerilere uzanan Türk sinemasının öyküsünde, üçüncü bölüm, yani tiyatronun etkisindeki sinema bölümü çok uzun sürmüş, bundan dolayı da, gelişmenin daha sonraki bölümünün gecikmesine yol açmıştır. Bizimle aynı zamanda işe başlayan birçok ülkeden farklı olarak, sinema dilinin oluşturulması çağına biz daha yeni yeni giriyoruz. 1950-1959 çağı da en çok bu bakımdan önem taşır; zira yurdumuzda sinemanın tiyatrodan ayrılmaya başlaması, sinema dilinin oluşması, yerleşmesi ve gelişmesi için yapılan çalışmalar bu çağda yer alır.

Bu gecikmenin başlıca nedeni, Türk sinemasının, başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na kadar uzanan süre içinde, tümüyle tiyatro adamlarının elindde kalmasıdır. 1914-1938 yılları içinde yer

alan bu uzun sürede, Şehir Tiyatrosu'nun oyuncuları, Türk sinemasının başlıca dayanağı olmuşladır. Bu çağdaki film çalışmalarının hepsini, birkaçı dışında, yine bu kurumun başı olan Muhsin Ertuğrul yönetmiştir. Bir "limited şirket" özelliğini taşıyan bu tiyatro kurumu, zamanının gerisine düşünce nasıl doğrudan doğruya tiyatro için yarardan çok zarar getirmişse; sinemaya hiç yatkın olmaması, Türk sinemasının kuruluşuna ondan daha büyük ölçüde zararlı olmuştur. 1938'den sonra sinema alanında bu durumun birdenbire değiştiği sanılmamalıdır. Tersine, aynı oyuncu kadrosu, aynı yönetmenin çıraklığından yetişen bol sayıda yönetmen —bunları "tiyatrocular" diye adlandırıyoruz— sinema alanını ele geçirmiş; doğrudan doğruya bu kurumdan çıkmamakla birlikte, onun geniş ölçüde etkisinde kalan oyuncu ve yönetmenlerle bu "sinema-tiyatro" yakın zamanlara dek sürüp gelmiştir. Bugün bile bunun tümüyle ortadan kaybolduğu söylenemez; ama getirdiği kötü alışkanlıklara, bazı yeni yönetmenlerde bile rastlanan etkilere karşın, bu çeşit "sinema" artık piyasada azınlıkta kalmaya başlamıştır.

"Sinema-tiyatro", tüm özelikleri, tüm yoğunluğuyla 1938'e dek sürmüştür. 1938'den başlayarak sinemamızda yeni bir kadronun belirmeye başladığı görülür. Tiyatroyla ilişkileri olmayan, işe doğruda doğruya sinemacı olarak başlayan bu yeni kadro da tam anlamıyla sinemayı temsil etmez; çok kez daha önceki kadronun etkisinden tümüyle sıyrılamaz. Ama, "geçiş çağı" adını verebileceğimiz 1938-1950 döneminin bu yönetmenleri yine de bütünüyle yararsız sayılamazlar. Bir kez bunlar, sinemamızda mutlaka aşılması gereken bir çağı temsil ederler. Aralarında iyi teknisyenler yer alır. Yanlarına aldıkları yeni elemanların, yeni "heveslileri"in yetişmesinde, doğrudan doğruya sinemacılıktan gelen bir topluluğun ortaya çıkmasına önemli bir rol oynarlar. Nitekim bunların yanında yetişenlerden kimileri, 1950-1959 döneminde ön sırada yer alan sinemacılar olmuşlardır. Zaman zaman belli kadronun dışına çıkıp yeni oyuncular denedikleri, iyi sonuçlar aldıkları görülür. İçlerinden bazılarının bağımsız çalışması, yeni ortaklıklar kurması, eski kadronun üstünlüğünü sarsar.

Bununla birlikte, 1914'ten 1950'ye dek uzanan 37 yıllık "tiyat-

rocular" ve "geçiş" çağında, Türk sineması, sinema dilinden yoksun olarak yaşamıştır. Kullandığı dil, sinema dili değil, hatta sinemalaştırılmış bir tiyatro dili bile değil, tiyatrolaştırılmış bir sinema dilidir. Bu dil, en ileri olduğu sırada bile, "sinema-tiyatro" olmaktan öteye geçememiştir. 1950'den sonradır ki, sinema terimleri içinde düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk örnekleri verilmiştir. Uzun süren bir "tiyatrocular" üstünlüğünün yıkılışından sonra, ancak bu son çağın ikinci yarısına doğru, sinema diline yaklaşılmıştır.

Aynı gelişme, yeni bir oyuncu kadrosunun ortaya çıkışında da görülür. 1950'den sonra, sinemaya daha yatkın, doğrudan doğruya sinemacılıkla işe başlayan, izleyicinin daha fizik yapılarından günlük yaşayışında rastladığı insanlarla eş tutabileceği oyuncular, 1950'den önceki "tiyatrocular"ın yerini alır. Belirli bir yetiştirme merkezinde eğitim görmemekle, ancak usta-çırak ilişkisi içinde ortaya çıkmakla birlikte, teknisyen kadrosunun daha önceki çağla karşılaştırılamayacak kadar genişlemesi, bunlar arasından gerçekten usta sayılacak birkaç kişinin ortaya çıkması da yine 1950-59 dönemine rastlar.

Öte yandan, 1950'den önce adı bile işitilmeyen, nasıl bir yaratık olduğu bilinmeyen sinema eleştirmeni, yine bu çağın ilk yıllarında ortaya çıkmış, kararsız ve çekingen bir tutumla da olsa, sinema eleştirmeciliğinin ilk örneklerini vermiş, güç koşullara karşın görevini yapmaya çalışmış, ancak çağın ikinci yarısında kendini bir varlık olarak kabul ettirebilmiştir. Yine çağın ikinci yarısında ilk ciddi sinema dergileri —ömürleri kısacık da olsa— yayımlanmış, ilk sinema kitapları yazılmaya başlanmıştır. Filmlerin niteliğindeki gerilikten dolayı Türk sinemasından umudunu kesen aydınların kayıtsızlığı da yine bu çağın sonlarına doğru, küçük ölçüde de olsa, bu sinemaya karşı bir ilgiye çevrilmeye başlamıştır. İzleyici ile yerli film arasında daha sıkı, daha ciddi bir bağ kurulmaya başlanması da bu çağa rastlar.

1950-1959 yılları, sinemamızın endüstri olarak da şimdiye kadarki en canlı, gelişmesinin en hızlı, en göze çarpar olduğu yıllardır. İlk öykülü uzun filmin çevrildiği 1917'den 1959 sonuna kadar

çevrilen filmlerin % 90'dan fazlası, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda ortaya konmuştur. 1917-1944 arasında her yıla düşen ortalama film sayısı 1,53 iken, 1945-1959 yılları arasında her yıla ortalama 40 film düşmektedir. 1950-1959 dönemindeyse bu ortalama yılda 53'e yükselir.

Sinema endüstrisini ayakta tutacak izleyici ve salon sayısında da yine dikkate değer bir gelişme göze çarpmaktadır. 1938-39'da 12 milyon olan yıllık izleyici sayısı, 1958-59'da 60 milyona ulaşmıştır. 1946-47 mevsiminde bütün Türkiye'de izleyici sayısı 25 milyon olarak hesaplanırken, 1957'de yalnız İstanbul'daki seyirci bu sayıyı aşıyor, ertesi yıl 28 milyona varıyordu. 1938-39'daki 130 sinema salonu, 1958-59'da 650'ye yükselmiştir.

Kuşkusuz, endüstrideki bu gelişme, savaştan önceki durumla karşılaştırılamayacak denli büyük ölçüde olmakla birlikte, ilk bakıştaki denli parlak değildir. Yakından incelendiğinde, bu gelişmenin son derece güçsüz temeller üzerine dayandığı, ufak bir sarsıntıda yıkılmak tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğu görülür. Fakat yıllık film yapımı, izleyici sayısı, salon sayısı, ortaklık sayısındaki sürekli artış, bu endüstrinin sağlam temellere oturtulduğu vakit, büyük bir gelişme yeteneği taşıdığında ortaya koymaktadır. Sinema salonlarının "coğrafi" dağılışı, izleyicinin sinemaya gösterdiği ilgi göz önüne alınırsa, dış pazarlardan önce iç pazarda bu endüstrinin daha başvuracağı geniş alanlar, geniş izleyici yığını olduğu ortaya çıkar.

Bütün bunlardan çıkarılabilecek sonuç şudur: Geride bıraktığımız on yıllık dönem, Türk sinemasının şimdiye kadarki en önemli çağını içine almaktadır. 1950-1959 yılları, sinemamızın sanat olarak da, endüstri olarak da şimdiye kadarki en canlı, en başarılı yıllarıdır. Endüstri olarak bu sinema, bütün dünyada sinema endüstrisine sahip yetmiş beşten fazla ülke arasında yıllık film yapımı bakımından onuncu sırayı bu yıllar içinde tutturmuştur. Yıllık film yapımının, savaştan öncekinin elli katına varması ve bu düzeyi sürekli olarak sürdürmesi de yine bu yıllar içindedir. Yine bu yıllarda, yönetmeni, teknisyeni, oyuncusuyla doğrudan doğruya sinemayla uğraşan, bunu meslek edinen bir "kadro" ortaya çıkmıştır.

İzleyici, salon, koltuk sayısında, savaştan öncekine göre en göze çarpan artış yine bu yıllarda ortaya çıkmıştır.

Sanat bakımında en önemli nokta, sinemanın tiyatrodan kesinlikle ayrılışının, bir sinema dilinin kuruluşunun da yine bu yıllara rastlamasıdır. Bugüne kadarki gecikmenin kabahati, bütün yetersizliklerine karşın, geride bıraktığımız on yıllık dönemin sinemacılarından değildir. Tersine, hepsi değilse bile birçoğu, bu gecikmeyi kapatmak için ellerinden geleni yapmışlardır. Bunlar işe başladıklarında, ortada bir sinema dilinin olmadığını görmüşler, bu dili kurmak için, sınırlı yetenekleriyle çalışmışlardır. Bu çabaların sonunda elde edilenlerin yetersiz olduğu söz götürmez; uluslararası ölçüye vurulduğu vakit de, gecikmenin ve geriliğin yine sürdüğü görülür. Ama bu on yıllık dönemde, hele asıl gelişmenin 1950-1959 döneminin ancak ikinci yarısına doğru başladığı gözönüne alınırsa, son beş yıllık süre içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yıl içinde yapılanlarla karşılaştırılamayacak kadar büyüktür.

Endüstri sağlam temellere oturtulduğu, endüstriyi dışarıdan köstekleyen engeller (denetleme, ekonomik koşullar, mevzuat boşlukları...) ortadan kalktığı, sinemacı yetiştirilmesi için biraz elverişli koşullar sağlandığında, önümüzdeki on yıl içinde, beklenen ulusal sinemanın doğmaması için hiçbir neden yoktur.

(*DOST*, Sayı 33, Haziran 1960)



İKİNCİ ON YIL

Türk sineması "tiyatrocular" ile "geçiş dönemi"nden sonra 1950'de girdiği "sinemacılar" döneminin ikinci on yılını da doldurdu, ilk on yıllık dönem (1950-1959) ile ikinci on yıllık dönem

(1960-1969) arasındaki bir karşılaştırmadan çıkarılabilecek sonuç ne olabilir?

Bu karşılaştırmayı, bir sinemanın ortaya koyduğu yapıtlar yönünden yapmak en kestirme yoldur; çünkü önünde sonunda, bir sinemanın var oluş nedeni de, bu varlığın ilk ve son belirtisi de, her çağda değerlendirme için başvurulabilecek tek somut ölçü de bu yapıtlardır.

Sinemamızın, ilk on yıllık döneminde ortaya koyabildiği başlıca filmler, zaman içinde şöylece sıralanabilir: 1952: *Kanun Namına* (Lütfi Ö. Akad), 1953: *Altı Ölü Var* (Akad), 1954: *Öldüren Şehir* (Akad), 1955: *Beyaz Mendil* (Akad), 1957: *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz Batıbeki), 1958: *Üç Arkadaş* (Memduh Ün), *Yaşamak Hakkımdır* (Batıbeki), 1959: *Bu Vatanın Çocukları* (Batıbeki), *Karacaoğlan'ın Karasevdası* (Batıbeki), *Ateşten Damla* (Ün), *Suçlu* (Batıbeki).

İkinci on yıllık dönemin başlıca filmleri de şunlardır: 1960: *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan), *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün), *Namus Uğruna* (Osman F. Seden), 1961: *Yasak Aşk* (Halit Refiğ), *Dolandırıcılar Şahı* (Atıf Yılmaz Batıbeki), 1962: *Yılanların Öcü* (Erksan), 1963: *Susuz Yaz* (Erksan), *Acı Hayat* (Erksan), *İkimize Bir Dünya* (Nevzat Pesen), 1965: *Haremde Dört Kadın* (Refiğ), *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç), 1966: *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu), *Hudutların Kanunu* (Lütfi Ö. Akad), 1967: *İnce Cumali* (Yılmaz Duru), *Kızılırmak/Karakoyun* (Akad), *Ana* (Akad), 1968: *Seyyit Han* (Yılmaz Güney).

Sayıların Dili

İkinci on yıllık dönemde sözü edilmeye değer olan film sayısının, ilk on yıllık döneminkinden fazla —yaklaşık olarak % 50 fazla— oluşuna bakarak, bu dönemin daha verimli, daha başarılı, ilerisi için daha umut verici geçtiğine mi karar vermek gerekir? Böyle bir tutum, önce bütün filmleri eşdeğerli saymak, sanat yapıtlarını sayı hesabına, kilo hesabına vurmaya kalkışmak yönünden

yanlış olur. Kaldı ki, yalnız sayılara dayanıldığında bile, iki dönem konusunda şunu anımsatmak yerinde olur: 1950-59 döneminin 11 filmi, 500 civarındaki film arasından; 1960-69 döneminin 17 filmiyse 1600 civarındaki film arasından çıkmıştır. Bundan dolayı, sayıların dilini gerçeğe daha yakın konuşturmak için, yüzeyden değil daha derinden okumak zorunludur. Bunun için de iki dönem arasındaki kimi özelliklerin kısaca karşılaştırmasını yapmak gerekir.

1950-59 dönemi, otuz altı yıllık bir tiyatrocular döneminin sonunda, bunun bütün ağırlığı, etkisi dipdiri olduğu sırada, bu ağırlık ve etkiye karşı büyük bir uğraşıyla başlamış ve öyle geçmişti. Hatta "sinemacılar dönemi" dediğimiz dönem, gerçekte 1950'den değil 1952'den başlamaktadır. Oysa ikinci on yıllık dönem, 1960'ta doğrudan doğruya sinemacıların üstünlüğünde, önceki on yılın kazandırdığı, sağladığı başarıların devamı olarak, hiç kesiksiz başlamıştı.

İlk on yılın yönetmen, oyuncu, teknikçi kadrosuyla ikinci on yılın kadrosu arasında sayıca, yetenekçe, olanakça ikinciler lehine büyük bir gelişme vardır. Yukarda, iki dönemin filmlerini oluşturan yönetmenlerin listesine göz atmak bile bu konuda yeterli bir fikir verebilir. İlk on yıllık dönemin belli başlı filmlerini oluşturan üç yönetmene karşılık, ikinci on yıllık dönemde, bunların dışında sekiz yönetmen daha yer almaktadır. Gerçekte iki dönem arasında film yapımına karışmış yönetmenler tüm olarak ele alındığında da buna benzer, hatta bunda daha büyük bir orantısızlık göze çarpmaktadır.

Dikkate değer bir yön, ikinci on yıllık dönemin başarılı filmlerinden beşini oluşturan yönetmenlerin, ilk on yıllık dönemin yönetmenleri oluşudur. İşi, yönetmen kuşağı yönünden ele aldığımızda da, ikinci on yıllık dönemin beş filminin daha, gerçekte ilk on yıllık dönemde yetişmiş ve o döneme bağlı olan iki yönetmen —Erksan ve Seden— tarafından oluşturulduğunu görürüz. Şu halde, 1960'tan sonraki yönetmen kuşağından olanların bu dönemde verdikleri başarılı film sayısı yarım düzineyi ancak bulmaktadır.

İyi Değerlendirilmemiş Olanaklar

Hele iki dönem arasında gerek sinemanın kendi içindeki koşullar, gerekse sinema dışı koşullar —siyasal-toplumsal koşullar— hesaba katıldığında; ilk on yıllık dönemin çok elverişsiz sinema içi ve dışı koşullarına karşılık, ikinci on yıllık dönemin çok elverişli koşullarda yer aldığı ve çalıştığı söz götürmez bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Örneğin, sinema içi koşullar arasında, iki dönem arasında yönetmen, oyuncu, teknikçi kadrosu; yetişmiş izleyici sayısı; sinema salonu sayısı; film giderini karşılayacak izleyici sayısı; sinemacılık yayımlarını ele almak; sinema dışı koşullar arasında ilk on yıllık dönemin kuşağı ile ikinci on yıllık dönemin kuşağı arasındaki gelişme farkını; 1960 devriminden sonra Türk toplumunun bir bütün olarak gösterdiği gelişmeyi hesaba katmak, ikinci on yıllık dönemdeki sinemacıların "öncüler"e göre ne denli elverişli koşullar arasında çalıştığını ortaya koymaya yeter. Bütün bunlardan dolayıdır ki, biz, iki dönem arasındaki % 50'lik sayı fazlalığını, ikinci dönem lehine bir gelişme sayamıyoruz ve iki dönemi tüm olarak, kendini çevreleyen koşullarla birlikte ele aldığımızda, ikinci on yıllık dönemde, sinemamızın gerilemek değilse bile, bir yerinde saymak durumuna geçtiği kanısına varıyoruz.

(*DEVRİM*, Sayı 17, 10 Şubat 1970)



MUHSİN ERTUĞRUL'UN SİNEMASI

Muhsin Ertuğrul'un sanat yaşamının altmışıncı yıldönümünü kutlamak amacıyla, geçtiğimiz haftalarca geniş bir izlence düzenlendi. Çeşitli kuruluşlar, uygulanması hâlâ süren bu izlencede görev aldılar. Türkiye'nin "pişmiş tavuğun başına gelmeyen" serü-

venler atlattığı yıllara rastlayan bu altmış yıl boyunca, bir sanatçının başarıyla, yüzünün akıyla, yiğitçe çeşitli güçlükleri yenip bugüne ulaşması her babayiğidin kârı olmadığından bu anma izlencesi çok yerindedir. Ertuğrul'un tiyatroculuk yaşamında bol bol inişler çıkışlar bulunsa da, en sağlam tiyatro görüşleri vakit vakit en çürük görüşlerle yer değiştirse de, bu tiyatro anlayışı en değerli oyunların yanında en sudan oyunlara yer verse de, bu anma izlencesinde Ertuğrul'un tiyatroculuğu üzerinde duranlar övücü sözleri rahatça bulabilecekledir. Çünkü tiyatromuzun son altmış yıllık tarihi Ertuğrul'suz anılamaz. Tiyatromuz ile Ertuğrul birlikte emeklemiş, birlikte sürçmüş, birlikte oluşmuş, birlikte güçlenmişler, bugüne birlikte gelmişlerdir.

Buna karşılık, aynı anma izlencelerinde Ertuğrul'un sinemacılığı üzerinde duranlar, övücü sözler bulmakta çok güçlük çekecek, çok sıkıntılı dakikalar yaşayacaklardır. Çünkü Ertuğrul'un sinemacılığı, kendisi için de Türk sineması için de büyük bir talihsizlik olmuştur. Bu talihsizlik bile, Ertuğrul'un yine tiyatrocu yönünden ileri gelir; Ertuğrul'un tiyatroculuk tutkusudur ki, sinemacılığı ikinci iş, ek görev gibi görmesine, sinemaya "üvey evlat" nuamelesi etmesine yol açmıştır. Ertuğrul'un zaman zaman sinemayı ciddiye almak istediği, kendini sinemaya adamaya niyetlendiği de olmuştur. Ama o anlarda yine tiyatroculuğu ağır basmış, o vakit bile sinemayı, tiyatro açısından görmekten kendini kurtaramamıştır.

On Yedi Yıl Süren Tekel

Bundan dolayı tiyatro alanında Ertuğrul'un sevap hanesine yazılacaklar ne kadar çoksa, sinema alanında günah hanesine yazılacaklar da o kadar boldur. Ertuğrul, Türkiye'de film çevirmeye başladığı vakit (1922), Türk sinemacılığının sekiz yıllık film yapımcılığı geçmişi vardı ve bu geçmiş zaten tam bir tiyatrocular üstünlüğünün ağır yükünü taşımaktaydı: Yönetmenleri tiyatrodan, oyuncuları sahneden, senaryoları oyun repertuvarından gelmekteydi. Bu kaynaklara dayanılarak, üstelik o zamanki tiyatronun bütün

ilkelliği alıcının önüne taşınmıştı. Ertuğrul işte böyle bir mirası devraldı ve —eğer buna varsıllaştırmak denebilirse— aynı niteliklerle varsıllaştırarak 1922'den 1939'a dek tek başına bu geleneği sürdürdü; başında bulunduğu "Dârülbedayi", daha sonra "İstanbul Şehir Tiyatrosu"nun oyuncularını, oyun repertuvarını, tiyatro anlayışını, oyun geleneğini, sahne düzenini olduğu gibi alıcının önüne aktardı ve bunu sinema diye sundu. Böylece, başlangıcından yirmi altı yıl sonrasına değin bir sinemanın tiyatro egemenliğinde kalması, sinema adına ve yerine tiyatro sunulması gibi dünyanın hiçbir ülkesinde görülmeyen bir durum yurdumuzda gerçekleşti. Yanlış bir uyarlama (adaptasyon) anlayışı, kötü bir aktarmacılık, kopyacılık, ağdalı melodram, sulu güldürü, ipe sapa gelmez konular, göze batan sahtelikte makyaj, dokundukça sallanan iğreti dekorlar, kasıntılı, özentili, yapmacık bir oyun, sinemanın ilk yıllarından kalma yüz ifadeleri, acayip diksiyonlu, kitabi konuşmalar..., kısacası "Dardülbedayi/Şehir Tiyatrosu"nun bütün hastalıkları, alıcının kusurları zaten büsbütün büyülten, affetmeyen merceğine hiç çekilmeden sunuldu.

Altından Kalkılamayan Yük

1939'da Ertuğrul'un sinemadaki tekeli sona erdi; ama olan olmuştu: Ertuğrul, devraldığı "filme alınmış tiyatro" mirasını, alabildiğine koyulaştırarak kendinden sonraki sinemacılar kuşağına aktarmıştı. Yeni gelenler bu yükün altından kalkamadılar. Çünkü tiyatro dışından gelenler "redd-i miras"ta bulunacak güçte değillerdi. Öbürleriyse zaten Ertuğrul'un çıraklığından yetişmişlerdi ve bu mirası paylaşmaktan başka düşünceleri yoktu. Bundan dolayı bu ağır yük, bir on yıl daha taşındı. Ancak 1950'den sonradır ki, "filme alınmış tiyatro"nun dışında da birşeylerin, sinemanın var olabileceği düşünülmeye başlandı, bunun araştırılmasına, uygulanmasına girişildi.

Bu nedenlerden ötürü, övücü sözler söylenmesi âdet olan anma günlerinde ne kadar uygunsuz düşse de, Ertuğrul'un sine-

mamızdaki yerini doğrulukla belirtmek bir ödevdir. "Türk Sinematek Derneği"nin bu anma programı çerçevesinde, Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Şehvet Kurbanı* (1940), *Kahveci Güzeli* (1941) filmlerini göstermesi, bu ödevi yerine getirmeyi kolaylaştırmıştır. Bu filmlere yetişmemiş olan yeni kuşak, Ertuğrul'un sinemacılığı üzerinde bir fikir edinebileceği gibi, sinemamızın geri kalış nedenlerinden başlıcasını da kavramış olacaktır: Ertuğrul, tiyatrocularımız için gür ve verimli bir ırmaktır, ama sinemacılarımıza bu ırmağı tersine akıtmak denli güç bir görev yüklemiştir.

(*DEVRİM*, Sayı 11, 30 Aralık 1969)



ELLİ ALTI YIL SONRA

Bu ayın ortasında Türk sineması elli altıncı yılını tamamladı. Bu yıldönümü, her zamanki gibi sessiz sedasız, törensiz, kutlamasız geçti. Başka türlü olamazdı zaten. Sinemacılarımızın, sinemamızın başlangıcıyla, geçmişiyle, gelişmesiyle pek ilgileri yoktur. İleriye dönük olmalarından mı? Hiç değil. Tam tersine, yalnız içinde bulundukları günü düşündüklerinden, günü gününe yaşamalarından. Hem bir sinema için hiç azımsanamayacak elli altı yılın sonunda, ala ala bir arpa yolu boy alındığını bir kez daha anlayıp da ne yapacaklar?

Gerçekten de, elli altı yıl önce devlet eliyle başlayan, yarı resmi kuruluşlarca sürdürülen, sekizinci yılında özel girişime aktarılmalarının bugün vardığı nokta hiç de iç açıcı değildir. Elli altı yıl sonra Türk sineması hâlâ sağlamca bir endüstriye dayanmamaktadır; yıllık film sayısına göre hâlâ stüdyosuz, donatımsızdır; film sayısına ve nüfusa onunla hâlâ salonsuzdur. Elli altı yılın sonunda sinema yayımları, sinema eleştirmeciliği hâlâ istikrara kavuşama-

mıştır, hâlâ parlayıp parlayıp sönen saman alevini andırmaktadır. Hepsinden kötüsü, elli altı yılın sonunda sinemamız hâlâ bir çıkış yolu bulamamıştır. Sinemacılarımız hâlâ dalda dala konmakta, akademik, klasik sinemadan pembe gerçekçiliğe, yeni gerçekçilikten toplumsal gerçekçiliğe doğru, üstelik yalnızca lafta kalan atlamalara girişip, sonunda ulusal sinema, halk sineması yozlaşmasında karar kılmaktadırlar.

Benim Oğlum Bina Okur...

Elli altı yıl sonunda sinemamızın bugünkü övüncü olarak gösterilmek istenen özelliklerin bile gerçekte hep "hasta sinema"nın belirtileri olması, kaderin bir cilvesi sayılabilir. Yıllık film yapımının iki yüzün üstüne çıkışıyla övünülür. Oysa iki yüzün üstündeki film, bunu gerçekleştiren sinema "endüstri"sine "donatım"ına, "kadro"suna, "sanatçı"sına oranlanınca bunun ne denli boş bir övünme olduğu hemen ortaya çıkar. Derecenin yüksekliği ne denli sağlık belirtisi olabilirse böylesine bir endüstri için film sayısının yüksekliği de o denli sağlamlık, sağlık belirtisi olabilir. Renkli, Cinema Scope film çevirmek övüncü de bundan farklı değildir. Üstelik ilk övünç konusu olan film sayısının çokluğunun ortaya çıkardığı sakıncalara karşı bir korunma, savunma çaresi olmak gibi gülünç bir yanı vardır. Yani sinemacılarımız hem bir yandan yıllık film yapımını iki yüzün üstüne çıkardık diye övünmekte hem bu övünülen duruma karşı korunma çareleri araştırmakta hem de bu çareyi yeni bir övünme konusu yapmaktadırlar! Tıpkı, yine bir korunma çaresi olan, bizimkinden daha geri sinemalarla ortakyapıma girişmenin de kendi başına övünme konusu olması gibi...

Gerçek durumun, bu zavallıca kaytarma çabalarıyla hiçbir ilişiği yoktur. Elli altı yılın sonunda, hiçbir şey yapmasak bile, sinemamızın saplandığı çıkmazı bir kez daha açıklıkla belirtmemiz gerekir. Elli altı yılın sonundaki görünüm şudur: Devlet desteğinden yoksun, gecekondu bir sinema endüstrisi; sorumsuz, yeteneksiz, kendini de izleyicileri de aldatmaya hazır sinemacılar elinde bir

film enflasyonundan başka sonuca ulaşamamıştır. Ezici çoğunluğu aktarmacılığın, aşırmacılığın ürünü olan bu filmler, yüz karası bir denetlemeyle ortakyapım biçiminde ortaya konmakta, milyonlarca yerli film izleyicisinin beğenisini, bilincini bir kanser gibi kemirmektedir.

(*DEVRİM*, Sayı 58, 24 Kasım 1970)



ELLİ YILIN TÜRK SİNEMASI

Türk sineması Cumhuriyetin ilanına, o vakte kadar çevrilmiş en iyi öykülü filmle, *Ateşten Gömlek*'le girmişti. 29 Ekimden altı ay kadar önce, TBMM'nin kuruluşunun tam üçüncü yıldönümünde, henüz işgal altında bulunan İstanbul'da *Ateşten Gömlek*'in ilk gösterimi başlamıştı. Halide Edip-Adıvar'ın, Kurtuluş Savaşı sürerken bu savaşı konu alan romanından Muhsin Ertuğrul'un sıcağı sıcağına perdeye aktardığı film, ulusal duyguların doruk noktasına eriştiği bir anda izleyicinin karşısına çıkıyor; sinemanın, bir ulusun yaşamındaki en büyük, en önemli olayları yansıtmadaki eşsiz gücünü örnekliyordu. Aynı sıralarda, bir yandan "Malûl Gaziler Cemiyeti"nin, bir yandan "Kemal Film"in, bir yandan da "TBMM Orduları Film Teşkilatı"nın sinemacıları da, aynı olayları belgesel tutumla film üzerine aktarıyorlardı. Cumhuriyetin kuruluş yılında Türk sineması için bunlardan daha iyi bir başlangıç düşünülemezdi; yepyeni bir düzene geçen ve bu düzeni kökleştirmek için bir dizi devrimlere hazırlanan genç Cumhuriyet için de sinemadan daha uygun bir yığınsal iletişim aracı bulunamazdı. Gerçekten de nüfusumuzun % 80'den fazlası köylü olan bu nüfusu 40.000'den fazla kırsal yerleşme bölgsine dağılan; çeşitli bölgeleri arasında yaşama düzeyi, toplumsal ve ekonomik yapısı bakımından göze batacak ayrılıklar taşıyan; nüfusunun % 90'ı okuma yazma bilmeyen yeni

Türkiye'de sinemanın eğitim, sanat, kültür ve propaganda alanındaki gücünden yararlanmak kaçınılmaz bir zorunluluktu. Hele Atatürk'ün girişti̇ği devrim hareketlerinde, bunlar arasında özellikle ilköğretim zorunluluğu, tevhid-i tedrisat, harf devrimi, okuma yazma seferberliği, halk dershaneleri, millet mektepleri, halkodaları, halkevleri gibi girişimlerle kendini gösteren eğitim ve kültür alanındaki savaşta sinemadan daha uygun bir silah bulunamazdı. Nitekim o yıllar çok sıkı dostluk ilişkilerinin kurulduğu SSCB, bunun kendi yönünden çok başarılı örneklerini vermişti ve vermekteydi. *Ateşten Gömlek*'i izleyen bir yazar (Hakkı Suha Gezgin), 10.5.1923 günlü *"Vakit"* gazetesinde, yerinde bir sezişle bunu şöyle dile getirmekteydi: "% 95'i okumak bilmeyen bir memlekette kitaptan medet ummak, körlerin ressam olmasını beklemek kadar acayip ve faydasızdır. Kitap, mektepten sonra gelir. Sinemalardan en çok istifadeye koşacak biziz. *Ateşten Gömlek*'i seyretmeden, bu yeni keşfin ihata-i faidesi hakkında bu kadar müspet bir imanım yoktu. Bugün hissediyorum ki, bu şubede çalışırsak, noksanlarımızın büyük bir kısmını telafi etmiş olacağız..."

Yitirilen Umutlar

Oysa bu umutların hiçbiri gerçekleşmedi. Sinema bütün Cumhuriyet tarihi boyunca resmi makamlarca nedeni anlaşılmayan bir tutumla ihmal edildi. Atatürk'ün, engin seziş gücüyle, sinemanın önemini kavradığını gösterir çeşitli örnekler bulunmakla birlikte, bunun uygulanması yolunda herhangi bir girişime rastlanmamaktadır. Belki de bunun başlıca nedeni, sinemanın sanat-kültür-ekonomi-endüstri yönlerinin birbiri içine geçen çapraşık yapısı, bu yapının tam olarak kavranamayışının ortaya çıkardığı engeller, yol açtığı yanlışlıklar, bir de ortalıkta sinema sanatçılarının görülmeyişidir. Nitekim, Atatürk'ün yakından ilgilendiği, Atatürk devrimlerini ve Kurtuluş Savaşını konu alan ve biri Cumhuriyetin onuncu yıldönümüne, öbürü onbeşinci yıldönümüne rastlayan iki büyük belgesel filmin, komşu SSCB'den gelen sinemacılar eliyle gerçek-

leştirilmesi anlamlıdır. Nedeni ne olursa olsun, ortadaki gerçek şudur: Büyük bir umutla Cumhuriyet dönemine giren sinema, yine aynı dönemde kendi yazgısıyla baş başa bırakılmıştır. Hem de öylesine bırakılmıştır ki, *Ateşten Gömlek*'i hemen aynı yıl *Leblebici Horhor*'lar, *Kız Kulesinde Bir Facia*'lar izlemiş, sinema özel girişimin tekeline bırakılmış, bu tekel ertesi yıl yapımdan çekilince Cumhuriyetin ilk yılları sinemasız geçmiş, 1928'de yeniden özel girişimin tekeli kurularak ağır aksak Cumhuriyetin on beşinci yılına dek sinema varla yok arası sürmüştür. Sinema tekelinin, tiyatro tekelini yürüten kişinin elinde kalışı ve genellikle en kötüsünden sahne ürünlerinin perdeye aktarılmakla yetinilmesi, Cumhuriyet sinemasını büsbütün çıkmaza sokmuştur. Üstelik sinemanın çıkmazı yalnız yapımda değil, sinemanın bütün altyapı kuruluşlarında kendini göstermiştir: Cumhuriyetin on beşinci yıldönümünde ortada yalnız bir yapımevi, yalnız bir stüdyo vardır; kapalı sinema salonları yüze bile ulaşamamıştır. Türk izleyicisi yalnız yerli filmden değil, yabancı filmlerden, yani sinemadan nasibini alamamaktadır. Cumhuriyetin on beşinci yıldönümünde sinemanın başkentteki durumu bunu açıkça ortaya koyar: Kentin nüfusu 130.000 civarındadır; büyük çoğunluğu ufak memur ile esnaftan ve bunların ailelerinden oluşan, başkaca herhangi bir eğlencesi bulunmayan başkentin yalnız üç kapalı sineması vardır, koltuk başına aşağı yukarı yüz kişi düşmektedir.

Geçiş Dönemi

On beşinci yıldönümü izleyen on yıl içinde sinemadaki tekel yıkılır. Yıkılır ama, yerine ne altyapı yönünden sağlam bir endüstri ne de sinema anlayışı yönünden "tiyatrolaştırılmış sinema"yı aşabilen bir sinema gelir. Tekeli yıkanlar, tekeli kuranlar gibi, yabancı film getiricileri ve bu filmlerin sözlendiricileridir (dublajcı). Kurdukları endüstri, gerçek bir sinema endüstrisi değil, sözlendirme (dublaj) endüstrisidir; ancak sözlendirmede kullanılabilecek araçların yarım yamalak değişikliklerle yapımda kullanılmasından

doğmuştur. Hatta bunlar başlangıçta yerli film çevirmeye bile cesaret edemezler; komşu ülkelerde çevrilen kimi filmlerin Türkçeye sözlendirmesini yapıp birkaç yerli sahne ekleyerek bunları Türk filmi diye piyasaya sürerler. Doğrudan doğruya yapıma geçtiklerinde de, önceki dönemin "tiyatrolaştırılmış sinema"sını çoğunluğuyla sürdürürler. Aynı dönemde Türk perdelerini kaplayan Mısır filmleri, sinemadaki bu zararlı gidişe bir yenisini ekler. İkinci Dünya Savaşı'nın karanlık yıllarına rastlayan bu dönemde resmi makamların sinemaya gösterdikleri tek "kolaylık", ünlü denetleme tüzüğünü (sansür nizamnamesi) çıkararak sinemaya bir "deli gömleği" giydirmektir.

Sinema Dilini Kurma Çabaları

"Tiyatrocular"ın, "Geçiş Çağı Sinemacıları"nın sinemaya ters düşen çabalarından sonra gerçek sinemaya doğru ilk adımların atılması için, Cumhuriyetin ilanı üzerinden çeyrek yüzyılın geçmesi gerekir. 1947'de ilk kez 10'un üzerine ulaşan yıllık film yapımı, 1948'de 16'ya ulaşır, hatta ilk kez bir yerli film şenliği düzenlenir. Belediye Gelirleri Kanunu'nda yerli filmler lehine yapılan değişiklik, yapımın sürekli olarak hızla artışını sağlar. Genç yönetmenler, tiyatrocuların ve geçiş dönemi sinemacılarının etkisinden, dolayısıyla tiyatrodan arınmış, doğrudan doğruya sinema dilini kullanan ürünler verme çabasına girişirler. Böylelikle, 1948-60 arasında, ters bir koruma düzeninin yol açtığı film enflasyonu arasında sinema alanında ilk kez gerekli ve yararlı adımlar atılır. Ama bu adımlar, çoğunlukla, sinemanın ancak "elifbe"sinde kalır. Sinema dili kurulmaya başlanır ama, öbür çağdaş birçok ülkede rastlanılan çeşitten ulusal bir sinema akımı ortaya çıkamaz. Endüstride zararlı etkilerini her an duyuran film enflasyonunun dışında büyük bir gelişme göze çarpmaz. Endüstri yanlış temeller üzerine oturtulmaya devam eder. Bundan dolayı, 1960 devrimiyle açılan yeni dönemde sinemamız bir kez daha, tıpkı Cumhuriyetin ilanındaki gibi umutlu bir başlangıca karşın, beklenileni gerçekleştiremez.

Enflasyon Sineması

1960'tan günümüze dek uzanan dönemde sinemamız özellikle ekonomik ve siyasal etkilerin ağırlığında gittikçe artan bir bunalıma düşer. Bu dönemdeki nüfus patlaması, kentleşme, sanayileşme, iç göçler, gizli ve açık işsizlik, hayat pahalılığının sürekli artışı, enflasyon gibi halkı yakından ilgilendiren önemli sorunlar arasında sinemanın durumu şöyledir: Sinema, geniş izleyici yığınları için en ucuz tek eğlence aracı durumundadır. Sinemacılarsa bu açlığı en kolay, en ucuz yoldan karşılamaya çalışırlar. Yıllık yapım 200'ün üstüne çıkar. Ama gerçekte ne bu yapımı hakkıyla gerçekleştirebilecek yapım kuruluşları ne bu yapımı kaldırabilecek sayıda sinema salonu vardır. Yılda elli filmlik yapıma güç yetebilecek stüdyo, laboratuvar, teknik donatım, teknik personel, sanatçı, bu gücün dört beş katı bir yükü taşımaya zorlanır. Yılda iki düzine filmde oynayan yıldız, yılda iki düzine senaryo yazan senaryocu, yılda bir düzine film çeviren yönetmen bu zorlamanın sonucudur. Sinemaya uygulanan vergi düzeninin tutarsızlığı, yıldızcılık, dağıtımcı ve oynatımcıların yapımda söz sahibi olmaları gibi etkenler de eklenince filmlerin niteliğindeki düşüş korkunç bir düzeye varır. 1967'de başlayan renkli film furyası, film giderlerini bir kalemde bir katı artırdığı için bunalımı ağırlaştırır; ertesi yıl başlayan televizyon yayınları her geçen yıl sinemadan biraz daha izleyici çalarak, gelecek üzerine bir Damokles kılıcı gibi asılı kalır.

Pusulayı Şaşıranlar

1961 Anayasasıyla başlayan yeni dönemdeki siyasal dalgalanmalar içinde, sinemacıların üstlerine düşeni yaptıkları pek söylenemez. Devrimi izleyen günlerde denetlemenin kaldırılması yolundaki girişim, bir bildiri yayımlamaktan öteye geçmez. 1960 devrimiyle su yüzüne çıkan toplumsal sorunlar, sinema için paha biçilmez birer konu hazinesidir. Nitekim 1950-1960 döneminin sinemacılarıyla 1960'tan sonra işe başlayan yeni sinemacılardan çoğu

ilk hevesle bu sorunlara kıyısından köşesinden de olsa el atmaya başlarlar. Ama bir yandan yeteneksizlik, bir yandan denetlemeye karşı savaşın gereğince yürütülmemiş olması, bir yandan da endüstri dışına itilmek korkusu sonunda bu çabalardan geriye pek az ürün kalır. Dolayısıyla, sinema bu dönemde, örneğin romanın, öykünün, şiirin, tiyatronun gerçekleştirebildiklerine ulaşamaz. Gerek bu başarısızlığın, gerekse gittikçe sertleşen siyasal uğraşının dalgalandırdığı ortamda sinemacıların çoğundaki eziklik, en umulmadık tepkilerle dışarıya vurur; başarısızlığın nedenlerini en umulmadık yerlerde aramaya başlarlar: Kabahat gerçekçi sinema akımlarının benimsenmesindedir; yabancı sinemalarda, yabancı etkilerdedir; batılılaşmadadır, eleştirmenlerdedir, aydınlardadır. Kısaca, sinemacılar katılmamak koşuluyla bu dizelge istenildiği kadar uzatılabilir. Yine aynı tutumla sinemacılar, sinemamızın kurtuluşunu, "selamet"ini en umulmadık yerlerde aramaya, en umulmadık reçeteler sunmaya başlarlar. Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) sinema kurmaktan, halk sineması yapmaya geçilir. Derken iş, ulusal sinema mı milli sinema mı tartışmasına varır. Marxçı-Milli-Osmanlı-Türk sineması, Marxçı-Müslüman-Türk sinemasından geçerek Müslüman-Osmanlı-Türk sinemasına varan, elmalarla armutları karıştıracak denli kafası bulanmış kuramcılar ulusal sinema etiketini savunurlarken, sinemayı toptan yasaklayan Suudi Arabistan'la ortakyapım düşleri kuracak kadar dünyadan habersizce işe başlayıp müslüman sinemasına varan gözü kararmış şeriatçı, milli sinema etiketine yapışır. İnanılmaz gibi görünse de, Cumhuriyetin ellinci yıldönümünün rastladığı 1973 yılının ortasında, sinemaya giydirilen deli gömleğinin bir kat daha pekiştirildiği ortamda meydanı boş bulan bir bölük sinemacının tartıştığı konular bunlardır. Ve yine ne denli inanılmaz gibi görünse de, ulusalcılarla millicileri uzlaştırmak için düzenlenen bir açıkoturum, "ulusal" ile "milli"nin bağdaştırılması olanağı bulunamadığından fiyaskoyla sonuçlanmıştır.

Zincirlenmiş Prometheus

Cumhuriyetin ilanından, daha doğrusu Türkiye'de yapımın başlamasından bu yana sinemamızın gösterdiği bu gelişme çizgisi, kendisini çevreleyen ve kendi içinden yarattığı koşullar göz önüne alınınca, Türk sinemasında bugüne dek dişe dokunur filmlerin ancak vakit vakit, beklenmedik çıkışlar, bireysel çabalar, arkası gelmeyen saman alevi örneği gerçekleşmesinden daha doğal bir şey olamaz (bu filmlerin bir dizelgesini çerçeve içindeki tabloda bulacaksınız). Ne kadar acıdır ki, genç Cumhuriyeti destekleyecek en güçlü silah, bütün Cumhuriyet dönemi boyunca, zincire vurulmuş bir Prometheus'a benzemiştir. Ve bu dev, yurdumuzda henüz ancak zaman zaman serçe parmağını oynatmaktan öte bir şey yapamamıştır.

CUMHURİYET DÖNEMİNİN KALBURÜSTÜ FİLMLERİ

1923: *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul)
1932: *Bir Millet Uyanıyor* (M. Ertuğrul)
1935: *Aysel. Bataklı Damın Kızı* (M. Ertuğrul)
1949: *Vurun Kahpeye!* (Lütfi Ö. Akad)
1952: *Kanun Namına* (Lütfi Ö. Akad)
1952: *Âşık Veysel'in Hayatı* (Metin Erksan)
1953: *Altı Ölü Var* (Lütfi Ö. Akad)
1955: *Beyaz Mendil* (Lütfi Ö. Akad)
1957: *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz)
1958: *Üç Arkadaş* (Memduh Ün)
1959: *Bu Vatanın Çocukları* (A. Yılmaz)
1959: *Karacaoğlan'ın Karasevdası* (A. Yılmaz)
1960: *Yangın Var* (Lütfi Ö. Akad)
1960: *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün)
1960: *Kanlı Firar* (Orhan Elmas)
1960: *Namus Uğruna* (Osman F. Seden)

1961: *Yasak Aşk* (Halit Refiğ)
1961: *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç)
1962: *Yılanların Öcü* (M. Erksan)
1963: *Susuz Yaz* (M. Erksan)
1963: *Acı Hayat* (M. Erksan)
1963: *İkimize Bir Dünya* ((Nevzat Pesen)
1964: *Gurbet Kuşları* (H. Refiğ)
1965: *Haremde Dört Kadın* (H. Refiğ)
1965: *Karanlıkta Uyananlar* (E. Göreç)
1966: *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu)
1966: *Hudutların Kanunu* (Lütfi Ö. Akad)
1967: *Ana* (Lütfi Ö. Akad)
1967: *Kızılırmak/Karakoyun*(Lütfi Ö.Akad)
1968: *Seyyit Han* (Yılmaz Güney)
1970: *Umut* (Y. Güney)
1971: *Ağıt* (Y. Güney)
1971: *Umutsuzlar* (Y. Güney)
1972: *Baba* (Y. Güney)
1973: *Irmak* (L. Ö. Akad)
1973: *Gökçe Çiçek* (L. Ö. Akad)
1973: *Gelin* (L. Ö. Akad)
1973: *Yaralı Kurt* (L. Ö. Akad)
1973: *Dönüş* (Türkân Şoray)

(*YEDİNCİ SANAT*, Sayı 11, Ocak 1974)



2. Bölüm

ENDÜSTRİ/EKONOMİ

TÜRK SİNEMACILIĞI

Türkiye'de Birinci Dünya Savaşı sırasında başlayan film yapımı son derece ağır bir tempo ve arada bir duraklamalarla sürmüştür. Cumhuriyetin onuncu yılına dek yıllık ortalama iki üç filmi geçmez. 1933'te film yapımı birden hızlanmışsa da, ondan sonra 1937'ye dek araya yeniden bir duraklama dönemi girmiş; 1937'den sonraysa film yapımı eskisine göre daha hızlı bir gelişme göstermiş; İkinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarındaki bir yavaşlamadan sonra, savaş sonuna dek gittikçe artarak sürmüştür. 1945'te bu artış daha da gözle görülebilir bir durum almış; 1945'ten 1948'e dek elliden fazla film çevrilmiştir. 1948'den sonra, yabancı filmlerde olduğu gibi yerli filmlerde de % 75 olan vergi, yerliler için % 25'e indirilince bu hızlanma daha da artmış; yıllık ortalama 40-50 filme yükselmiştir. 1951-52 mevsiminde 40 film, 1952-53 mevsiminde de 45 film piyasaya çıkmış bulunuyordu.

1947 yılında Türkiye'deki sinema salonları 275, koltuk sayısı (yaklaşık olarak) 25 milyon tahmin ediliyordu. Sonraki yıllarda bu sayılar daha da artmış, kesin olarak bilinmemekle birlikte, sinema salonları 350'ye, koltuk sayısı 200.000'e yaklaşmış, izleyici sayısında da artış görülmüştür. İzleyici sayısının % 70 kadarını büyük kentler (başlıcaları: İstanbul, Ankara, İzmir) izleyicisi oluşturmaktadır.

Türkiye'ye yabancı ülkelerden getirtilen filmlerin sayısı oldukça fazladır (yaklaşık olarak yılda 400-450 film). Bunların en büyük bölümü (% 70-80 kadarı) Amerika Birleşik Devletleri'nden

gelir. Ayrıca az sayıda Fransız, İngiliz, İtalyan filmleri de getirilmektedir. Birkaç yıl öncesine dek Mısır filmleri Amerikan filmlerinden sonra en büyük sayıya varıyordu; ama bugün hemen hemen hiçbir Mısır filmi getirtilmemektedir.

Türkiye'de film yapımı için kullanılan başlıca altı stüdyo vardır. Son zamanlarda İstanbul'da renkli film çevirmek için bir düzlük kurulmuş; ayrıca Ankara ve İzmir'de de çok küçük ölçüde iki stüdyo kurlumuştur. Genellikle bütün bu stüdyoların düzeni son derece ilkeldir. İçlerinden yalnız ikisi, Atlas ile İpek, stüdyo adına layık sayılabilir. En büyük eksiklik seslendirme aygıtlarında göze çarpar. Filmler hâlâ baştan sona kadar çevrildikten sonra seslendirilmekte; yerinde seslendirme hemen hiç kullanılmamaktadır. Ayrıca büyük stüdyo alıcıları da yoktur. Ham madde sıkıntısı zaman zaman kendini şiddetle duyuruyor. 1947'de yıllık boş film gereksinmesi 5 milyon metre tahmin ediliyordu. Bugün bu sayı çok artmıştır.

Bugün Türkiye'de film yapımıyla uğraşan ortaklıkların sayısı 50 kadardır. Fakat bunların çoğu, vergi indirimi sırasında ortaya çıkıp yılda birden çok film çevirmeyen ortaklıklardır. Bunların hemen hepsi, yukarıda altı stüdyoyu kiralayarak film çevirirler. Ortalama bir film 40 ile 50 bin lira arasındadır. Genellikle bu miktar 30 bin ile 75 bin lira arasında değişebilir. 1953 yılında "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti"nin yayımladığı rapora göre, bugün Türk sinema endüstrisine yatırılan sermaye 21 milyon lirayı bulmuştur.

Türkiye'de gerek çevirlecek filmler gerek dışarıdan getirilip oynatılacak filmler denetlemeden geçer. Bu denetleme 19 Temmuz 1939'da yürürlüğe konup 15 Oçak 1948'de kimi yerleri değiştirilen "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontroluna Dair Nizamname" hükümlerine göre yapılır. Bunlardan film yapımıyla ilgili olanların belli başlıları şunlardır:

- Ankara'da İçişleri Bakanının, bakanlık erkânı arasından seçtiği birinin başkanlığında, yine Bakan tarafından Emniyet Genel Müdürlüğü'nden seçilen bir kişi ile Genelkurmay Başkanlığı, Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan gönderilecek birer temsilciden oluşan komisyon, gönderilen senar-

yoları inceler. Bu komisyona, senaryonun konusu bakımından ilgilenen bakanlıklardan gönderilen bir temsilci de gerektiğinde katılabilir.

- Komisyon senaryoları incelerken şu noktaları göz önünde bulundurur: "1° Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, 2° Herhangi bir ırk veya milleti tezyif eden, 3° Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, 4° Din propagandası yapan, 5° Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan, 6° Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan, 7° Askerlik şeref haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan, 8° Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, 9° Cürüm işlemeyi tahrik eden, 10° İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olarak sahneler bulunan" senaryoların filme çekilmesine müsaade edilmez.
- Komisyon, yapacağı inceleme sonunda, senaryonun ya olduğu gibi, ya değiştirilerek çevrilmesine, ya da reddine karar verir.
- Komisyonun çevrilmesine izin verdiği filmler tamamlandıktan sonra, aynı komisyonca bir daha gözden geçirilir, gerekli değiştirmeler yapılır.
- Kontrol komisyonlarında gösterilmesine ve çevrilmesine müsaade edilen filmler üzerinde sonradan herhangi bir sakınca görülürse durum valiler, ilgili memurlarca İçişleri Bakanlığına bildirilir. Bakanlıkça verilecek emre göre filmin gösterilmesi ya da çevrilmesi yasaklanır.
- Her türlü filmin banyo için yurt dışına çıkması hükümetin müsaadesine bağlıdır.
- Türkiye'de çevrilen filmlerden ancak dışarıda gösterilmesine müsaade edilenler yurt dışına çıkarılabilir.

Yabancı ülkelerden getirtilen filmlerin kontrolu da İstanbul ve Ankara'da kurulan kontrol komisyonlarında, aynı noktalar göz önünde bulundurularak yapılmakta, itiraz durumunda filmler bir kez de senaryoları incelemekle görevli komisyona yollanmaktadır.

Türkiye'de film yapımı son zamanlarda tecimsel yönden büyük bir gelişme göstermekle birlikte, sanat bakımından bugüne dek herhangi bir varlık gösterememiştir. Bunun birçok nedeni var-

dır. Yukarıda kısaca gözden geçirdiğimiz genel durumdan, bunların başlıcaları kolaylıkla çıkarılabilir: Stüdyo düzeninin yetersizliği, yabancı filmlerin rekabeti, ham madde sıkıntısı, ağır bir denetleme düzeni, vb. Fakat asıl önemli nokta Türk sinemacılığının kendi içindeki koşulların bozukluğudur. Bunların başında, yapımcıların zihniyeti yer alır. % 25'lik verginin kabulü birçoklarını film yapımına çekti. Bir yandan denetleme tüzüğünün ağır hükümleriyle ondan daha ağır olan uygulama biçimi; bir yandan % 25'lik verginin sağladığı kolay kazanç elde etme yöntemi, görülmemiş bayağılıkların film adı altında piyasaya sürülmesine yol açtı. Kuşkusuz, yapımcılardan sürekli olarak büyük yapıtlar vermelerini kimse isteyemez; yapımcı, her şeyden önce kazancını düşünmek, hiç olmazsa zarar etmemek zorundadır; yapım ortaklığı bir hayır kurumu da değildir; film yapımının öbür endüstri kollarına göre çok daha büyük riskleri vardır. Bu böyle olmakla birlikte, filmlerde en azından bir niteliğin yer alması da bir zorunluluktur. Aynı zamanda, arada bir, birinci derecede film yapmak da yine endüstrinin göz önünde bulundurması gereken noktalardandır. Çünkü halkı uzun süre niteliksiz filmlerle oyalamak mümkün olmadığı gibi, bugünkü durumun (yani % 25'lik vergi yönteminin) yapay olarak yaratılan bir durum olduğunu; uzun zaman sürmeyeceğini gözden kaçırmamak gerekir. Bugün, bindiği dalı kesmemek sorunu yapımcıyı hiç ilgilendirmiyor gibi görünmektedir; çünkü altlarında % 25'lik vergi filesinin bulunduğunu biliyorlar. Bununla da kalmayıp, yabancı film getirtilmesinin sınırlandırılmasını, sinema salonlarının belli sayıda yerli film oynatmalarının zorunlu kılınmasını istiyorlar. Buna karşılık vaat ettikleri, ilerisi için umdurdukları nedir? Bugünkü duruma ve gidişe bakılırsa buna duraksamaksızın "hiç" diye yanıt vermek gerekir. Gerçi yabancı film getirtilmesi de önemle ele alınması gereken sorunlardandır. Hiçbir ülke sürekli olarak kötü mal getirtmeyi aklından bile geçirmez; ama film metaına gelince iş değişiyor. Her yıl, hemen hemen % 95'i döküntü sayılabilecek filmler kolayca yurda girmektedir. Ama asıl sorun, söylediğimiz gibi, sınırlandırılacak film getirtilmesi yerine yapımcıların bize ne vereceğidir. Denetleme tüzüğü, aynı zamanda ya-

pımcıların kendilerini mazur göstermek için ileri sürdükleri başlıca bahanelerden biri olmak özelliğini de gösteriyor. Bu bakımdan denetleme tüzüğünün değiştirilmesi; verginin eskisi gibi % 75'e (ya da % 50'ye) çıkarılması; buna karşılık nitelikli filmlerden hiç vergi alınmaması ilk önlemler olarak düşünülebilir. Nitelikli filmi teşvik etmenin daha başka yolları da vardır. Çeşitli ülkelerde başvurulan bu yöntemlerden yararlanılabilir. Herhalde yapımcıların sinema alanını kolay kazanç sağlayacak bir yer sanmamalarını; ortaya koydukları yapıtlarda en az bir nitelik bulunmasının gerekli olduğunu düşünmelerini sağlamak gerekir.

Önemli olan başka bir nokta da teknik eleman eksikliğidir. Philippe Soupault'nun UNESCO için hazırladığı raporda da bu nokta üzerinde önemle durulmaktadır. Bugünkü teknisyenlerin çoğu alaydan yetişmedir. Sinemacılığın çeşitli kolları üzerinde, hatta kendi çalıştıkları kol üzerinde bile gerekli bilgileri olduğu söylenemez. Sinemacılık, birtakım serüvencilerin şanslarını denedikleri bir alan olmak özelliğini gösteriyor. Tek başına birçok işi birden yeterince başarabilecek kimseler dünyanın her yerinde ancak zaman zaman rastlanan müstesna kişilerdir. Türk sinemacılığını bu kuralın dışında saymak epey tuhaf olur. Oysa bugün sinema alanında çalışanların büyük bir bölümü Jacques Usta rolündedir: Senaryoculuk, yönetmenlik, görüntü yönetmenliği, oyunculuk, vb hepsini yapabilmek yeteneğini kendilerinde görebiliyorlar. Bu duruma son vermek için, sinemacılığın çeşitli alanlarında çalışabilecek bilgili elemanların yetiştirilmesi ilk elde çözülmesi gereken sorunlardandır. Soupault, yabancı ülkelere öğrenci gönderilmesi, yurda yabancı uzmanlar getirilerek öğrenci yetiştirilmesi üzerinde ısrarla durmaktadır. Ayrıca bir sinemacılık okulu ya da enstitüsü açmak da son derece gerekli işlerdendir. Nihayet bütün sinemacılık işlerinin yarı resmi bir kurumca düzenlenmesi de yerinde olur.

Sinemacılığımız bakımından önemli olan başka bir sorun da iyi senaryo yokluğudur. Bu sorunun bir bölümü teknik elemana (yönetmen, görüntü ve sanat yönetmenine) bağlıdır; ama aynı zamanda senaryo yazarlarına şiddetle gereksinme vardır. Bu da yazarlık yeteneğiyle birlikte sağlam bir sinema bilgisi gerektirir. Ye-

ni yetişen yazarların sinema sanatıyla ilgilenmelerini, senaryo yazarlığının başlı başına bir meslek olarak gelişmesini sağlamak üzerinde önemle durulacak sorunlardandır.

Yine önemli bir nokta da, kısa film ve özellikle belgesel film alanında çalışmalara girişilmesi gerekliliğidir. Bugün Türkiye'de bu alanda hiçbir çalışmaya rastlanmıyor. Oysa Türk filmciliğinin gelişmesi için belgesel alandaki denemelerin büyük bir önemi vardır. Henüz büyük konuları işleyecek durumda olmayan sinemacılarımız, kısa konular üzerinde çalışıp bir temayı geliştirmeyi, işlemeyi öğrenebilecekleri gibi; filmlerimizde göze çarpan en büyük eksiklik, doğaya bakmasını bilmemekten doğan eksiklik de, ancak belgesel film çevirmekle en iyi ve en çabuk biçimde giderilebilir. Belgesel filmlerin büyük kazanç sağlamamalarından dolayı, bunların başka ülkelerde olduğu gibi devlete bağlı kurullarca desteklenmesi gerekir. Nihayet, gittikçe daha geniş bir kalabalığın sinema sanatıyla yakından ilgilenmesini, bu sanatın özelliklerini, başlıca kurallarını, sinema yapıtlarının iyisiyle kötüsünü ayırt edebilmesini sağlamak için sinemateklerin, sinema derneklerinin kurulması, ciddi sinema dergilerinin yayımlanması, sinema eleştirmenliğinin sağlam temellere dayanması yolunda gerekli koşulların hazırlanması da ilk ele alınacak sorunlardır.

(*YEDİTEPE,* Sayı 66, 1 Ağustos 1954)

NOT: Bu yazı ilk olarak 1954 ağustosunda yayımlanmıştı. O vakitten bu yana sinemacılığımız lehine pek az gelişme olmuştur: Sinema salonlarının, koltuk sayısının artışı; kesinlikle bilinmemekle birlikte izleyici sayısının da buna uygun olarak artışı, İstanbul'da bir Sinema Derneği denemesine girişilmesi; dergilerde sinema konularının daha geniş, daha ciddi olarak ele alınması; bir sinema dergisinin yayımlanması bu arada sayılabilir. Ama bütün bunlar, bir sinemanın gelişmesine doğrudan doğruya etki yapan şeyler değildir. Buna karşılık ters yöndeki gelişmeler daha ağır basmaktadır: Sinemanın devletçe korunması, desteklenmesi sorunu hâlâ ele alınmamıştır; stüdyolar aynı ilkel durumdadır; denetleme tüzüğü

olduğu gibi durmaktadır; film yapım giderleri artmıştır, bu da yapımcıları daha ihtiyatlı davranmaya yöneltmiştir. Daha ihtiyatlı... Yani bellenmiş kalıplara daha sıkı bağlanarak, daha tecimsel filmler çevirmek. Böylece son birkaç yıl içinde piyasaya gittikçe daha kötü filmler çıkarıldığı gibi, film yapımında da hissedilir bir azalma görülmektedir. Ama bütün bunlardan daha kötüsü, sinemamızda hâlâ bir kişilik belirtisine rastlanmayışıdır.

BİRKAÇ RAKAM

	1938-39	1946-47	1954-55
Nüfus (milyon)	18	19	24
Salon sayısı	130	275	450
1 milyona düşen salon	7.2	17.5	19
Koltuk sayısı (bin)	85	175	300
Bin kişiye düşen koltuk	4.5	9.2	12.5
Yıllık izleyici (milyon)	12	25	—
Nüfus başına bilet	0.6	1.3	—
Ortalama bilet ücreti (Krş.)	50	70	100
Film gideri (bin TL)		20-30	60-70

(*SİNEMA*, Sayı 4, 15 Haziran 1956)[1]

1 Bu konuda, kitabımızda yer alan *"Türkiye'de Sinema: Toplu Bakış"* başlıklı yazının ikinci bölümü olan "Endüstri/Ekonomi"de daha ayrıntılı ve yeni bilgiler bulunmaktadır.



TÜRK SİNEMA YASASI TASARISI 1

İstanbul milletvekili B. Suphi Baykam'ın Meclis'e sunduğu "Türk Sinema ve Filmciliğini Kalkındırma Kanunu" tasarısı henüz gereken ilgiyi uyandırmadı. Ancak konunun önemini anlayan *"Cumhuriyet"* gazetesi kimi sinemacıların düşüncelerini yansıttığı gibi, değerli sinema yazarı Semih Tuğrul'un bir yazısını da yayımladı. Gönül isterdi ki, zaten kısa olan tasarının tümü yayımlansın; sinemanın çeşitli kollarından daha geniş bir topluluk; ayrıca sinema yazarları, aydınlar tasarı üzerinde daha somut düşünceler ileri sürebilmek olanağını bulsunlar. Bunun iki bakımdan önemi var. Birincisi şu: Sinemamızın bir düzene bağlanması zamanı çoktan gelip geçti. B. Baykam'ın tasarısı bu yolda atılan ve Meclis eşiğini aşan ilk adımdır. Bundan dolayı bu fırsattan bütün sinemacılar, sinemaseverler yararlanmaya çalışmalıdırlar. İkincisi de şu: Bu ilk adımı atarken çok dikkatli davranmak, yanlışlara düşmekten kaçınmak gerekir. Oysa sinema alanında, hele böyle ilk denemede yanlış adım atılması olasılığı çok büyüktür. Neden? Çünkü sinema birbirine karşıt, birbiriyle uzlaştırılması çok güç çeşitli çıkarların çarpıştığı bir alandır. Yapımcının hoşuna giden bir hüküm oynatımcının; oynatımcının hoşuna giden bir hüküm dağıtımcının işine gelmez; yerli filmcinin çıkarı ile yabancı film getiricisinin çıkarı birbirine aykırı yöndedir. Öte yandan sinema çok çapraşık bir konudur; en aklı başında, en bilgili insanların bu konuya gelince bocaladıkları, pusulayı şaşırdıkları çok görülmüştür. Bunu da doğal karşılamak gerekir; çünkü sinema endüstrisinin alışılagelen endüstrilerden apayrı bir yapısı, değişik özellikleri vardır. Sinemayı öbür herhangi bir endüstri gibi ele aldığınız, ona göre düzene sokmaya çalıştığınız vakit, ortaya hiç beklemediğiniz sonuçlar çıkabilir. Sinemayı yalnızca sanat açısından ele aldığınız vakit ortaya öyle çapraşık endüstri, iktisat konuları çıkar ki şaşırıp kalırsınız. Sinemayı yalnızca herhangi bir endüstri olarak ele aldığınız, ona göre düzene koymaya çalıştığınız vakit de ortada sinema sanatı diye bir şey kalmayabilir. Çünkü sinema aynı zamanda hem endüstri hem çok çapraşık bir teknik kol hem de bir sanattır. Sinema

sanatçısı "dört başı mamur" bir yapıt meydana getirebilmek için nasıl bu çelişik durumları uzlaştırmak, kaynaştırmak zorundaysa; sinemayı bir düzene sokarken de aynı özellikleri göz önünde tutmak gerekir. Yoksa insan sinemayı düzene koyayım derken büsbütün çıkmaza sokar. 1948 yılında İngiliz Avam Kamarası'nda "Film Yapımı Yasası" görüşülürken, "öbür endüstrilerde anlamı olan şeyler sinema endüstrisinde hiçbir anlam taşımıyor. Üstelik birçokları için sinemanın durumunu kavrayabilmek son derece güç" diyen milletvekili de işte sinemanın bu çapraşıklığını açığa vuruyordu. Nitekim sinemayı düzene sokayım derken büsbütün çıkmaza sokmanın canlı örneğini de yine bu Avam Karaması vermiştir. Gerçekten de İngiltere'de ta sesli sinemanın başlangıcından (1927) bu yana bir kota düzeni (her yıl belirli sayıda yerli filmin gösterilmesi zorunluluğu) uygulanır. Hem de bu kota % 45'e dek varmıştır. 1928, 1938, 1948, 1957 yıllarında dört sinema yasası çıkarılmıştır. 1948'den bu yana bir Sinema Bankası; 1950'den bu yana bir Sinema Fonu sinemacılara kredi ve yardım sağlamaktadır. Bütün kotalar, koruma yasaları, kredi ve yardım fonları aynı anda çalışmaktadır. Ama bütün bunlar İngiliz sinemacılığını geliştirmek şöyle dursun, savaş sonunda sinema sanatı bakımından parlak bir geleceğe yönelen bu sinemayı bunalımlar içine atmış, adı ancak arada bir işitilen ikinci sınıf bir sinema durumuna sokmuştur. Yanlış adım örneğini kendi sinemamızdan da alabiliriz. Bugünkü düzensizliğin, kargaşalığın, endüstrinin "dokunsan çökecek" durumunun temelinde 1948'de yerli filmi korumak için atılan yanlış adım yatıyor. Kaldı ki, yabancı filmler karşısında yerli filmlerden alınan vergiyi indirmek biçiminde ortaya çıkan bu "yanlış koruma" düzeninin böyle bir sonuca yol açacağını kestirmek için öyle büyük bir zekâ ve bilgiye gereksinim de yoktu. Bir koruma düzeni, kötü filmi de iyi filmi de eşit ölçüde koruyorsa, gerçekte yalnız kötü filmi koruyor demektir. Çünkü karşılığında aynı ölçüde korunacağına göre, yapımcının daha çok emek, para ve zaman harcamasının anlamı kalmaz. Bu durumda Gresham'ın "kötü para, iyi parayı kovar" kuralı film için de doğru olur ve kötü film iyi filmi kovar. Üstelik şu farkla ki, para, zamanı gelince yeniden ortaya

çıkarılmak üzere saklandığı halde, iyi film daha tasarı halindeyken ölüme mahkûm olur. Bir de şu var: Yasa çıkabilir ama hiçbir vakit uygulanamaz. Sinema alanında çok rastlanır bu duruma. Şu kota filmleri örneğini ele alalım: Rakamlara vurulan kesin hükümlere dayandığı halde İngiltere'de olsun, İtalya'da olsun, Fransa'da olsun hiçbir vakit tıpı tıpına uygulanamıştır. Bu alanda da yine kendimizden örnek verebiliriz. Yurdumuzda öğretici ve teknik filmlerin yapılmasını ve oynatılmasını geliştirmek amacıyla bir "Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun" çıkarılmıştır. Bu yasaya göre, devlet dairelerince getirilecek her çeşit teknik ve öğretici filmler; bu filmlerin yapımında ve oynatımında kullanılacak her çeşit makine, gereç ve boş filmler her türlü vergi ve rüsumdan bağışıktır. Özel kişiler ve kurumlar da bu çeşit filmleri aynı bağışıklıkla getirtebilirler. Ama bu yasa hiçbir vakit yurdumuzda kısa filmlerin, belgesel filmlerin gelişmesini sağlayamamıştır. Dahası var: Bu yasaya göre "sinemalarda asıl filmlerle birlikte teknik ve öğretici bir filmin gösterilmesi de mecburidir". İmdi, bu yasa 16 Şubat 1937' den yani çeyrek yüzyıldan beri yürürlüktedir ama bir gün olsun uygulanamamıştır. Çünkü ortada böyle filmler yoktur.

Görülüyor ki, sinema alanında yasa her şey değildir; yasa her şeyi çözemez; çözmek şöyle dursun, tersine işleri büsbütün karıştırabilir de. Çünkü İngiliz milletvekilinin dediği gibi "başka endüstrilerde anlamı olan şeyler sinema alanında hiçbir anlam taşımaz". Öyleyse, herhangi bir sinema yasası tasarısını incelemeden önce, hem sanat hem endüstri hem de teknik olan sinemanın özelliklerini kabataslak da olsa gözden geçirmek gerekiyor. Hem böylelikle, devletin sinema endüstrisine neden karışması, bu endüstriyi neden koruması gerektiği de kendiliğinden ortaya çıkar.

Endüstri olarak sinema üç ana kola ayrılır: Filmi meydana getiren yapım kolu; filmi izleyiciye gösteren oynatım kolu; bir de yapımcı ile oynatımcı arasında yer alan dağıtım kolu. Bunların dışında bir de teknik kuruluşlar vardır. Kısaca "stüdyo" diye adlandırılan bu teknik kuruluşlar, sinemanın "fabrikası" sayılabilir. Öbür endüstrilerden ilk ayrılık burada doğuyor: Filmin sermayesini sağlayan, filmi meydana getiren yapımcıdır ama, bu yapımcı

çok kez bu "fabrika"nın sahibi değildir. Meydana getireceği film için, stüdyoyu, stüdyonun araçlarını, hizmetlerini kiralar. Yani yapımcı bir "fabrikasız fabrikatör"dür. İkinci fark: Maddi yapısı bakımından film herhangi bir endüstri ürünü sayılabilir, çünkü bir "selüloit kuşak"tır. Ama filmin asıl değeri bu kuşakla değil, bu kuşağın üzerinde yer alan sinema yapıtıyla ölçülür. Bu sinema yapıtını oluşturmakta yaratıcıların (yönetmen, senaryocu, besteci), teknikçilerin, işçilerin, yapımcının emeği birleşir. Bir başka fark: Sinema endüstrisi her seferinde ortaya başka bir ürün koyar (selüloit kuşak aynıdır ama, kuşağın üzerinde yer alan sinema yapıtı her seferinde değişiktir). Bundan dolayı bir konserve fabrikası, bir otomobil fabrikasında... olduğu gibi "standardizasyon", "seri imalat" sinema endüstrisinde düşünülemez. Sinema endüstrisinde tek bir ürüne (filme) büyük bir sermaye yatar. Bu yatırımın karşılığı, milyonlarca izleyicinin ödediği küçük miktardaki paralarla karşılanır; bu da çok zaman alır. Yani filmin "amortisman"ı son derece yavaştır. Öte yandan belki de hiçbir endüstri sinema denli çok, çeşitli ve ağır risklerle karşı karşıya değildir. Bu riskler filmin çevrilişinde başlar, film tamamlandıktan sonra da sürüp gider. İlk dönemde karşılaşılan başlıca riskler şunlardır: Filmi gerçekleştirmek için her seferinde bir araya gelen çok sayıdaki çeşitli meslek erbabının yeterlikleri; her seferinde değişen ürünün istenilen amaca varıp varmayacağı belli değildir. Bir filmin çevrilişinde beklenmedik olaylar çok ve çeşitlidir; bunlar başlangıçta hesaplanan filmin giderinin korkunç ölçüde aşılmasına yol açar. Öyle ki birçok film salt bu yüzden yarım kalmıştır. Filmin tamamlandığını kabul etsek bile o vakit başka riskler ortaya çıkar: Filmin izleyiciye ulaşıp ulaşmayacağı, ulaşsa bile hangi kılıkta çıkacağı belli değildir, çünkü denetleme (sansür) kurulu filmi yasaklayabilir ya da "kuşa çevirebilir". Filmin bunu atlattığını kabul edelim; film yine de bilinmezliklerle karşı karşıyadır: Dağıtım ve oynatım kollarının engelleri, gümrük duvarları, ithal güçlükleri filmin karşısına dikilebilir. İzleyicinin filmi tutup tutmayacağı belli değildir; çünkü izleyicilerin beğenisi, öğrenimi, inançları ülkeden ülkeye, kentten kente değişir. Bütün bu riskler, aynı zamanda yapımcının başka kaynaklardan

kredi sağlayabilmesini de son derece güçleştirir; çünkü bu koşullarda filme para yatırmak bir "serüven" işi olup çıkar.

Devletin sinema endüstrisine el atması, bu endüstriyi düzenlemesi, koruması işte her şeyden önce bu endüstrinin aşılması olanaksız gibi görünen güçlüklerle karşılaşmasından doğar. Ama devletin sinemayla ilgilenmesinin başka nedenleri de vardır. Sinema büyük ve varsıl bir endüstri koludur. Devlet ve yerel idareler için iyi bir gelir kaynağıdır. Ama daha önemli bir neden, sinemanın sanat ve anlatım aracı olarak taşıdığı büyük güçtür. Sinema bir ulusun özelliklerini en iyi yansıtan araçtır. Geniş bir yayılma alanı, büyük bir etkileme gücü, korkunç bir propaganda özelliği vardır. Halkın yığın halinde eğitiminde televizyonla birlikte en elverişli araç da yine sinemadır. Bundan dolayı sinemayı yabancı tekeline bırakmak hiçbir ülkenin işine gelmez. Yine bundan dolayıdır ki, iktisadi ve toplumsal düzeni ne olursa olsun, sinema endüstrisine sahip her ülke şu ya da bu yoldan bu endüstriyi düzenleme, koruma, destekleme çarelerini araştırmış, bulmuş, uygulamıştır. Kuşkusuz bu çareler çok çeşitlidir; belli bir endüstrinin belli bir andaki durumuna, daha önceki gelişimine, geçirdiği denemelere, bu endüstrinin içinde bulunduğu iktisadi ve toplumsal yapıya göre değişir. Bundan dolayı da bir ülkede uygulanan yöntemi başka bir ülkeye olduğu gibi aktarmak çok zaman tümüyle ters sonuçlar verir.

(*VATAN*, 8 Kasım 1963)



TÜRK SİNEMA YASASI TASARISI 2

"Türk Sinema ve Filmciliğini Kalkındırma Kanunu" tasarısı, yasanın yürürlük ve uygulanmasıyla ilgili iki maddesi bir yana

bırakılırsa, sekiz kısa maddeden oluşuyor. Ayrıca bir genel gerekçeyle madde gerekçeleri de var. Genel gerekçedeki ana düşünce şu: Yurdumuzda sinema endüstrisi, resmi makamların ilgisizliğine, ihmaline rağmen şaşılacak bir gelişme göstermiştir; ama "kalite" yönünden gerekli düzeye erişememiştir. Bu da sinemamızın içinde bulunduğu "vasat"tan doğmaktadır. Yabancı ülkelerde koruma yasaları yardımıyla sinema çok ilerlemiştir. Bu ülkelerin denemeleri, yasaları bu yolda örnek olabilir. Tasarının da bu örneklere dayandığı anlaşılıyor. Ama gerek bu gerekçe gerekse tasarının tümü ele alındığında, geçen yazımızda sinema alanında kolaylıkla düşülebileceğini belirttiğimiz yanlışların burada da ortaya çıktığı görülmektedir. Nitekim tasarı, sinemamızın en önemli konularını büyük bir isabetle seçmekle birlikte, bu konularda ileri sürülen önlemler aynı ölçüde isabetli değildir. Gerekçenin hem eksik hem yanlış verilere dayandığı, büyük bir çelişme içinde bulunduğu göze çarpmaktadır. Eksik ve yanlış veriler, geçen yazıda belirttiğimiz yerli ve yabancı koruma denemelerinden, bunların bazen nasıl ve neden ters sonuçlar verdiğinden söz açılmayışından doğuyor. B. Baykam'ın bu tasarıyı hazırlarken danıştığı kimselerin kendisini yeterince ve gerçeklere uygun olarak aydınlatmadıkları; tasarı sahibinin de yerli ve yabancı sinema konularında yeterli bilgi edinemediği anlaşılıyor. Fakat pratik yönden en önemli nokta, gerekçedeki çıkış noktasıyla tasarının tümü arasındaki büyük çelişmedir. Gerekçede ileri sürüldüğü gibi sinemamızın endüstri olarak şaşılacak bir gelişme gösterdiği (bu gelişme sağlam temellere dayanmasa da) doğrudur; buna karşılık "kalite" yönünden geri kaldığı da gerçektir. Bu durumda yapılacak şey nedir? Pek tabii bu "kalite" eksikliğini giderecek önlemlere başvurmak değil mi? Oysa, tasarının sekiz madesi de incelendiğinde ortaya çıkan sonuç, bir maddede geçen "prim" konusu dışında filmlerin "kalite"sini yükseltecek hiçbir önlemin bulunmayısıdır. Buna karşılık bütün çaba, zaten "şaşılacak bir gelişme gösterdiği" belirtilen endüstrinin bugünkü durumunu daha da pekiştirmeye yönelmiştir. B. Baykam'ın son derece iyi niyetle yola çıkmasına karşın vardığı bu ters sonuç, daha önce de belirttiğimiz gibi, sinemanın çok çapraşık bir konu olma-

sından, çeşitli çıkarların çarpışmasından, bizde ve yabancı ülkelerdeki denemelerden alınacak derslerin yeterince bilinememesinden doğuyor. Tasarıyı madde madde incelerken bu nokta daha açık olarak ortaya çıkacaktır.

B. Baykam'ın sekiz maddelik tasarısı dört ana konu çevresinde kümeleştirilebilir: 1° Milli Filmcilik Komitesi, 2° Milli Filmcilik Fonu, 3° Çeşitli koruma tedbirleri, 4° Denetleme (Sansür).

Tasarıya göre, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'na bağlı bir "Milli Filmcilik Komitesi" kurulmaktadır. Bu komitenin görevi: a) Türk filmcilik ve sinemacılığının kalkınmasını sağlamak, b) Sorunlarını çözmek, c) Eleman yetiştirmek, ç) Şenlikler düzenlemek, d) "Primler ve mükâfatlar" dağıtmaktır. 13 üyeli komitenin kuruluşu şöyledir: Turizm ve Tanıtma (başkan), Maliye, Ticaret ve Sanayi, Milli Eğitim, İçişleri Bakanlıklarından birer; yapımcı ve sinema teknisyen ve işçileri sendikasından ikişer; Sinemacılar Cemiyeti, Devlet Tiyatroları, Güzel Sanatlar Akademisi, Türkiye Gazeteciler Sendikası Federasyonu'ndan birer temsili. "MFK", kendi hazırlayacağı "içtüzüğe göre" çalışacakur.

Sinemacılık ve filmcilik işleriyle görevli bir kurul oluşturulması çok yerinde bir davranış olmakla birlikte, tasarıdaki biçim yetersizdir. Her şeyden önce "MFK"nin görev ve yetkileri çok dar tutulmuştur. Yeri geldikçe öbür maddelerde belirtilecek noktalardan da ortaya çıkacağı gibi, bu kurula, yukarıdaki görevlerden ayrı olarak şu görev ve yetkilerin verilmesi de gerekir: Sinemayla ilgili mevzuatın hazırlanmasında resmi makamlara yardımcı olmak; tam kuruluşlu bir stüdyo kurmak, bu stüdyodan sinemacıların eşit olarak yararlanmasını sağlamak; merkezi yerlerde sinema salonları açmak; stüdyo ve sinema salonu yapacak ya da eskilerini yenileştirecek özel kişilere kredi vermek; belirli koşullar altında kısa ve uzun film yapımcılarına kredi vermek; sinema okulu, sinemaevi (cinémathèque), sinema müzesi, film deposu meydana getirmek; bütün bu işler için "Milli Film Fonu"nun kullanılışını düzenlemek. Görev ve yetkileri bu yolda genişletilen kurul, hatta tasarıdaki kurul için bile, "MFK"nin kuruluşu yeterli değildir. İşleri hayli yüklü olan Turizm ve Tanıtma Bakanlığı yerine, "MFK"nin devlet

bakanlıklarından biri eliyle doğrudan doğruya başbakanlığa bağlanması; komite başkanlığına sinema endüstrisinin her kolunu temsil edenlerin göstereceği adaylardan seçilecek birinin getirilmesi daha yerinde olur. Tasarıda "MFK" başkanı olacağı söylenilen Turizm ve Tanıtma Bakanlığı temsilcisiyle öbür bakanlık temsilcilerinin dereceleri ve yetenekleri konusunda herhangi bir kayıt bulunmayışı, denetleme (sansür) konusunda olduğu gibi aksamalara yol açabilir. Öte yandan, bütün sinema konularında kararlar verecek bu kurulda, sinema endüstrisinin çeşitli kollarını temsil edenlerin daha çok sayıda yer almasını sağlamak; ayrıca işçi ve işverenleri eşit sayıda tutmak gerekir. Tasarıya göre, kimi durumlarda bir "kalite sansürü" yapmak durumunda da olan kurulda sanatçılara daha geniş yer verilmesi; denetleme kurulu için nasıl üniversitenin sinemayla uğraşan temsilcileri üye gösteriliyorsa, bu kurulda da aynı şeyin yapılması; Türkiye Gazeteciler Sendikası Federasyonu aracılığıyla kurulda yer alan tek sinema eleştirmeninin yerine daha fazla eleştirmenin alınması; Türk Edebiyatçılar Birliği'nden üye istenmesi yerinde olur. Bakanlık temsilcileri dışında kalanların belirli bir süre için seçilmeleri; yeniden seçilme hakkını taşımaları, ayrıca yedeklerinin bulundurulması, işlerin düzgün yürümesi yönünden önemlidir.

Tasarıya göre, "MFK"nin giderleri "Milli Filmcilik Fonu"ndan karşılanacaktır. Bu fon, yerli ve yabancı filmlerin hasılatından belediye eğlence resmi çıktıktan sonra, % 2 sinemacının, % 2 filmcinin payından müdüriyetçe kesilip en geç üç gün içinde "MFK"ye gönderilecek paralardan oluşacaktır. Her şeyden önce, % 4'lük miktarın az olduğunu belirtmeliyiz. Hele "MFK"nin görevleri yukarıdaki gibi genişletilirse bu fonun kaynaklarını da çoğaltmak gerekecektir. Bugünkü durumda devletin sinema işlerine para ayırmasını beklemek hayal olacağına göre, bu kaynağı yine sinema endüstrisi içinde aramalıyız. Kaldı ki her ek gelir, nasıl olsa eninde sonunda izleyiciden çıkacak, yine eninde sonunda bundan sinema endüstrisi yararlanacaktır. Şu halde önce yukarıdaki % 2'lerin artırılmasına gidilebilinir. İkinci olarak denetlemeye gönderilen yerli ve yabancı filmlerden metre başına belli bir miktar (bu aynı za-

manda denetleme kurulunun giderleri için de gereklidir), Türkçe sözlendirilen yabancı filmlerden metre başına belli bir miktar para alınabilir. Yabancı filmleri oynatan sinemalardan kimi belediyeler % 70, kimileri % 40 eğlence resmi almaktadır. Bütün belediyelerin yabancı filmlerden % 40 alması, geri kalan % 30'un fona yatırılması; buna karşılık "MFK"nin sanat yönünden büyük değer taşıdığını saptadığı yabancı filmlerin getiricilerine ve bu filmleri oynatanlara % 30'un eşit olarak bölüştürülmesi; hem fonun gelirini artırmak hem de yabancı film getiricilerini ve oynatımcıları "kaliteli" yabancı filme yöneltmek bakımından yararlı olacaktır. "MFK"nin ayrıca kredilerin faizinden, stüdyo ve salonlardan elde edeceği gelir de fona katılacaktır. Sinema müdüriyetinin en geç üç gün içinde % 4'leri göndermesi zorunluluğu uygulamada güç bir iştir. Bunu daha yumuşatmak, buna karşılık hasılatla ilgili denetim belgelerinin sürekli ve düzenli tutulması zorunluluğunu koymak gerekir. Zaten bu yönden tasarıda unutulan üç önemli nokta vardır: Hasılatın denetimi eskisinden daha büyük önem kazandığına göre, bu denetimi gerçekleştirecek önlemlerin, bu yoldaki klasik hileleri önleyecek çarelerin alınması. İkincisi, belediye eğlence resmi çıktıktan sonra oynatımcı ile yapımcıya kalan gelirin belli bir oran içinde paylaştırılması (bilindiği gibi bugün oynatımcı-yapımcı ilişkisi "tutturabildiğine" yürüyen, çekişmeli ve çok kez yapımcı aleyhine işleyen bir durumdadır). Üçüncüsü de, "MFK"nin kuruluşu ile fondan ilk gelirin sağlanacağı zamana kadarki geçici dönemdeki çalışmalar için devletin belirli bir yardımda bulunması ya da kredi açması.

(*VATAN*, 15 Kasım 1963)



TÜRK SİNEMA YASASI TASARISI 3

"Türk Sinema ve Filmciliğini Kalkındırma Kanunu" tasarısının korumayla ilgili maddelerinden bir bölümü stüdyo ve sinema salonlarını, bir bölümü de yerli filmleri hedef tutuyor. İlk madde, stüdyolarda kullanılan gereç ve makineleri, "münhasıran Türk filmlerinin çevrilmesi için" getirilecek boş filmleri gümrükten bağışık tutmaktadır. Bu madde yalnız karanlık, anlaşılmaz ve yetersiz olmakla kalmıyor (örneğin stüdyo yapılarının madde kapsamı içinde bulunup bulunmadığı belli değil); vergi eşitliğini zedeleyici özellik de taşıyor. Önce şunu belirtmek gerek; yurdumuzda gerçek anlamıyla stüdyo denebilecek kuruluş yoktur; mevcutlardan ancak bir ikisi, o da büyük zorlamalarla, "stüdyo" niteliğini taşıyabilir. O halde "film fabrikası" demek olan stüdyoların yapılmasını, eskilerin genişletilip yenileştirilmesini desteklemek gerekir. Ama dikkati çeken nokta, sinemanın çeşitli kollarında çalışıp da servet yapanların şimdiye dek böyle bir girişimde bulunmamış olmalarıdır. Oysa sinema endüstrisini bunların kurmaları, pekiştirmeleri gerekmez mi? Bu kimseleri, birtakım bağışıklıklarla bu yolda girişime geçirmeye gelince, bu tutum kimilerini yoktan varsıllaştırmak, varsılları da daha varsıllaştırmaktan başka anlam taşımaz. Bunun yerine, yeni stüdyo kurmak, eskilerini yenileştirmek isteyenlere "MFK"nin elverili koşullarla kredi açması daha uygundur. İkinci nokta, "MFK"nin kuruluşuyla ilgili bölümde de belirtildiği gibi, bu komitenin tam anlamıyla büyük bir stüdyo kurmasıdır. Bu iki nokta, vergi eşitliği ilkesi zedelenmeksizin istenilen ereğe varmaya yetecektir. Boş film için tanınacak bağışıklığa gelince, yine aynı ilkenin zedelenmesiyle kalmayacak, çeşitli yolsuzluklara da fırsat verebilecektir. Bu bakımdan, elverişli koşullarla boş film sağlanması işini, "MFK" ile ilgili sinemacıların başbaşa verip şimdiki düzen içinde çözmeye çalışmaları daha yerinde olur.

Yukarıdakine benzer bir koruma düzeni de, sinema salonları için ileri sürülmektedir. Tasarıya göre, modern koşullara uygun yeni yapılacak sinemalar, çalışmaya başladıklarından beş yıla değin her türlü eğlence resminden bağışık olacaktır. Bu sinemaların

hangi koşulları taşıyacağını "MFK" saptayacaktır. Yurdumuzdaki sinemaların gerek sayıca gerekse yapıca yetersizlikleri söz götürmez. Öte yandan, film giderlerinin gittikçe artması karşısında bu sinemaları, daha doğrusu koltuk sayısını çoğaltmanın bir zorunluluk olduğu da açıkça ortadadır. Bu bakımdan tasarının bu konuyu göz önüne alması yerindedir; ama maddenin bu biçimi yetersizdir. Önce, bağışıklığın yalnız yeni yapılan sinemalara tanınması yersizdir. Var olan sinemaları yenileştirmek için yapılacak çalışmalar da bu madde kapsamına girmelidir. Öyle anlaşılıyor ki, bu ikincilere tasarıda yer verilmemesi; birincilerin bağışıklığının belediyelere yük olmamasına karşılık, ikincilerin var olan bir gelir kaynağından belediyeleri yoksun bırakmasından ileri geliyor. Ama burada, birincilere bağışıklık, ikincilere "MFK"nin kredi ya da daha iyisi her ikisine de kredi kolaylıkları tanımak düşünülebilir. Yalnız bu konuda şu noktaların önemle göz önünde bulundurulması gerekir: "Modern sinema" niteliği son derece sıkı koşullara bağlanmalı ve bunların eksiksiz yerine getirilmesi istenmelidir; bu maddenin sağlayacağı kolaylıkların bir sinema salonları tekeline yol açmamasına dikkat edilmelidir; sinemaların coğrafi dağılışları, kamu yararı göz önüne alınarak düzenlenmelidir. Bizce bu konuda yapılacak önemli bir iş daha var, o da "MFK"nin belli başlı kentlerde en iyi sinemalardan bir ya da birkaçına satın alma, kiralama ya da yeniden yaptırma yoluyla sahip olmasıdır. Bunun çeşitli yönden yararları vardır: İzleyiciye karşı hiçbir sorumluluk duygusu taşımayan oynatımcının ve yabancı film getiricisinin bu sorumluluğu ister istemez edinmesi; "programa ne koyarsam gider", "dışarıdan ne getirirsem olur" düşüncesinin yavaş yavaş ortadan kalkması, "MFK" nin seçme filmler geçen sinemalarıyla gerçekleştirilecektir. Bu sinemalar, "kota filmleri" yönteminin yavaş yavaş ortadan kalkmasını da sağlayabilecektir. Getiricinin, geniş sürümü olmadığı düşüncesiyle getirmediği sanat değeri üstün filmlerin izleyiciye ulaşması sağlanacak, izleyici bu sinemalarda her vakit "nitelikli" film göreceğine güvenecektir. Öte yandan, bu sinemalar, olağan çalışma saatları dışında sinema derneklerinin, sendikaların, hayır kurumlarının sinema konusundaki kültür çalışmalarında da kul-

lanılabilecektir.

Tasarının azami bilet ücretlerinin saptanmasını "MFK"ye bırakması; bölge özelliklerine göre sinemaların bu fiyat altında çalışabilme olanağı yerindedir. Yalnız, sinemaların gerek bulundukları yere gerekse taşıdıkları niteliklere göre ciddi bir sınıflamadan geçirilmesi bu maddede açıkça belirtilmelidir.

Tasarının doğrudan doğruya yerli filmleri korumakla ilgili iki maddesinden biri, yerli filmlerin beş yıllık amortismana bağlanmayıp maliyetlerini tümüyle amorti ettikten sonra gelir vergisine bağlanmalarıdır. Bu maddenin gerekçesi, konuyu aydınlatmaktan çok, karıştırıcı bir özellik taşıyor. Filmlerin amortismanının çok ağır yürüdüğü gözönüne alınırsa, bu konuda ancak gelir vergisinin kademeli bir biçimde işlemesi savunulabilir.

Yerli filmin korunmasıyla ilgili öbür madde, her sinemanın 15 Eylül-15 Mayıs arasında en az sekiz yerli film göstermesi zorunluluğu koymaktadır. Yerli filmleri yabancı filmlere karşı korumak amacıyla çeşitli ülkelerde başvurulan bu "kota" düzeninin aksaklıklarına ilk yazımızda dokunmuştuk. Bu konuda katı hükümler koymak hem haksızlıklara hem de ters sonuçlara (kötü film sayısının alabildiğine artması gibi) yol açar hem de çok kez uygulama olanağı bulunmayan zorlamalara meydan verir. Peki kota düzeninden tümüyle vaz mı geçmeli? Hayır. Bizce bu kota düzeni, zorlamadan çok, oynatımcıyı kendiliğinden buna yöneltici olmalı, aynı zamanda oldukça esnek hükümlere dayanmalıdır. Her şeyden önce bu konuda kesin bir rakam öne sürmekten kaçınmalı; mutlaka bir rakam ortaya atmak isteniyorsa, "asgari" değil "azami" sınır saptanmalıdır. Öte yandan her mevsimin kotaya girebilecek niteliklteki filmlerini "MFK"nin bir listeyle açıklaması yerinde olur. Aynı süre içinde "kota filmi" sayısına denk herhangi başka yerli film oynatan sinema "kota filmi"ni oynatmak zorunluluğundan sıyrılabilmelidir. Ama öte yandan "kota filmleri"nin oynatımcılar tarafından aranmasını sağlamak için de, bu filmleri oynatan sinemalarda fon için ayrılan parada ya da belediye eğlence resminde ya da her ikisinde indirim yapılmalı; bu indirimden artan paranın oynatımcı ile yapımcı arasında eşit olarak paylaştırılması sağlan-

malıdır.

Yerli filmin korunması konusuna geçmişken, tasarının bu yöndeki eksikliğini belirtmek, bunun önlenmesi yollarını araştırmak yerinde olur. İlk yazımızda da belirttiğimiz gibi, tasarının gerekçesi yerli filmin "nitelik" bakımından gelişmesini sağlamaktır. Ama tasarıdaki maddelerin çoğu ancak endüstrinin gelişmesini sağlayacak önlemlerden ibaret olduğu gibi, doğrudan doğruya yerli filmin korunmasıyla ilgili iki madde de "niteliği" gözetmemektedir. Bu iki maddenin dışında "MFK"nin görevleri arasında geçen "prim vermek" sözü hem çok yuvarlak hem de çok yetersizdir. Bu durumda tasarının 1948'deki vergi indiriminde olduğu gibi kötü filmin alabildiğine çoğalmasına yol açası beklenir. Daha önce de yazdığımız gibi, bir koruma düzeni kötü film ile iyi filmi eşit ölçüde koruyarsa, gerçekte yalnız kötü filmi koruyor demektir; üstelik bu durumda "kötü film iyi filmi kovar". O halde, her koruma düzeni mutlaka "nitelikli" filmi desteklemeye; hatta bir adım daha ileri giderek, nitelikli filmi niteliksiz film aleyhinde desteklemeye yönelmelidir. Bu konuda "kademeli" bir destekleme ve koruma düzeni uygulamak yerinde olur: Örneğin sanat ve teknik yönten "ortalama" bir düzeye erişmiş filmlerin "kota filmi" olarak seçilmesi ilk maddeyi meydana getirebilir. Her "kota filmi"nin yapımcısına ondan sonra çevireceği film için "MFK"ce kredi açılması ikinci kademe olabilir. Sanat niteliği üstün yerli filmlere verilecek ödüller bu yoldaki üçüncü adım olacaktır. Ödüllerin, film yapımcısına daha büyük pay tanıyarak yönetmen, senaryocu, görüntü yönetmeni, besteci arasında paylaştırılması, daha sonraki çalışmalar için özendirici bir etken olacaktır. Tasarıda kısa filmlerin, kısa ve uzun belgesel filmlerin, çocuk ve gençlere yararlı filmlerin unutulmuş olduğu görülüyor. Kısa film, belgesel filmler bir yandan sinemacıların yetişmesi, bir yandan yurdun çeşitli sorunlarının ele alınıp incelenmesi, yurdun içte ve dışta tanıtılması, bir yandan da önümüzdeki yıllarda kurulması hemen hemen kaçınılmaz olan televizyonun temel kaynağı olması bakımından büyük önem taşımaktadır. Bundan dolayı uzun filmler için tanınan kolaylıkların kısa filmler, belgesel filmler içinde tanınması mutlak

bir zorunluluktur. Çocuk ve gençler için yararlı filmlerin meydana getirilmesini kolaylaştırmak, çok kısır olan bu kolun gelişmesini sağlayacaktır.

(*VATAN*, 22 Kasım 1963)



TÜRK SİNEMA YASASI TASARISI 4

Türk Sinema Yasası tasarısının düzene bağlamaya çalıştığı son konu, denetlemedir (sansür). Tasarıya göre, senaryo ve Türk filmlerinin kontrolü" İstanbul'da yapılacaktır. "Film ve Senaryo Kontrol Komisyonu"nun on bir üyesi şu yolda dağılmaktadır: Turizm ve Tanıtma, Ticaret ve Sanayi, Milli Eğitim, İçişleri Bakanlıklarından birer; yapımcılardan iki; yönetmenler, senaryocular, Güzel Sanatlar Akademisi, Şehir Tiyatrosu ve Üniversiteden birer temsilci. Üyelerin "hakkı huzuru" film sahibince peşin ödenecektir.

Maddeyi incelemeye girişmeden önce şunları belirtmek yerinde olur: Yurdumuzdaki sinema denetlemesi konusunda sinema yazarları ve aydınlar kalın bir cilt dolduracak denli yazı yazmışlardır. 1939'dan bu yana hiçbir değişikliğe uğramaksızın süregelen denetleme tüzüğüne dayanarak, devlet memurları arasından gelişigüzel derlenen, sinemayla hiç mi hiç ilişiği olmayan beş kişinin senaryoları okuyup "çevrilir, çevrilemez" diye fetva vermesi; çevrilmiş filmi yasaklaması ya da kuşa döndürebilmesi bu yazılarda son derece şiddetli eleştirilere uğramıştır. Fakat resmi makamlar buna karşı şaşılacak bir kayıtsızlık göstermişlerdir. Bunda da anlaşılamayacak bir yön yok; çünkü kitaptan, gazeteden, tiyatrodan denetlemenin kalktığı bir çağda film denetlemesinin benimsenebilecek, savunulabilecek hiçbir yanı bulunmamaktadır. 27 Mayıs devriminden önce böyleydi. Devrimden, daha doğrusu 1961 Anayasasının

kabulünden sonraysa, film denetlemesi artık tümüyle Anayasaya aykırı bir nitelik kazanmıştır. Bu Anayasanın hiçbir maddesinde denetleme ve öndenetlemeye yer veren madde yoktur. Tersine, "temel haklar ve ödevler" bölümünde "temel hakların özü"yle ilgili 11., "düşünce hürriyeti"yle ilgili 20., "bilim ve sanat hürriyeti"yle ilgili 21. maddeler sinemada hiçbir denetleme çeşidinin uygulanmasına olanak tanımamaktadır. Şu halde, değil çeyrek yüzyıllık denetleme tüzüğü, B. Baykam'ın tasarısında yer alan denetlemeyle ilgili madde de Anayasaya aykırıdır. Peki ne olacak? Bu durumda yapılabilecek iki şey var: Birincisi Anayasaya sinemada denetleme uygulanabileceği hükmünü koymak. Ama genel eğilimin buna aykırı olduğu, yalnız sinema yazarlarının ve aydınların değil, doğrudan doğruya Meclis'in tutumuyla da ortaya çıkmıştır: İstanbul Üniversitesi Anayasa Komisyonu, hazırladığı tasarıya sinemanın hiçbir biçimde denetlenemeyeceği konusunda açık hüküm koymuş; Kurucu Meclis Komisyonu, bu maddeyi; dolaylı yoldan denetleme koyacak biçimde değiştirmiş; ama Kurucu Meclis bu dolaylı denetlemeyi de kaldırmıştır. Bu durumda, sinema alanında işlenecek suçları genel hükümlere bırakmak gerekmektedir. Ancak, sinemanın taşıdığı özellikler dolayısıyla bunun sinemacılar için de büyük sakıncaları var: Hiçbir yapımcı yüz binlerce lira yatırdığı filmi eline alıp mahkeme kapılarında dolaşmak istemez. O halde ne yapmalı? Bu da bizi ikinci çözüm yoluna, yani sinemanın kendi kendini denetlemesi düzenine götürür. Anayasaların düşünce özgürlüğünü hiçbir biçimde sınırlamaması; sinemanın taşıdığı özeliklerin ortaya birtakım zorunluluklar çıkarması karşısında uygar ülkeler birer birer bu yönteme yönelmiştir. Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Batı Almanya, Japonya'da yapılan budur. Anayasamızın açık hükümleri karşısında bizde yapılabilecek olanda budur. B. Baykam'ın tasarısında yer alan denetleme kurulu, mevzuat dışında sinema endüstrisince de oluşturulabilir. Bu kurulun senaryo ve film denetlemesine aykırı davranacak yapımcı, kendini genel hükümlerle karşı karşıya bulacaktır ki, buna kalkışacak bir babayiğidin çıkması hiç beklenmez. Böyle özel bir denetlemenin resmi denetlemeden daha etkili olacağında

kimsenin kuşkusu olmasın. Denetleme Kurulunun olumlu kararına karşın yapımcının adalet mercileriyle karşı karşıya gelmesi gibi az rastlanabilir olaylardaysa, yargıçların zaten bir "bilirkişi" niteliği taşıyan denetleme kurulunun düşüncesine önem vereceği kuşkusuzdur.

Bize göre, Anayasamızın hükümlerine uygun düşen bu davranışı şimdilik bir yana bıraksak bile, B. Baykam'ın tasarısında denetlemeyi yeniden düzenleyen madde son derece eksik, yetersiz, aynı zamanda eski tüzüğün hortlamasına yol açabilecek belirsizliktedir. Bu denetleme kurulunun başkanı kimdir; bu kurul hangi makama bağlıdır; kurulun yetkileri nedir; ölçüleri ne olacaktır; tasarıda "senaryo ve Türk filmlerinin kontrolü" dendiğine göre yabancı filmlere kim bakacaktır; denetleme kurulunun kararlarına itiraz hangi makama yapılacaktır ve daha bunun gibi bir sürü soru karşılıksız almaktadır. Bunların, sonradan hazırlanacak bir tüzüğe bırakılabileceği düşünülebilir. Ama maddede böyle bir kayıt yoktur. Kaldı ki, eski örnek göz önünde olduğu için, böyle bir tüzüğün hazırlanışını daha önce yasada birtakım kayıtlara bağlamak gerekir. Denetleme kurulunun dayanacağı ölçüler (ki bunların, Anayasada yer alan sınırlamaları aşmaması gerekir); denetleme kurulu üyelerinin yetenekleri; özellikle kuruldaki devlet memurlarının derece ve yetenekleri bu kayıtların başına gelir. Hâlâ yürürlükte olan denetleme tüzüğüyle uygulanan ölçülerin, bu ölçüleri uygulayanların sık sık hem içler acısı hem de çok gülünç olaylara yol açtıkları unutulmamalıdır. Tasarıda, devlet memurları dışında yer alan üyelere sinema işçileri sendikasından, Türk Edebiyatçılar Birliği'nden de üye katmak, bu üyeleri belirli bir süre için seçmek, yedeklerini sağlamak yerinde olur. Öte yandan, hiç değilse senaryoların ve filmlerin tümüyle reddi durumunda, bu çeşit kararların tam üye sayısının 2/3'ü oyla alınması gibi kayıtlar konmasına da gidilmelidir.

Tasarıyı madde madde inceledikten, eksik ve yanlış yerlerini, bunların yerine yapılması gerekenleri göstermeye çalıştıktan sonra, tasarının şimdiki durumuyla ilgili yargılarımızı şöylece sıralayabiliriz: 1. Tasarı çok aceleye gelmiştir, 2. Bu konuda bütün ilgilile-

re gereken ölçüde danışılmamıştır, 3. Bunun sonucunda da: a) Yanlış bilgi ve verilerle yanlış adımlar atılmış, b) Çok dar açıdan, çok kez yalnızca yapımcı açısından harekete geçilmiştir, 4. Tasarının ağırlık noktası, filmlerin "nitelik" yönünden gelişmesini sağlamakta toplanması gerekirken, eski düzeni pekiştirmeye, belki de birkaç katıyla sürdürmeye yönelmiştir, 5. Kısa film, belgesel film konuları tümüyle unutulmuştur, 6. Anayasa aykırı olan denetleme düzeni "meşrulaştırılmış"tır, 7. Bütün bunlardan ve yukarıda daha ayrıntılı olarak belirtilen nedenlerden dolayı, tasarının bu haliyle kanunlaşması zararlıdır ve tümüyle ters sonuçlar verecektir.

Şimdi bir soru ortaya çıkıyor: Sinemamızın yıllardan beri ilk kez ele geçirdiği fırsatın kaçmasına göz yummak mı gerekir? Bize kalırsa hayır. B. Baykam'ın, tasarıyı yeni baştan ele alması; daha geniş ilgililer topluluğuyla temasa geçmesi; gerekli değişiklikleri yaparak (bunların başlıcaları yukarıda belirtilmiştir) sunması, bu fırsatın kaçmasını önleyecektir. Sinemacıların ve sinemasever aydınların bu yolda kendisinden yardımlarını esirgemeyeceklerine eminiz. Kaldı ki, B. Baykam'ın tasarısı kusurları yanında birtakım erdemler de taşımaktadır: Her şeyden önce kısa, sade bir tasarıdır. Sinema konusunun yabancılığı ve çapraşıklığı, yasama organının yeni konulara el atmaktaki çekingenliği göz önüne alınırsa, bu önemli bir erdemdir. B. Baykam'ın tasarısı aynı zamanda gerçekçidir; sinema endüstrisinin korunmasını, desteklenmesini yine bu endüstrinin kendi kaynaklarından sağlamaktadır. Bütçe ve planlama gerekleri göz önüne alınırsa bundan başka çıkar yol da yoktur. Gerek hükümetin gerek yasama organının tasarıyı desteklemesi ancak böylelikle sağlanabilir. Nihayet tümüyle ele alındığında B. Baykam'ın tasarısı, sinemamızın en önemli sorunlarına, en can alacak noktalarına parmak basmakta, yalnızca bunların çözülmesinde kimi yanlışlıklara düşmektedir. Bunların düzeltilmesi de, iyi niyetle davranıldığı takdirde, güç bir şey değildir. B. Baykam böyle bir işe girişmekle bile buna gerekli iyi niyetin kendisinde bulunduğunu göstermektedir. Yeter ki, sinemada bütün koruma düzenlerinin şu mantıki temellere ve sıraya dayandığı hiçbir vakit gözden uzak tutulmasın: "Nitelikli" filmi ancak sanatçıları, teknikçileriyle

iyi sinemacılar meydana getirebilir; öyleyse her şeyden önce bunların yetiştirilmesi ele alınmalıdır. Yapımcı-sanatçı-teknikçiler bu yoldaki emeklerinin değerlendirildiğini görmek isterler; öyleyse koruma düzeni her şeyden önce "nitelikli" filme yönelmelidir. Yapımcı-sanatçı-teknikçiler, iyi bir "fabrika'da, kolaylık içinde çalışmak isterler. Öyleyse bunlara elverişli koşullar sağlayacak stüdyo vermek gerekir. Yapımcı ve sanatçılar, çalışmalarında herhangi yapay bir engelle karşılaşmamak isterler; bundan dolayı denetleme düzeni keyfi bir düzen olmaktan çıkarılmalıdır. Yapımcı-sanatçı-teknikçiler, meydana getirdikleri "nitelikli" yapıtın izleyiciye değersiz yapıtlardan daha elverişli koşullarla ulaşabilmesini isterler. Koruma düzeni de bunu sağlamalıdır.

(*VATAN*, 29 Kasım 1963)



TÜRK SİNEMASININ SORUNLARI

Pandora'nın kutusu. Türk sinemasının çeşitli sorunlarına şimdiye dek sık sık değinildi; bu sorunlardan kimileri tekrar tekrar ele alındı; ama bu sorunları topluca gözden geçirmek denemesine şimdiye dek girişilmedi. *"Yeni Sinema"*nın bir kez daha Türk sinemasına ayırdığı bir sayısında yayımlanan bu yazının ereği de, her şeyden önce, böyle bir denemeye girişmektir. Bunu yaparken ortaya şimdiye kadarki görüş ve düşüncelerimizden ayrı ya da yeni bir şey koyacak değiliz. Tersine, yukarıda belirtilen durumdan ötürü, sinema yayımlarını izleyenler burada yabancısı sayılmayacakları görüş ve düşüncelere sık sık rastlayacaklardır. Hatta kimi sorunlar daha önce hem çokça, hem de genişçe ele alındığından burada onlara kısaca değinilmekle yetinilecektir (örneğin denetleme, koruma... sorunları gibi.) Buna karşılık daha az işlenmiş olan

kimi sorunlara biraz daha geniş yer verilecektir (örneğin genel kültür düzeyi ile sinema ilişkisi, eski sanat geleneklerinin sinemamız üzerindeki etkisi... gibi.) Öte yandan, sinemamızla ilgili bütün sorunların bir dergi yazısı çerçevesinde ele alınması da olanak dışıdır. Kaldı ki sinemamızın sorunları, Pandora'nın kutusundan çıkanlar kadar bol ve arkası alınmayan şeylerdir. Bundan dolayı bu yazı, sinemamızın başlıca sorunlarına topluca göz atmaktan öteye bir sav taşımamaktadır.

Genel Kültür Düzeyi. Sinemamızın sorunlarını ele alırken, işe yurdumuzun genel kültür düzeyinden başlamak gerekir. Çünkü bu düzey, sinemamızın hem yapıcılarını (sinemacılar) hem alıcıları (izleyiciler) ilgilendirdiği, etkilendirdiği ve "şartlandırdığı" gibi, öte yandan hem alıcılar hem yapımcılar yönünden bu düzeyin en açık ve seçik biçimde sinemada yansısını buluruz. Sinemanın ortaklaşa bir çalışmanın ürünü, çeşitli sanatların bireşimi, içinden çıktığı toplumun "ayna"sı olması; yığınsal bir anlatım, sanat, eğlence, iletişim aracı niteliği taşıması, sinema ile genel kültür düzeyi arasındaki sıkı ve kaçınılmaz bağın nedenleridir. Sinemanın belli bir toplumda çeşitli alanlardaki durumların bir muhasebesini yaparak sonunda bunları bileşik kaplar örneği bir ortalama düzeye getirmesi de yine bu nedenlerden ileri gelir. Sinemanın yapısının bu özelliklerini bilmeyenler, genel kültür düzeyi ile sinema arasındaki bağı kavrayamayanlar, kimi sanat alanlarındaki tek tük uluslararası çaptaki başarıları ele alarak, aynı durumun sinemada neden meydana gelmediğine şaşarlar. Sonunda da Türk sinemasını, Türk toplumunun ve Türk sanatının genel gelişme çizgisi dışında yer alan, herhangi bir "kaza" sonucu ortaya çıkmış cansıkıcı, "ailenin yüz karası" bir olay sayarlar. Kimileri de bu nedenleri az çok bilir, ancak bu nedenlerin yol açtığı gerçek öylesine rahatsız edicidir ki, bu gerçeği yadsımak, bilmezlikten gelmek, bu gerçeği kabullenip çözümlerini aramaktan daha kolay gelir. Ya da bu yolda vakit kaybetmek, üstelik rahatsız olmaktansa, kendi kültür düzeyine uygun düşen yabancı yapıtlarla oyalanmak yeğlenir. Bütün bunların sonucu olarak da, Türk sineması Türk aydınlarının ezici bir çoğunluğu için bir "yaban"dır ve genel kültür

düzeyi ortalaması en açık biçimiyle kendini nasıl sinemada gösteriyorsa, aydın takımı ile büyük yığınlar arasındaki yabancılaşmanın en keskin örneği de yine sinema alanında ortaya çıkar.

İki Yönlü Koşullandırma. Bu genel girişten sonra, yurdumuzun genel kültür düzeyi ile sinema arasındaki ilişkileri somut bir açıdan incelediğimizde şu gerçekler ortaya çıkar: 1965 nüfus sayımına göre, yurdumuzda okuma çağındaki 25.663.849 kişiden 13.248.827'si, yani yarıdan çoğu okur yazar değildir. Okur yazarlara gelince, bunların durumu da pek parlak sayılmaz; çünkü bunların yarıya yakını (6.089.362) ancak ilkokulu bitirmiştir. Sinemayı sanat yönünden aldığımızda, bu sanatın alıcılarını da belli bir eğitim ve öğrenim düzeyine erişmiş kimselerden seçmemiz gerekir. En azından lise bitirmiş olanlardan —ki eğitimimizin son yıllardaki niteliği; daha doğrusu niteliksizliği göz önüne alınırsa bu bile yeterli sayılmaz—, yüksek öğrenim yapmış olanlara doğru çıkarsak, yarım milyona bile ulaşamayan bir izleyici topluluğuyla karşılaşırız. Yüksek öğrenime devam edenleri de bunlara katarsak ortaya yarım milyonu pek az aşan bir "aydın izleyici" topluluğu çıkar. Ancak, bu aydın izleyici topluluğu Türk sineması yönünden ele alındığında büyük ölçüde fire verir: Bu topluluktan kimi yaşı bakımından izleyici olmaktan çıkmıştır; kimi bulunduğu yer bakımından sinemaya gidemez; kiminin bütçesi elvermez; kimi de —ki büyük bir çoğunluktur— bütünüyle yabancı sinemaların ürünlerine kaptırılmıştır. Yine de en kabasında yarım milyonluk aydın sinema izleyicisi bulunduğunu varsaysak bile, sinemamızın bugünkü ekonomik koşullarına göre bu topluluk yerli sinemayı değil ayakta tutmak, şöyle böyle beslemekte bile yetersizdir. Bundan ötürü yerli sinemacılar ister istemez, öğrenim düzeyinin daha alt basamaklarında yer alanlarla okur yazar olmayan milyonlara yönelmek zorunda kalmaktadırlar. Sinemamız, kültür düzeyi çok gerilerde olan bu milyonlarca izleyiciyi koşullandırmaktan çok daha büyük ölçüde, bu milyonlarca izleyici tarafından koşullandırılmaktadır.

Görevden Kopan Baş. Bu koşullandırma, genelikle, bütün az gelişmiş ülkelerin sinemalarında ortaya çıkan bir durumdur. Ne

var ki yurdumuzun özellikleri bunu daha da çapraşık kılığa sokmaktadır. Türkiye bugün az gelişmiş ülkeler arasında yer almakla birlikte, çok eskiye uzanan parlak tarihi, uygarlığı, kuruluşları, dünya görşüyle özel bir durum oluşturmaktadır. Türkiye'nin iki yüzyılı aşan batılılaşma çabaları, bu çapraşıklığı bir kat daha arttırmaktadır. Bu batılılaşma çabalarının; kültür, uygarlık, anlayış değişimi deneylerinin geniş halk yığınlarınca benimsenmesini sağlayacak köklü ekonomik ve toplumsal koşullar yaratılmadığı için, iki yüzyıllık çaba sonunda ortaya çok garip sonuçlar çıktığı da bir gerçektir. Batılılaşma çabaları yalnız aydın katında, o da çok kez yüzeyde, kendini göstermiş, bu çabalara hemen bütünüyle yabancı kalan, kalmak zorunda bırakılan geniş yığınlarsa kendi başlarının çaresine bakmak durumuyla karşılaşmışlardır. Yeni durumu benimseyemeyen, eskisini de yitiren bu yığınlar, kuşaktan kuşağa gittikçe zayıflayarak geçen geleneklerin, göreneklerin, alışkanlıkların, sezgilerin kırıntılarıyla yetinmek zorunda kalmışlardır. Böylelikle aynı vücutta başla gövde arasında korkunç denebilecek bir kopuş, bir yabancılaşma ortaya çıkmıştır. Dikkati çeken yön, bu yabancılaşmanın, sinemacılarımız ile izleyicinin ezici çoğunluğu arasında etkilerini göstermemiş olmasıdır. Bunun nedeni, sinemacılardan çoğunun, kaynakları, yetişmeleri, eğitim düzeyleri, eğilimleri bakımından bu izleyicilerden büyük bir başkalık göstermemeleri, izleyicinin beğeni ve eğilimlerine kolayca ayak uydurabilmeleridir. Son yıllarda, "batılılaşmış" çevrelerden gelen bir avuç sinemacı ile izleyici çoğunluğu arasında bir sürtüşme ortaya çıkmışsa da, bu sinemacıların bir iki denemeden, zorlamadan sonra bu beğeni ve eğilimlere ödün vermeleri, sonra bütün bütüne boyun eğmeleri de —bunun adı "halk sineması yapmak" oluyor!— bu yabancılaşmadan doğan sürtüşmeyi önlemiştir. Ancak birçok alanda kendini gösteren yabancılaşmanın önümüzdeki yıllarda izleyiciler ile yeni sinemacılar arasında belki her alanda olduğundan da keskin biçimde ortaya çıkması hemen hemen kaçınılmaz olacaktır.

Genel kültür düzeyindeki özelliklerden, az gelişmişlik durumundan ve Türkiye'nin bu az gelişmişlik içindeki özel yerinden, nihayet büyük yığınlar ele alındığında başarılı sayılamayacak batı-

lılaşma çabalarından ileri gelen bu sorunlara, sinema eğitimi ve kültürü alanındaki eksikliği de katabiliriz. Bu alandaki çalışmalar ancak son yıllarda, o da çok ağırdan başlamıştır ve şimdilik yine çok ağırdan gelişeceğe benzemektedir. Üstelik bu az buçuk sinema eğitim ve kültürü de yine batılılaşma ve yabancılaşmanın ağırlığı altında kalmakta, ulusal bir sinema endüstrisinin özellikleri, koşulları üzerinde pek durulmamaktadır. Oysa bugüne dek süregelen sinemanın dışında bir sinemanın var olabilmesi, bu yolda denemeler yapılabilmesi, hem bu çalışmaları yapabilecek sinemacılar hem de bu çalışmaları besleyebilecek izleyiciler yönünden, ancak sinema kültür ve eğitiminde sağlanabilecek ilerlemeye bağladır.

Gerekenin Yokluğu, Gerekmeyenin Çokluğu. Sinema öbür sanatların bireşimi olarak ortaya çıktığına göre, yurdumuzdaki sanat gelenekleri ile sinema arasındaki ilişkiyi kısaca gözden geçirmek yerinde olacaktır. Bu ilişkinin sinemamız için hiç de yararlı olmadığını söyleyebiliriz. Bunu ortaya koymak için, sinemanın en önemli, en ağır basan iki özelliğini ele almak yeter. Burada söz konusu olan öykülü film olduğuna göre, bunlar görsel ve dramatik özelliklerdir; çünkü öykülü bir film önünde sonunda, bir olgular örgüsünü görsel olarak anlatan yapıtır. Görsel özelliğin başarıyla, ustaca kullanılması her şeyden önce varsıl bir resim sanatı geleneğinin; dramatik özelliğin kullanılması da varsıl bir dram sanatı geleneğinin varlığına bağlıdır. Oysa sinemamız bu iki gelenekten de yoksundur. Sağlam ve köklü bir resim sanatı geleneğimizin bulunmadığı hemen herkesçe bilinmektedir. Bunun bir nedeni, İslam dininin koyduğu tasvir yasağıdır. Gerçi bu yasağa sıkı sıkıya uyulmamıştır ama bu yasağın resim sanatını geniş ölçüde engellediği de kuşku götürmez. Kaldı ki, bu yasaktan yapılan kaçamaklar sonunda ortaya çıkan resimler de, hiçbir vakit geniş yığınlara ulaşamamış, bir avuç insanın elinde biriken pahalı elyazmalarında kalmıştır. Bundan başka gerek bu minyatür sanatı, gerekse geniş ölçüde yayılması ancak taşbasmacılığından sonra gerçekleşebilen halk resmi, belli kalıpların yinelenmesinden, ustadan çırağa aşağı yukarı olduğu gibi aktarılmasından oluşan oldukça ilkel bir resim anlayışını yansıtmaktaydı. Üstelik, mimarlık bir yana bırakıldığı

takdirde, bütün plastik sanatlarımız ve bütün el sanatlarımız hemen hemen bütünüyle hep yüzeyde kalan bir ustalığa, derinlikten, görüngeden (perspektif) yoksun bir anlayışın sınırları içindeki ustalığa dayanıyordu. Bir uzay ve oylum sanatı olan mimarlıkta bile, bu iki temel öğenin örneğin batıdaki gibi değerlendirilmemiş olması dikkate değer. Bütün bunlardan dolayı, büyük bir ustalık gerektiren filmin görüntü diline temel olabilecek bir resim sanatı ve resim duygusu, geniş yığınlar şöyle dursun, yakın zamanlara gelinceye dek aydın takımında bile gelişmiş değildi. Bu durumda görüntü çerçevelemesi, görüntü düzenlemesi, hareketlerin düzenlenmesi, derinlemesine görüntü gibi sinemanın "abecesi" olduğu denli temelleri de sayılan kullanışları gerçekleştirebilecek ustalıkta sinemacının yetişmesi çok güçleştiği gibi, böyle bir sinemacı çıksa bile bunu izleyicilere benimsetmesi, sevdirmesi hemen hemen olanak dışıdır.

Karagöz Sineması. Ancak geçen yüzyılın ortalarına doğru yavaştan başlayan batı çeşidi dram sanatına gelinceye dek yurdumuzda bunun yerine var olan, ondan sonra da yakın zamanlara değin geniş yığınlarda etkisini duyuran karagöz, ortaoyunu, tuluat, meddahlık, mukallitlik gibi görmelik sanatlara gelince, bunlar gerçekte dram sanatı değil anlatı sanatıydılar, bütün güçlerini sözden, söz ustalıklarından alıyorlardı.

Bunun sonuçları sinemada kendini şöyle gösterdi: Sinema sanatı için gerekli olan resim sanatı geleneğinin, resim duyusunun, dram sanatı geleneğinin eksikliğine karşılık, sinema sanatı için çok tehlikeli olabilecek anlatı sanatının, söz sanatı geleneklerinin ağırlığı... Gerekenin yokluğu ve gerekmeyenin çokluğunu hem sinemacılar hem de izleyiciler bütün ağırlığıyla duymaktadırlar. Bundan dolayıdır ki, görüntü dilinin kullanılması, her şeyin görüntülerle anlatılması gereken bir sanat kolunda, karagözün derinliksiz, yüzeyde kalan gölgelerini alabildiğine laf kalabalığı, konuşmalarla destekleyip perdenin ardından değil de perdenin önünden yansıtılmış bir "karagöz sineması" ortaya çıkmıştır.

Sessiz Sinema Geleneğinden Yoksunluk. Bu eski geleneklerden, alışkanlıklardan yepyeni bir alan olan sinemaya geçilirken,

sessiz sinema dönemi yararlı bir rol oynayabilirdi. Çünkü sessiz sinema döneminde sinemacı, anlatmak istediklerini ister istemez görüntü diliyle ortaya koymak, izleyici de bu görüntü dilini ister istemez öğrenmek zorundaydı. Ne var ki, sinemamızın gelişme tarihi buna olanak vermedi: 1914'ten 1931'e dek süren on yedi yıllık sessiz sinema dönemimizde ancak on üç öykülü, uzun film çevrilebildi. Bu kadarcık bir deneme ne sinemacıya ne de izleyiciye herhangi bir şeyi görüntü diliyle anlatmak ve görüntü dilini anlamak olanağını sağlayabildi. Zaten bu yıllarda yüze erişmeyen sinema salonlarıyla bunu izleyiciye ulaştırabilmek de elde değildi.

Kaldı ki, görüntü dilinin kurulmasını sağlayabilecek bir sessiz sinema geleneğinin yoksunluğu bir yana, sinemamızın asıl "felaketi", sessiz olsun sesli olsun, 1950 yılına dek uzanan otuz altı yıl içinde, sinema yerine tiyatronun, hem de en kötü çeşidinden tiyatronun izleyicilere sinema diye sunulması oldu. Dünyanın hiçbir ülkesinde görülmeyen bir durum olarak bu otuz altı yıl, yönetmenleri, oyuncuları, teknikçileri, senaryoları, tutumları, anlayışlarıyla, tiyatronun egemenliğine geçti.

Zayıf Temeller. Genel kültür düzeyine, toplumun tarihsel gelişimine, sanat geleneklerine ve sinemamızdaki geleneğe bağlı bu sorunlardan sonra, endüstriyle ilgili ekonomik sorunlara kısaca yer vermek yararlı olur. Bilindiği gibi sinema endüstrisi geleneksel olarak üç ana kola ayrılır: Yapım, dağıtım (işletme), oynatım. Buna bir de sinema donatımı üreten endüstri kolunu katabiliriz. Ama bu son kolun sinema sanatıyla doğrudan doğruya bir ilişkisi yoktur; zaten çoğu ülkede de bu kol bulunmamaktadır. Türkiye de sinema donatımı kolunun bulunmadığı ülkelerden biridir. Öbür üç kola gelince, bu konuda ilk ve genel gözlem, bunların yurdumuzda çok zayıf temellere dayandığıdır. Bu bir yandan Türk ekonomisinin ve endüstrisinin az gelişmişliğine bağlıdır, bir yandan da sinema endüstrisinin başlangıcından bu yana kendini gösteren gelişme çizgisine... Sinemamızın hiç beklenmedik bir anda ve öbür ülkelere göre oldukça gecikmiş olarak bir ordu sineması niteliğiyle 1914'teki savaş koşullarında başladığı bilinmektedir. Savaş koşullarının ve ordu sinemasının dışında kurulan ilk özel yapımevi 1922-1924

arasındaki kısa bir çalışma döneminden sonra yapımdan çekilmiş, 1924-1928 arasındaki bir boşluktan sonra, 1929-1939 arasında yine tek özel yapımeviyle yetinilmiştir. 1939'dan İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadarki dönemde yapımevleri sayısında bir artış görülmektedir. Ancak bunların yanında yer alan stüdyo-laboratuvarlar, yapım değil sözlendirme (dublaj) ereğiyle oluşurulmuş kuruluşlardı. Nitekim, Türkiye'de yapımın başlamasından günümüze dek geçen elli dört yıla karşın, stüdyo-laboratuvar sayısı bir düzineye bile varmamakta, bunların da çoğu ya salt sözlendirme ereğiyle oluşturulmuş ya da bugün için ilkel, eskimiş donatımlı kuruluşlar niteliği taşımaktadır.

Çok Yünlü Tıkanıklık. 1948'de Belediye Eğlence Resmi'nde yerli filmler yararına yapılan indirimle kurulan yanlış koruma düzeni sonunda yıllık film yapımının —1954 ile 1956 dışında— sürekli, baş döndürücü bir hızla artışı, bu zayıf temeller üzerinde yükselen endüstri için, taşınması her bakımdan güç olan ağır bir yük olmuştur. Bu durumda bir yandan stüdyolar kapasitelerinin kaldıramayacağı sayıda filmi işlemek zorunda kalmış; bir yandan sinemacılar kadrosu yeteneklerinin kaldıramayacağı sayıda filme güçlerini bölmüşlerdir. Nihayet sinema salonlarında aynı ölçüde bir gelişme olmadığından burada da bir tıkanıklık ortaya çıkmıştır. Bu çok yönlü tıkanıklık sonunda, filmlerin zaten düşük olan kalitelerinde büsbütün bir düşüş ortaya çıkmıştır: Stüdyolar, artan yabancı film sözlendirilmesi yanında yılda iki yüzü aşan yerli filmi işleyebilmek için, elli filme bile yeterli olmayan olanaklarını zorlamışlar; böylelikle yıkanması, kurgulanması, seslendirilmesi, yazılandırılması, çoğaltılması... birbirinden baştan savma filmler piyasaya sürülmeye başlanmıştır. Elli filme güç yetişebilecek sinemacı kadrosu, dört beş katı bir çalışmanın içinde büsbütün bunalmıştır. Sinema çalışmalarının niteliğini bilen yabancı sinemacıların işittikleri vakit gözlerinin faltaşı gibi açılmasına yol açan durum, yani yılda yirmi filmde çalışan oyuncuların, iki düzine senaryo yazan senaryocuların, bir düzine film çeviren yönetmenlerin öyküsü bundan doğmaktadır. 900 civarında olan kapalı sinema salonlarında yer bulabilmek için sıraya giren, aynı derecede nitelik-

siz bir sürü filmle çekişen, çok kez sıra bulamayıp öbür yıllara kalan, böylelikle sayıları her yıl biraz daha kabarıklaşan yerli filmler sinemamızın ekonomik sorunlarının belki en önemli ve en çetinini ortaya çıkarmaktadır. Çünkü nihayet bu acayip mekanizmanın işlemesi, bu filmlerin paralarını çıkarmalarına, üstelik biraz da kazanç sağlamalarına bağlıdır. Oysa bu tıkanıklık, endüstri bir bütün olarak ele alındığında, buna elvermediği gibi, öte yandan başta yıldızcılık olmak üzere çeşitli nedenlerden dolayı film giderlerinin gittikçe artışı işleri daha da çıkmaza sokmaktadır. Bütün bunlara karşın, bu mekanizma iyi kötü bugüne dek işlemeye devam etmişse, bu bir yandan sinema endüstrisinin çalışmalarında aşağı yukarı yarı yarıya bonolara dayanılmasından; bir yandan da yapımcıları hem her yıl biraz daha çok film çevirmeye, hem vergi ertelemeye hem de vergi kaçırmaya iten sakat vergilendirme yönteminden ileri gelmektedir. Yine bu tıkanıklık ve gider artışı, işletmecilerin, giderek salon sahiplerinin yapımda söz sahibi olmalarına, dolayısıyla filmlerin niteliğinin biraz daha düşmesine yol açtığı kadar, bunların kurduğu avans ve bono düzeniyle de bu mekanizmanın ayakta durmasını da sağlamaktadır.

Denetleme Boyunduruğu. Sinemamızın bütün bu sorunları yetmiyormuş gibi bir de yurdumuzdaki bütün düzen değişikliklerine karşın, otuz yıldır dünyanın ancak en gerici ve baskıcı düzenlerinde rastlanabilecek bir denetlemenin sinemacıları bir demir çember içine alması da bir başka talihsizliktir. Bu denetleme bir devlet denetlemesi, polis denetlemesi olduğu denli, meslek temsilcilerine yer vermemesi, denetleme kurulu üyelerinde yeterlik aramaması, tek dereceli olması, yabancı filmlere ayrıcalık tanıması gibi sakatlıklarıyla da dikkati çekmektedir. Denetlemenin siyasal yönünün ağır basması bu sakatlığı artırmaktadır. Nitekim Türk sinemasının bugüne dek gerçekleştirdiği en iyi yapıtların, bu denetlemeyle az ya da çok takışmış olması, bu denetlemeden zarar görmesi de dikkati çeken bir noktadır. Bu denetleme düzeninin en sakat yönü, hiç kuşkusuz, ölçülerinin belli olmaması, bir de katmerli denetleme getirmesidir.

Yurdumuzdaki denetleme düzeni üzerinde uzun uzadıya durul-

makla birlikte, bu sonuncu nokta gereğince belirtilmemiştir. Oysa sinema gibi çalışmaların hızla ve aksamadan yürütülmesi gereken bir alanda, üstelik her filme yatırılan büyük sermayenin çeşitli risklerden başka bir de denetleme riskine tahammülü olmamasına karşın, hem de bir değil çeşit çeşit engellerin bulunması, üzerinde durulması gerekli bir noktadır. Yurdumuzdaki bu katmerli denetleme düzeninin bir filmin karşısına çıkardığı başlıca engeller şunlardır: Çevrilecek filmlerin senaryolarının denetlenmesi (öndenetleme); bu denetlemeden geçip çevrilme izni almış bir senaryonun sonradan sakınca görüldüğünde yasaklanabilmesi; filmlerin gerekli görüldüğünde polis bakımından çevrilmesi; çevrilip tamamlanmış filmlerin denetlenmesi (asıl denetleme); bu denetleme sonunda denetleme kurulunun verdiği kararın bakanın onayından geçmesi; bu denetleme sonunda gösterim izni alan filmin sonradan herhangi bir sakınca görüldüğünde yeniden denetlenip yasaklanabilmesi; gösterim izni almış filmlerin oynatılmalarının valilerce yasaklanabilmesi; bütün bu engelleri aşabilmiş filmler için savcılarca gerekli görüldüğünde dava açılabilmesi... Sonuncu durum dışında, bütün bu engeller karşısında sinemacının elindeki tek yol Danıştay'da dava açmaktır ki, sinemanın özellikleri göz önüne alındığında gerçekte bu yolun kullanılması hemen hemen olanaksızdır.

Sinemamızın Pandora kutusu açıldığında dışarı çıkanlar yalnızca bunlar değil doğallıkla... Bunlara bağlı daha nice yan sorunlar da var. Ama başlangıçtan beri süregelen ve hâlâ çözüm bekleyen ana sorunlar bunlar. Görüldüğü gibi, bu sorunların kimileri üstelik doğrudan doğruya sinemayla ilgili olmayıp yurdumuzun genel durumuna bağlı. Sinemamızdaki kargaşalığın, keşmekeşin kısa zamanda çözülmesinin olanaksızlığı, hele bunun için yalnızca bir sinema yasasına bel bağlamanın yersizliği ve aldatıcılığı dazaten bundan ileri geliyor.

(*YENİ SİNEMA*, Sayı 17, Nisan 1968)



TÜRK KÜLTÜRÜNÜN ÇAĞDAŞLAŞMASI AÇISINDAN TÜRK SİNEMASININ SORUNLARI

Kültürün çağdaşlaşması kavramı, kültürün demokratlaştırılması kavramıyla iç içedir, bu kavrama sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü kültürün çağdaşlaşması, nitelik yönünden çağdaş içerikler, değerler kazanmasını olduğu kadar, nicelik yönünden de gittikçe daha geniş yığınların malı olmasını gerektrir. Yirminci yüzyılın sonlarında, çağdaş olma savındaki bir kültürün, bir seçkinler kültürü, bir mutlu azınlık kültürü olması düşünülemez.

Kültürün demokratlaştırılması, kültürün geniş yığınların düzeyine indirilmesi değil, tam tersine, geniş yığınların çağdaş kültürün düzeyine çıkarılmasıdır. Bunun için de, çağdaş kültürün geniş yığınlara ulaştırılması, bu yığınların ayağına götürülmesi kadar; geniş yığınların kültür etkinliklerine yanıt vermesi, bu etkinliklere doğrudan doğruya katılması da önem taşır.

Çağdaş kültürün geniş yığınlara ulaştırılmasında en etkili yol, yığınsal iletişim araçları, özellikle görsel-işitsel iletişim araçları, en kullanışlısı da sinemadır.

Sinemanın İşlevi

Neden en kullanışlısı? Çünkü sinema:

- Duyularımızın en canlısı olan görme duyumuza seslenir; ayrıca onun kadar canlı olan işitme duyusuyla desteklenir.
- Beyazperde, başkaca yapay bir yola başvurmaya gerek kalmaksızın, izleyicinin olanca dikkatini ister istemez üzerine toplar.
- Beyazperdede yalnız gösterilmek istenen şey görülebilir.
- Görüntünün inandırma, kandırma, etkileme, yönlendirme gücü hemen hemen sınırsızdır.
- Sinemanın görüntüleri evrenseldir; her yaştan, her cinsten, her dilden , her düzeyden insana seslenir.

- Sinema her yere kolaylıkla ulaşabilir: Okula, işyerine, köye...
- Sinema en iyi toplu eğitim-öğretim aracıdır: Bir filmin kopyaları aynı anda yüzbinlerce kişiye ulaşabilir.
- Bu kopyalar en yetkili eğitimcilerin eliyle hazırlanarak herkese eşit nitelikte bir eğitim-öğretim sağlayabilir.
- Eğitim-öğretimin, bilim ve sanatın tüm konularını sinemada işleme olanağı vardır. Sinemanın türleri bunların hepsini kapsayabilir: Belge filmleri, haber filmleri, eğitim-öğretim filmleri, bilimsel filmler, çocuk filmleri, sanat üzerine filmler, öykülü filmlerin her çeşidi...
- Sinemanın kendisi bir sanat dalıdır, ama bunun yanı sıra, salt bir iletişim aracı olarak bütün öbür sanat kollarının (yazın, tiyatro, müzik, resim, mimarlık, dans...) geniş yığınlara ulaştırılmasında da kullanılabilir.
- Sinema, öbür birçok iletişim aracıyla birlikte kullanılabilecek esnekliktedir.

Türkiye'de Sinemanın Durumu

Ne var ki, çağdaş kültürün en etkili aracı olmak niteliğini taşıdığı kadar, kütürün çağdaşlaşmasına da önemli katkılarda bulunabilecek olan sinema, yurdumuzda bugüne dek yukarıda sıralanan işlevlerini gereğince yerine getirmiş değildir. Bu bir yana, sinema en yaygın sanat ve eğlence dalı olarak yurdumuzda nüfusun büyük çoğunluğuna ulaşabilmiş de değildir. Sinemamızla ilgili tek resmi sayılama 1970 yılında yapılmıştır. Gerçi o tarihten bu yana sinema alanında oldukça büyük değişiklikler ortaya çıkmıştır. Ama bu değişiklikler 1970'tekinden daha iyiye değil, daha kötüye gittiğinden (sinema salonlarının, koltuk sayısının, izleyici sayısının, film üretiminin azalması...) bugüne de az çok ışık tutabilir. 1970 sayılamasına göre, Türkiye'de sinema salonu sayısı 2.424, koltuk sayısı 1.164.769, izleyici sayısı 246.622.310'dur. Her yüz kişiye 3.27 koltuk düşmektedir. Bunların yetersizliği bir yana (örneğin o

yıl nüfusu, sinemasının yapısı yönünden Türkiye'ye çok benzeyen İspanya'da sinema sayısı 7.200, seyirci sayısı 364 milyondur), Türkiye'de nüfusun ve sinemaların dağılışı ile gelir dağılımı birlikte ele alındığında "en yaygın yığınsal iletişim aracı" olan sinemanın durumunun hiç de parlak olmadığı bir kez daha anlaşılmaktadır. Çünkü yine 1970 yılının nüfus sayımını ele alırsak, toplam nüfusun % 61.5'i (21.914.075), 35.995 kırsal yerleşme merkezinde yaşamaktadır. Bu merkezlerin de 34.820'si iki binden daha az nüfuslu yerlerdir. Yolu, elektriği olmayan, orta boy bir sinemayı ancak doldurabilecek nüfuslu bu yerleşmeler hiç kuşkusuz sinemanın uğramadığı yerlerdir. Ne var ki, Türkiye nüfusunun üçte ikiye yakını buralarda oturmaktadır. Bu yüzden, yurdumuzda sinemaların dağılışı ve yurttaşların sinemadan yararlanmaları çok adaletsizdir. 1970'deki bir araştırmaya göre, köylerde hiç sinemaya gitmemiş kadınların oranının % 90.3'e, erkeklerin oranının % 48.2'ye varması bunu açıkça ortaya koyar.

Kaldı ki, sinemadan yararlanabilen kasaba ve kentlerde de durum pek parlak değildir. Çünkü bu kez de ortaya gelir durumu çıkar. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün Ankara, İstanbul, İzmir, Antalya, Bursa, Diyarbakır, Ordu, Samsun illerini kapsayan "Tüketim Harcamaları Anket Sonuçları"na göre, hane halkının aylık kültür ve eğlence harcamalarının, toplam tüketim harcamalarındaki yeri % 4.85'tir. Bu durumda, toplam nüfusun % 43'ünü oluşturan 314. 450 ailenin aylık ortalama kültür ve eğlence harcamaları 14.30 TL'dir. Bu harcamanın içinde sinemanın payı % 40'tır. Aile büyüklüğünü beş ya da altı kişi kabul edersek, sinema için kişi başına ayda 100 kuruş düşer. Sinema izleyicisi olamayacakları da hesaba katarsak, kişi başına ancak iki ayda bir sinema bileti düşmektedir.

Kısacası, yurdumuzda, 1970 yılında kabaca bir hesapla nüfusun üçte ikisine yakın bir bölümü sinemadan hiç yararlanmamakta; yararlanabilenlerin yarıya yakınıysa bunu ancak iki ayda bir gerçekleştirebilmekteydi. Yukarıda da belirtildiği üzere, bugünkü durum, 1970'tekinden de kötüdür.

Sinemanın Nitelikleri

Bu durumda, sinema konusu Türkiye açısından ele alındığında, kültürün çağdaşlaşması sürecindeki bir sinemanın sorunları değil, doğrudan doğruya sinemanın sorunları ortaya çıkmaktadır. Yani Türkiye, önce salt sinema sorunlarını çözmek, ondan sonra kültürün çağdaşlaşması sürecindeki sinemanın sorunlarına eğilmek durumundadır. Özellikle sinemamızın bir ölüm kalım savaşı verdiği bugünlerde, konuya bu açıdan bakmak bir zorunluluktur. İşe, sinemanın abecesinden başlamak geliyor. Bu abecenin başında da sinemanın nitelikleri gelir.

André Malraux sinema sanatının temel ilkelerini özetlediği *"Esquisse d'une psychologie du cinéma"* adlı uzun yazısını şu tümceyle bitirir: "Öte yandan, sinema bir işleyimdir". Kimilerine göre, uzun bir yazının son bölümcesine oluşturan bu tümce, Malraux'nun sinemanın yalnızca sanat yönüne önem verdiğini, işleyim (endüstri) yönünü küçümsediğini gösterir. Kimileri de, tam tersine, Malraux'nun bu tümceyle, sinemanın aynı zamanda bir işleyim olduğunu; bunun için en azından kendisinin sinema sanatına ayırdığı yer kadar bir yer ayırmak gerektiğini anladığını; ancak bunu başka bir zamana ya da başkalarına bıraktığını öne sürerler. Malraux'nun tutumu nasıl yorumlanırsa yorumlansın, gerçek şudur ki, başlangıcından günümüze değin çoğunluğun sinemaya yaklaşımı ya salt sanat-estetik ya da salt işleyim-tecim yönünden olmuştur. Benzetme yerindeyse, sinemanın deve mi kuş mu olduğu tartışılmış; deve ya da kuş olarak görülmüş; devekuşunun deveden de kuştan da ayrı, kendine özgü niteliği olduğu gibi, sinemanın da hem sanat-estetiği hem de işleyim-tecimi içeren "nev'i şahsına münhasır" bir alan olduğunu pek az kişi anlamıştır. Dolayısıyla, sinema karşısındaki tutum, daha işin başında bir yanılgıyla başlayıp öyle süregelmiştir.

Sinema ürününün (filmin) sanat-estetik açısından taşıdığı özellikler üzerinde şimdiye dek çokça durulduğundan, burada yalnız işleyim-tecim açısından taşıdığı özellikleri özetlemekle yetineceğiz:

- Film, bir büyük işleyim ürünüdür. Büyük işleyimin başarısı, verimliliği, standartlaşmayla, dizi (seri) yapımla sağlanır. Oysa sinemada bunun tam tersi geçerlidir: Ürün her seferinde ne denli değişik, ne denli öncekine benzemezse o denli değerlidir.
- Bu özellik, sinema alanındaki tüm büyük anaparaya ve işleyime karşın film yapımına bir çeşit el sanatı özelliği de kazandırır, film bu iki özelliği birden taşımak zorundadır.
- Filmin gerçekleştirilmesinde hem sanatçı, hem iş adamı, hem teknisyen, hem işçi bir arada çalışır.
- Yapımcı, filmin gerçekleştirilmesinde çoğunlukla başkasının stüdyo ve laboratuvarlarından yararlanmak zorundadır. Bu yönden yapımcı, fabrikasız bir fabrikatöre benzetilebilir.
- Yapımcı, ürünün alıcıya ulaştırılmasında da yine başkalarına (dağıtımcı ve oynatımcı) bağlıdır.
- Yapımcı, ürünü gerçekleştirebilmek, daha sonra da değerlendirebilmek için birçok yan işleyime başvurmak zorundadır.
- Yapımcı, yapıma geçtiği anda, hatta daha öncesinde önemli bir anaparayı kullanmak zorundadır.
- Yapımcı daha gelirin ilk bölümünü almadan büyük ödemeler yapmak zorundadır.
- Yapımcı, bütün bunları karşılayacak krediye gereksinme duyar.
- Bütün bunlara karşılık, ürünün ne getireceği önceden belli değildir; çünkü ürünün satış değeri önceden belli değildir; zira bir filmin satış değeri yalnızca maliyet + kârla belirlenemez.
- Ürün tamamlanır tamamlanmaz piyasaya sürülmeyebilir, hatta bunun için çok uzun bir süre geçebilir (piyasadaki tıkanıklık, birikme, denetleme engeli...)
- Ürünün amortismanı çok yavaştır; yukarıdaki tıkanıklık eklenince daha da uzayabilir, böylece anapara hareketsizliği doğar.
- Sinema işleyiminde bir tek ürüne çok büyük anapara bağlanır.
- Bu büyük yatırımın karşılığı ile kazanç, ancak çok sayıdaki izleyicinin ödeyeceği çok ufak paraların birikimiyle sağlanabilir.

• Oysa ürünün hazırlanmasından izleyiciye ulaşmasına, hatta izleyiciye ulaşmasından çok sonrasında da bu yatırımın karşılığının alınmasını olanaksızlaştırabilecek sayısız tehlikeler, engeller yer alır. Bunlar, çevirim öncesinde: filmi gerçekleştirmek üzere bir araya gelenlerin teknik ve sanatsal yetenekleri; her seferinde değişen ürünün istenilen ereğe varıp varmayacağı; beklenmedik olaylar (ölüm, kaza...); film giderlerinin, tahminleri çok aşması...; çevirim sonrasında: Filmin izleyiciye ulaşıp ulaşmayacağı; ne biçimde ulaşacağı (denetleme); izleyicinin filmi nasıl karşılayacağı; dağıtım, oynatım engelleri; gelirde (hasılat) hile; dışsatım güçlükleri; gümrük duvarları...; çevirim öncesi, sırası ve sonrasında: Ham madde, donatım yönünden dışa bağımlılığın ortaya çıkarabileceği engellerdir.

Devletin Katkısı

Görülüyor ki, sinema salt işleyim-tecim açısından ele alındığında bile, öbür işleyim-tecim dallarından apayrı nitelikler taşıyor: Film, görünüşte herhangi bir işleyim ürünüdür; çünkü ortaya çıkarılan ürün, nihayet selüloit bir kuşaktır. Ama filmin gerçek değerini bu selüloit kuşak değil, üstündeki sinema yapıtı oluşturur. Bu nitelikler göz önüne alınınca, W. J. Baumol ile W. G. Bowen'in, seyirlik sanatların ortak toplumsal-ekonomik sorunlarını çözümleyen *"Performing Arts: The Economic Dilemma"* adlı yapıtlarında şu sonuca varmalarına şaşmamak gerekir: "Seyirlik sanat-işleyimler (tiyatro, opera, müzik, dans) iyi yöneltilirse kâr sağlayabilir görüşü bir düştür. Bu kültür etkinliklerinin akçasal kayıpları yapısaldır; bundan dolayı da bu etkinlikler tıpkı eğitim gibi ele alınmalıdır". Sinema zaman zaman çok kârlı bir işleyim olabilir; ama Baumol ile Bowen'in bu gözlemleri en azından kuruluş, altyapı oluşması ve bunalım dönemlerinde sinema içinde geçerlidir. Sinema sanat ve işleyimi kuruluş döneminde devletçe desteklenmezse; sinema işleyiminin altyapısının oluşmasına devlet katkıda bulunmazsa; sinemanın sık sık içine düştüğü bunalım dönem-

lerinde devlet yardım elini uzatmazsa, sinemanın bir sanat dalı düzeyine erişmesi çok güçtür. Devletin sürekli bir destek sağlamadığı durumlardaysa, sinemanın çağdaş kültür içindeki seçkin yerini alması olanaksızdır. Bütün bunlardan dolayı, devletin sinemaya yardımı, çok eski ve sağlam sinema işleyimleri olan ülkelerde bile kaçınılmaz bir zorunluluk olarak belirmiş; kendini günümüze kadar uzanan sürekli bir yardım, koruma, düzenleme biçiminde göstermiştir.

Kaldı ki, devletin sinemaya yardımı, yalnızca yukarıda sıralanan, aşılması olanaksız gibi görünen güçlüklerden de doğmaz. Bunun başka nedenleri de vardır: Sağlam, sağlıklı bir sinema işleyimi, büyük ve varsıl bir kaynaktır; devlet ve yerel yönetimler için iyi bir gelir kaynağıdır. Sinema bir ulusun kültürünü, ulusal özelliklerini en iyi yansıtan araçlardandır; büyük bir etkileme ve propaganda gücü vardır. Bundan dolayı, sinema alanını yabancı ülkelerin tekeline bırakmak kendini bilen hiçbir ülkenin işine gelmez.

Oysa, Türkiye'de sinemanın bu nitelik ve özellikleri yalnız ülkeyi yönetenlerce değil, aydınların çoğunluğunca da anlaşılmamış; sinema alanı kendi yazgısıyla baş başa bırakılmış; sinema herhangi bir işleyim dalı olarak; "başarısız bir işleyim örneği" diye izlenmiştir.

Sinemamızın Sorunları

Böyle bir ortamda, Türk sinemasının, çözülmemiş, birbiri üstüne yığılmış, irili ufaklı sorunlarla bugünkü noktaya gelmesinde şaşılacak bir yön yoktur. Nedir bu sorunlar? En genelden başlayıp daha özel durumlara doğru sıralamaya çalışırsak, şunları görürüz:

- Hem sinemayı gerçekleştirenleri (sinemacıları) hem de sinemanın alıcılarını (izleyicileri) etkileyen Türkiye'nin genel kültür düzeyinin geriliği,
- Genel kültür düzeyinin geriliğinden dolayı, sinema ürününü gerçekleştirenlerin belirli bir düzeyi çok seyrek aşabilmeleri,
- Bunu aşabilecek durumda olanların da, ürünün karşılığını

alabilmek için, genel kültür düzeyi çok düşük milyonlara seslenmek zorunda kalmaları,

- İki yüz yıldır süregelen Batılılaşma çabaları sonunda, sinemacılar ile milyonlarca izleyici, aydınlar ile yerli sinema izleyicisi arasında büyük bir yabancılaşmanın ortaya çıkması,
- Eski sanat geleneklerimiz ile sinemanın özelliklerinin sık sık birbirine ters düşmesi,
- Sessiz sinema geleneğinden yoksunluk,
- Buna karşılık, hiçbir ülkede benzerine rastlanmayan biçimde, başlangıcından kırk yıl sonrasına değin sinemada tiyatro egemenliğinin sürmesi,
- Sinema işleyiminin güçsüz temeller üzerine kurulması (sinemamızın bir ordu sineması olarak başlayıp, ilk çeyrek yüzyılın bir yapımeviyle sürdürmesi, daha sonraki işleyimin de bir "sözlendirme işleyimi"nden öteye geçmemesi),
- İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde bu işleyime sağlanan katkının yeterli olmaması,
- 1948'deki yanlış koruma dizgesinin film enflasyonuyla sonuçlanması,
- Bu enflasyonun, yapımevleri, sinemacılar kadrosu, sinema salonları bakımından tıkanıklığa yol açarak, enflasyonun etkilerini artırması,
- Bunalımdan kurtulma ereğiyle başvurulan çeşitli yolların (yıldızcılık, renkli film, çırpıştırma film, yabancı filmlerin yağmalanması, iç içe çevirim, "çift vizyon"...) bunalımın çözülmesine değil daha da ağırlaşmasına yol açması,
- Sinemada uygulanan vergilendirme düzeninin film enflasyonunu daha da hızlandırması (amortisman filmleri),
- Türkiye'deki anayasa ve düzen değişikliklerine karşın, kırk yıl öncesinin ancak sıkıyönetim dönemlerinde görülebilecek şiddetteki denetleme tüzüğünün sürüp gitmesi, hatta 1977 yılında daha da ağırlaştırılması,
- Sinemacı yetiştirme, sinema izleyicisi yetiştirme, sinema kültürünü yayma alanlarında hiçbir girişimde bulunulmaması,
- Devletin sinemayla ilgilenmemesi, ilgilendiği vakit de an-

cak olumsuz yönde (denetleme, yanlış koruma düzeni, yanlış vergilendirme yöntemi...) girişimlerde bulunması,

- Sinema alanının düzenlenmesinde bugüne dek sonuç vermiş hiçbir çaba harcanmaması,
- Sinema ile televizyon arasında sağlıklı bir ilişki, bir işbirliği kurulamaması,
- Kısa filmler, öğretici filmler alanında gereken çabanın harcanmaması,
- Gezici sinema birimleri kurulmaması...

Bu dizelge daha da uzatılabilir. Ancak bu kadarı bile sinemamızın, Türk kültürünün çağdaşlaşması sürecindeki konumunu saptamaya yeterlidir. Bütün bunlardan çıkarılacak sonuç şudur: Sinemamızın sorunları çoktur, çeşitlidir, karmaşıktır, çapraşıktır, iç içe geçmiştir, birbirleriyle bağlantılıdır. Bugüne kadar bunların hiçbiri çözülmediğinden üst üste binerek karşımıza, altından kalkılması güç bir yük olarak çıkmaktadır. Herhalde bu sorunların çözümü büyük bir sabır, büyük bir çaba, bir o kadar bilgi ve iyi niyet, devletin büyük ölçüde katkısını gerektirmektedir. Bu noktada şunu vurgulamakta yarar vardır: Türk sinemasını çağdaş kültür düzeyine eriştirmek kimilerine büyük bir lüks gibi gelebilir. Ama sinemanın kendi başına bir sanat ve işleyim dalı olarak taşıdığı önem ile başka sanatları aktarım aracı olarak kültürün çağdaşlaşmasına sağlayacağı katkı bir arada göz önüne alınırsa, asıl lüks, Türk sinemasındaki bugünkü düzeyi sürdürmektir. Bu tutum, bu anlayış, Türk sanatına kültürüne bugüne kadar çok pahalıya mal olmuştur.

(*ULUSAL KÜLTÜR*, Sayı 3, Ocak 1979)



NİTELİKLİ FİLM SORUNU

Yapıtlarını gerçekleştirmek ve bunları izleyicisine, okuruna ya da dinleyicisine sunmak bakımında romancı, oyun yazarı, ozan, ressam, besteci ile sinemacının durumu arasında hiç kuşkusuz dağlar kadar fark var. Bir roman yazarı yapıtını gerçekleştirmek için yalnız kâğıt kaleme gereksinme duyar. Bunu basturmasa bile, müsvedde durumundaki yapıtın, basıldığı durumdakinden hiçbir başkalığı olmayacatır. Müsvedde, tıpı tıpına, okurun karşısına çıkabilecek son biçiminin aynıdır. Kaldı ki bir roman ya da şiir kitabının basılması için pek fazla bir sermaye istemez. Ressam için de aynı şey söylenebilir. Biraz boya, birkaç fırsça, ufak tefek daha birkaç gereç, yapıtını gerçekleştirmeye yeter. Tiyatro yönetmenleri için bile fazla bir sermayeye gerek göstermeksizin belli bir oyunu sahnelemek olanağı vardır.

Ama sinemaya gelince iş değişiyor. Bir film yaratıcısı düşünün. Çevirmek istediği filmi en ince noktalarına dek tasarlamış olsun; hatta bunu çevirim senaryosu olarak saptamış bulunsun. Bu senaryo, beyazperdede gösterilecek duruma geçmedikçe, yani film çevrilmedikçe, sinema yaratıcısının ortaya bir yapıt koyduğu söylenemez. Yani sinema yapıtının müsveddesi yoktur. Ne denli ayrıntılı hazırlanmış olursa olsun, bir çevirim senaryosu, örneğin bir roman gibi, tam bir yapıt sayılamaz. Bir yazar, yaşadığı süre içinde çağdaşlarınca anlaşılmayabilir; yapıtlarından çoğu müsvedde olarak kalmış olabilir. Ama bir gün önemi anlaşılıp da bu müsveddeler basıldığında, ortaya yaratıcının sağlığında çektiği sıkıntılardan başka yakınılacak bir şey kalmaz. Ama bir sinemacı için böyle bir şey düşünülemez. Sinemacının yapıtı film biçimine gelmemişse, tam olarak ancak onun anlığında (zihninde) vardır ve onunla birlikte ölür. Şu halde, sinemacının, tasarladığı yapıtı film biçimine getirmekten başka çıkar yolu yok. Yalnız bu da kolay bir iş değil. Öbür sanatların tersine, sinema çok pahalıya mal olan bir sanat. Bir filmin gerçekleştirilmesi yüz binlerce liraya bağlı. Sanatçıların paralı kişiler olmadıkları malum. O halde ne olacak? Sinema yaratıcısı kendine bu sermayeyi sağlayacak kimselere baş-

vuracak. Her ülkede "yapımcı" adı verilen kimseler, filmlerin çevrilmesi için gerekli sermayeyi sağlarlar. Kuşkusuz, buna karşılık, çevrilen filmden belli bir kazanç sağlamak isterler.

Acaba bizde yapımcı-yönetmen ilişkisi nasıldır? Bu, hiç çapraşık yönü olmayan, son derece basit bir ilişkidir. Birkaç basit ilkeye dayanır: Eğer yönetmen film çevirmek istiyor ve yapımcının buna para yatırmasını bekliyorsa, kafasındakileri bir yana bırakacak; yapımcının değişmez birkaç ölçüsü vardır, onları ses çıkarmadan kabul edecek... Bu ölçülerin neler olduğunu uzun uzadıya araştırmaya gerek yok; bunlar, "öncekiler"dir, yani kendinden önce çevrilmiş filmler... Yapımcı, yönetmene, belli birkaç türden ("tarihsel film", "serüven filmi", "melodram" —bu, köyde ve kentte geçmek üzere iki kola ayrılır— "güldürü") ya da türlerden birinde film istediğini bildirir; sonra o türden çevrilmiş bir yerli filmi örnek gösterir. Bunların dışında herhangi bir şey, yapımcının aklının alamayacağı bir şeydir. Hatta olası kazanç olanakları bile onu harekete geçiremez; çünkü ona göre para getiren filmler, yalnız denenmiş, belli konularda, belli kalıpları taşıyan filmlerdir. Yapımcının bu davranışının nedeni açık: Bizde yapımcı denen kimsenin, sanatı bir yana bırakın, bir meslek olarak sinemayla ilişiği yoktur. Manifaturacı Hasan Efendi'yle züccaciyeci Mehmet Bey ya da gazinocu Mustafa Efendi film çevirmenin kârlı bir iş olduğuna karar verdiler mi, sinemacılığımızın yeni bir yapım ortaklığı kazandığı gündür. Ondan sonra yapacakları iş, şu ya da bu yerli filmin yeni bir evirimini çevirttirmektir. Çünkü bugün yurdumuzda ne biçim film çevrilirse çevrilsin kazanç sağlamak, hiç olmazsa sermayesini çıkarmak olanağı vardır. Milyonlarca izleyici, kendi dillerini konuşan, kendilerine benzeyen, görünüşte olsun kendi çevrelerini andıran yerlerde yaşayan kimselerin perdedeki öykülerini seyretmeye can atarken bunun başka türlü olması olanaksızdır. Ne yabancı filmler, ne sözlendirilmiş filmler aynı şeyi sağlayabilir. Her ülkenin izleyicisi, iyi film, ama her şeyden önce de kendi filmini görmek ister. Yapılan araştırma ve denemeler, iyi bir yabancı filmle, en azından bir niteliği olan yerli film karşı karşıya geldiğinde, halkın her vakit yerli filmi tuttuğunu gösteriyor. Yapımcılarımız da işte bu durumu sömürüyorlar.

Öylesine sömürüyorlar ki, birçokları hatta işin gerektirdiği en basit gerece ya da titizliğe bile gerek görmüyorlar. Bir filmin konusu kötü olabilir; oyuncuları başarısız, dekorları fakir olabilir; ama bütün bunlara karşın hiç olmazsa bir iş konusu, tecim konusu olarak ilgilinin uyacağı, uymak zorunda olduğu birtakım kurallar vardır. İşe hile karıştırmamak, müşteriyi aldatmamak, enayi yerine koymamak bunların başında gelir. Öksürdükçe sallanan dekorlar, mukavvadan kalkanlar, sicimle tutturulmuş zırhlar, on beşinci yüzyıl paşasının gönderdiği habercinin yolu üzerinde görülen telefon telleri... her şeyden önce izleyiciye saygısızlık, izleyiciyi umursamamaktır. Geçenlerde yabancı bir film ortaklığı, konusu tarihimizle ilgili bir filmin Türkiye'deki sahnelerinin çevrilmesi işini üzerine alacak bir yapımcı arıyordu. Bu bölümün giderini 200 bin lira olarak hesaplamışlar. Türkiye'deki yapımcı bir buçuk aylık iş günü boyunca, gelecek yabancı oyuncuların yiyip içme giderlerini, yerli figüranları, Türkiye ile ilgili dekor ve giysileri üzerine alacak. "Bu işleri kaça çıkarırsanız çıkarın, bizi ilgilendirmez, yalnız bunlara karşılık bizim paramızla 200 bin TL karşılığı ödeyeceğiz, üstelik bazı gösterim haklarını da veriyoruz" demişler. Biri çıkmış. Hesabı şu: Türkiye'de bugün en pahalı film 70-80 bin liraya çıkıyor. Kaldı ki, burada çevrilecek olan, filmin bütünü değil bir bölümü. Kalabalık sahneler için ordunun yardımını sağladım mı, bana düşen bir yiyip içme gideri, bir de giysiler. X film ortaklığı Y filminde kullandığı giysilerin hepsini 3 bin liraya satıyor; onu da böylece hallederiz. En geniş tahminle taş çatlasa 80 bini aşmaz... Böyle hesaplıyor, hesaplıyor ya, iş giysilerin gösterilmesine gelince adamlar gülüyorlar, "200 bini yanlış hesaplamamışız" diyorlar. Çevrilecek film, öyküsüne bakılırsa, yüzlerce örneği izlenen mahut "tarihi film"lerden farklı olmayacaktı; ama batılı yapımcı bir "tarihsel film" çevirirken dekor ve giysileri temel olarak alıyor; bunun ihmale, hileye gelmeyeceğine inanıyor. Bizimkininse süte su karıştıran esnaftan farkı yok.

Bu durumda, yani hiçbir engelleyici önlemin alınmadığı; piyasaya ne sürerse sür kazanırsın ilkesinin ağır bastığı durumda, yapımcının yukarıdaki belli ölçülerin, alışkanlıkların, çerçevenin

dışına çıkıp, hem sanata hizmet hem de filmin göreceği ilgiden dolayı fazla kazanç biçiminde bir riski göze almasına olanak var mı? Bunu beklemek büyük bir saflık olur. Yapımcıyı nitelikli film çevirmeye özendirmenin yalnız bir yolu vardır: Nitelikli filme, niteliksiz filmin aleyhine fazla kazanç sağlanacağının devletçe güvencesinin verilmesi. Bu durum, bugün sinema endüstrisi olan hemen her ülkede artık doğal bir olgu durumuna gelmiştir. Sinemanın çağımızın en yaygın sanat ve propaganda aracı oluşu, devletleri bu araçla yakından ilgilenmeye yöneltmiş; aynı zamanda büyük bir sermayeye dayanması da devlet yardımını gerekli kılmıştır. Bizim ülkemizde devletin sinemaya şimdiye değin yalnız bir müdahalesi olmuştur: Yerli ve yabancı filmlerden eşit ölçüde alınan vergi, yerli filmler lehine indirilmiştir. Ama bu olay, nitelikli filmin çevrilmesine değil, tersine, bir sürü niteliksiz filmin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Gerçekten de bundan sonraki durum şöylece özetlenebilir: Eskiden dört tane kötü film çevriliyordu, şimdi kırk tane. Bu durum bazı yapımcıların da gözünden kaçmadı. Bunlardan biri bir gazeteye verdiği demeçte, vergi indirimi için en çok kendisinin çalıştığını, ama şimdi buna pişman olduğunu yana yakıla anlatıyordu. Kuşkusuz pişmanlığı, niteliksiz filmin çoğalışından değil, bir sürü rakip türemesinden ileri geliyor.

Şu halde nitelikli filmler çevrilmesini özendirmek için yapılacak başlıca iş şu: Nitelikli filmi saptamak ve ödüllendirmek; nitelikli filme fazladan kazanç sağlamak; birbiri ardından bu yolda başarılı yapıt veren yapımcıya ileriki filmi için kredi sağlamak. Eğer yüzde 25'e indirilen vergi eskisi gibi yüzde 75'e ya da hiç olmazsa yüzde 50'ye çıkarılıp da aradaki fark nitelikli filmlere yardım fonuna ayrılırsa, hem niteliksiz film mali yönden bir çeşit cezaya çarptırılmış olur, hem de nitelikli film özendirilir. Ayrıca birçok ülkede olduğu gibi bilet ücretlerinden alınacak ufak bir yüzde de bu yardım fonunun artmasını sağlar. İstanbul'da sinemalar türlü adlar altında birbiri ardından zam yapıp duruyorlar, kimsenin bir şey dediği yok; ama bütün bu zamlar gerçekte Türk sinemacılığının kalkınmasını sağlayacak fondan alınmış paralardır.

(*YEDİTEPE*, Sayı 93, 15 Ekim 1955)



BİR SORUŞTURMANIN SONUCU

"Dost", Türk sineması üzerine doğrudan doğruya Türk yönetmenlerinin düşüncelerini yansıtmak için, sekiz yönetmenle yapılan konuşmaları yayımlamıştı. Bu konuşmaların bir özetiyle bunlardan çıkarılan sonucu topluca okurlara sunup soruşturmayı kapamanın yararlı olacağını düşündük.

Sekiz yönetmenin aynı sorulara verdikleri karşılıklar arasında büyük bir benzerlik göze çarpmaktadır. Hemen hepsi, Türk sinemasının bugünkü durumu, eksikleri, başvurulacak çareler üzerinde aşağı yukarı aynı şeyleri söylüyorlar. Sekiz yönetmen de, bugünkü Türk sinemasının geri durumda olduğunu oybirliğiyle kabul ediyorlar. Bu konuda en kötümseri, Türk sineması diye birşeyin olmadığını ileri sürüyor; en iyimseri, kurulu bir endüstrinin varlığını belirttikten sonra, bu endüstride yer alan düzensizlikten dolayı, arada bir ortaya çıkan eli yüzü düzgünce filmlerin de kaynayıp gittiğini belirtiyor.

Türk sinemasının asıl eksikliği üzerinde de sekiz yönetmen yine oybirliğine varmışlardır. Hepsi de sinemacılarımızdaki bilgisizlikten, kültürsüzlükten söz açıyorlar. Tabiatıyla yine hepsi, Türk sinemasının bugünkü gidişini beğenmemekte birleşmektedirler.

Yönetmenlerin sekizi de bir sinema yasasının gerekliliğini kabul etmektedirler. Fakat yine çoğu, sinema yasasının her şeyi çözmeyeceği düşüncesindedirler. Sinema yasasının ayrıntılarına girişenler en çok şu noktalar üzerinde duruyorlar: 1. Filmlerin değerlerine göre sınıflandırılması; vergilerin bu sınıflandırmaya göre alınması; değerli filmlerden hiç vergi alınmaması; 2. Sinemalara yılda belli sayıda yerli film oynatmak zorunluluğunun konması; 3. Yabancı filmlerin sınırlandırılması, 4. Denetlemenin yeni baştan düzenlenmesi.

Denetlemenin yerli filmlerin gelişmesinde en büyük engellerden biri olduğunda sekiz sinemacı da aynı düşüncededir. Hepsi denetlemenin sıkılığından, kötü uygulanışından, bugünün isteklerine uymadığından, denetleme kurulunu oluşturanların sinemayla hiç bir ilgileri olmadığından söz açmakta; gerek denetleme tüzüğünün gerekse denetleme kurulunun yeni baştan düzenlenmesini istemektedirler.

Devletin sinema ile ilişkisi konusunda düşünceler ayrılmaktadır. Bu düşünce ayrılığının bir bölümü, devletin sinema işlerini düzenlemesi ile sinemanın devletleştirilmesi konularının birbirine karıştırılmasından ileri gelmektedir. Fakat genellikle çıkan sonuç şudur: Sinemanın devletleştirilmesini hemen hiçbiri doğru bulmuyor; buna karşılık sinema endüstrisini düzenlemek, bu endüstrinin işleyişini bir düzene bağlamak, sinema endüstrisine kredi ya da başka yollardan yardımda bulunmak, sinemacı yetiştirmek, kendi gereksinmeleri için filmler çevirtmek, bunun için gerekli yapıları kurmak... gibi alanlarda devletin sinemayla ilişkisi hemen bütün yönetmenlerce kabul edilmektedir.

Yönetmen ile yapımcı ilişkisi konusunda düşünceler gene ayrılmaktadır. Yönetmenlerden üçü, yapımcı baskısı olmadığı düşüncesindedir. İkisi, bazen böyle bir baskının olduğunu ileri sürüyorlar. Öbürleriyse yapımcı baskısından yakınmaktadırlar. Soruşturmaya katılanlardan biri, yönetmen-yapımcı ilişkisinin batıya göre bizde daha iyi olduğunu söylüyor. Bir başkası da, "yapımcı baskısı"nın, beceriksiz yönetmenlerce, kendi başarısızlıklarını örtmek için uydurulmuş bir sav olduğunu ileri sürmektedir. Karşı görüşte olanlardan biri, yönetmen-yapımcı ilişkisinin bir "felaket" olduğunu bildirdikten sonra, "bağımsız" yapımcıların ortaya çıkması dileğini öne sürüyor.

"Anadolu böyle istiyor" savıyla çevrilen filmlerin konusundaysa, yönetmenlerden biri dışında, öbürleri böyle bir şeyi doğru bulmuyorlar. Bu savdan yana olan yönetmen, halk ne isterse o verilir demekte; öbürleriyse filmleri halkın düzeyine indirmek değil, halkı filmlerin düzeyine yükseltmek gerekliliği üzerinde durmaktadırlar. Yine yapımcıların, yerli filmlerin tutması için mutlaka

şarkı ve göbek kullanmak gerektiği savını da yönetmenlerin çoğunluğu kabul etmiyor. Yanız biri, bunların konu içinde yerli yerinde kullanılmasının sakıncası olmadığını belirtiyor; bir başkasıysa göbeğin "milli dans"ımız olduğunu ileri sürerek yapımcıların görüşünden yana çıkıyor.

Köy filmlerinin Türk sineması için iyi bir çıkış noktası olup olmayacağında yönetmenlerin hemen hepsi aynı düşüncededirler: Sorun "köy" ve "kent" filmi değil, "iyi" film sorunudur; nerede geçtiğinin önemi yoktur. Bununla birlikte, gerek köyün toplum yaşayımızda geniş bir yer tutması, gerek film gideri bakımından, köy filmlerinin daha kestirme bir ilerleyiş yolu olabileceğini ileri sürenler de vardır.

Ulusal bir Türk sinemasının dayanması gereken temel konusunda da yönetmenler birleşmektedirler. Bu konuda, Türk toplumunun günlük gerçeklerini yerel ve insancıl bir yönden ele alıp işlemek gerektiği ileri sürülmektedir. Gerçekçilik konusunda da yönetmenlerimizin düşünceleri aşağı yukarı birbirini tutmaktadır. Çoğuna göre, sinemada gerçekçilik, günlük yaşayışı, sinemanın gereklerine uyarak, doğruya en yakın yolda yansıtmak, izleyicide gerçek duygusu uyandırmaktır.

Eleştirinin ve eleştirmenin yararlı olduğu noktasında da yönetmenler aşağı yukarı birleşmektedir.

Sekiz yönetmenimizin karşılıklarındaki ortak yönlerden oluşan verileri ele alarak, sinemamızın bir tablosunu çizersek, ortaya aşağı yukarı şöyle bir şey çıkmaktadır:

Türk sineması, tek sözcükle, "geri" durumdadır. Bu duruma yol açan başlıca neden, toplumumuzun genel kültür düzeyindeki düşüklüğe uygun olarak sinemacılarımızın bilgisiz ve kültürsüz oluşlarıdır. Sanat yönünden sinemamızın gelişmesini engelleyen bu neden yanında, endüstri olarak da sinemamızın gelişmesini engelleyen nedenler vardır. Bu engeller, bir sinema yasasıyla, tümüyle değilse bile büyük ölçüde giderilebilir. Devletin sinema işlerine karışması da daha çok bu yasa çerçevesinde olmalıdır. Bu yasanın ele alması gereken başlıca noktalar şunlardır: Filmlerden alınan vergileri, bunların değerlerine göre düzenlemek; sinema salon-

larının belli sayıda yerli film oynatmalarını sağlamak; yabancı filmleri sınırlandırmak; denetleme tüzüğünü ve uygulanmasını demokratik yoldan düzenlemek. Bu önlemler, sinemanın endüstri olarak daha iyi işlemesine yol açabileceği gibi, bir sanat olarak gelişmesini de kolaylaştırabilir. Fakat bu sonuncu durumda, bilgili sinemacı yetiştirilmesi zorunludur. Aynı zamanda "Anadolu böyle istiyor" savına kulak asmayarak nitelikli filmler ortaya koymak gerekir. Bu filmler ister köyü ister kenti ele alsın, Türk toplumunun günlük gerçeklerini yansıtmalıdır. Eleştirmenler de, sinemamızın gelişmesinde yararlı olabilirler.

Sekiz yönetmenin hemen hemen görüş birliğiyle çizdikleri bu tabloyu izlemek, Türk sinemasının gelişmesini, ilerlemesini isteyenler için umut verici olsa gerek. Çünkü, hastalığın tanısı ile bunu sağaltım çareleri, ilerisi için umutlandırıcı bir yolda ortaya konmuştur. Yalnız bu tablo karşısında izleyicinin zihnini bulandıran bir nokta var: Acaba, sekiz yönetmenin oybirliğiyle yaptıkları tanı ve sağaltım için öne sürdükleri çareler niye kendi gerçekleştirdikleri filmlerde uygulanmıyor? Pek tabii ki, burada, düzeltilmesi doğrudan doğruya yönetmenin elinde olan aksaklıklardan söz açıyoruz. Bu sekiz yönetmenin içinde, "Anadolu böyle istiyor" savına kulak tıkayan bir kişi var mıdır? Şarkı ve göbek ticaretinden sıyrılabilen bir kişi var mıdır? Yapıtlarının bütünü değil de bir parçası olsun "Türk toplumunun günlük gerçeklerini doğruya yakın, izleyicide gerçek duygusu uyandıracak yolda yansıtan" bir kişi var mıdır? Sinemadaki gerçekçiliği filmlerinde uygulayan bir kişi var mıdır? Bunlara olumlu bir karşılık verilebileceği kanısında değiliz. Hem bütün bu sorular yalnız bu soruşturmaya katılanlar için değil, soruşturma dışında kalanlar için de sorulabilir; alınacak karşılık yine olumsuzdur. O halde sözler ile işler arasındaki bu aykırılık niye? Bunu toplumumuzdaki genel eğilimle açıklamak pek doğru olmaz. Yıllardan beri soruşturmalarda, yazılarda sorulmuş ve karşılıkları verilmiş olduğuna bakarak, bir çeşit dil alışkanlığı da ileri sürülebilir. Ama biz gerek bu soruşturmaya katılan sekiz yönetmenimizin gerekse daha önce başka vesilelerle yapılan soruşturmalara katılan sinemacılarımızın içtenliğini kabul ederek şu

yargıya varıyoruz: Sinemacılarımız, Türk sinemasının geriliğini, çıkmazda olduğunu sezmekte ve bilmektedirler; onu bu gerilikten ve çıkmazdan kurtarmak da istiyorlar; ama yine kendilerinin de kabul ettikleri gibi, sinemamızı bu gerilik ve çıkmazdan kurtaracak güç ve bilgiden yoksundurlar.

(*DOST*, Sayı 13, Ekim 1958)



BİR SİNEMATEK'E DOĞRU

Geçen ay Türkiye'deki film ortaklıklarından büyük çoğunluğunun depo olarak kullandıkları İstanbul'daki Belediye Film Deposu'nda çıkan yangın sonunda, sinema tarihimizin başlangıcından bugüne değin gerçekleştirilen birçok filmin bir daha yerine konmamak üzere yok olması, tecim ve güvenlik düşüncelerinin yanı sıra, bunların kültür ve sanat düşüncesiyle de ayrı bir yerde toplanması gereğini ortaya koydu. Bugüne dek böyle bir işe girişilmemesinin bedeli pek pahalıya mal olmuştur. Bir izmarit, Türk sinemasının bir çağının yitip gitmesine yetmiştir. Ama ilgililerin çoğu, işin öneminin hâlâ ayırdında değildir. Yitip giden filmlerin geriliği, ilkelliği; bunların yerine konmamak üzere yok olmasını özürlü gösteremez, kaybın önemini azaltamaz. Acaba bir yazın çağının, örneğin bir divan yazınının, bir edebiyat-i cedide döneminin bütün metinlerinin birkaç saat içinde yanıp kül olmasını kayıtsızlıkla karşılamak mümkün olabilir miydi? Geçen ayki kaybın bunlardan hiçbir farkı yoktur. Gelecek kuşaklar bu ihmalin sonucunu acıyla anacaklar; buna yol açanları da, pek haklı olarak, hiç de hayırla anmayacaklardır.

Nitekim, basma eserlerin derlenmesi için bir yasa çıkarılmasının 1934'e dek ihmal edilişinin acısını da hâlâ çekmekteyiz.

Böyle bir yasanın daha önce kabul edilmeyişi, Türkiye'deki bütün basılı eserlerin oluşturacağı koleksiyonda büyük gedikler açmıştır. Ne var ki, bu gediği yurdun çeşitli köşelerine dağılmış irili ufaklı, resmi ve özel kitaplıklardan büyük ölçüde kapatmak olanağı vardır ama, sinema için böyle bir yol da yoktur. Bundan dolayı, bu ihmalciliğin günahını biraz olsun affettirecek, unutturacak tek yol, bir Türk sinemateğinin vakit geçirilmeden kurulmasıdır.

Bir sinemateğin ilk görevi, hiç kuşkusuz yerli olsun yabancı olsun, sinemanın en önemli yapıtlarını bir araya getirmektir. Kuşkusuz bugün bizim için her şeyden önce önemli olan, kendi sinemamızın yapıtlarını toplamaktır. Bunun çeşitli yolları vardır: Yapımcılardan film satın almak; yapımcıların sinemateğe film bağışında bulunmaları; özel ya da tüzel kişilerin film bağışında bulunmaları; özel ya da tüzel kişilerin film satın alıp sinemateğe bağışlamaları... Ama en sağlam, en güvenilir yol, basmalarda olduğu gibi filmler için de "devlet nüshası" yönteminin benimsenmesidir. Böylelikle, çevrilen her filmin bir kopyası, bu iş için ayrılan yerde ve yalnız sinematek gereksinmesi için saklanır. Nitekim, buna benzer bir yöntem, 1948 yılına dek Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nce uygulanmaktaydı. Ama basmalarda oldukça kolay işleyen bu yöntem filmlerde aynı kolaylıkla uygulanamamıştır. Bunun tek nedeni de yapımcıların kopya giderlerinden kaçınmalarıydı. Gerçi bir film kopyası herhangi basma yapıta göre hayli pahalıdır. Fakat 100-150 bin liralık bir filmin öbür giderleri yanında, hele yapımcıya getireceği kâr da düşünülürse, nihayet 1000 lira civarındaki bir gider fazla görülmemek gerekirdi. Kaldı ki, bu sakıncayı önleyecek başka yollar da bulunabilirdi. Örneğin, kopya giderini devlet ile yapımcının yarı yarıya paylaşması ya da hem daha az yer tutması hem de daha ucuza çıkması bakımından 35 mm'lik değil 16 mm'lik kopyalar çıkarılması. Kaldı ki meydana getirelecek böyle bir koleksiyon aynı zamanda yapımcı için de yararlı olacaktı. Nitekim, yapımcılar, bir filmin kopyasının mal olacağı paradan düzinelerce fazlasını depo kirası ve sigorta taksiti olarak ödemişler; ama bu gider onları filmlerinin yok olmasından kurtaramamıştır. Oysa böyle bir sinematek kurulmuş olsaydı, yapım-

cılar pekâlâ yitirilen filmlerinin kopyalarını elde edebilirlerdi. Zaten bir sinemateğe verilen filmlerin tüm hakları yine yapımcının üzerinde kalmaktadır. Fakat, ufak bir masraftan kaçınma, yapımcılara unutamayacakları bir ders vermiş ve 1948'den başlayarak birer kopya bağışlamayı reddetmeleri bazıları için milyonlarca liralık zarara yol açmıştır.

Bir sinematek için gereç toplanması kadar önemli olan başka bir nokta da bu gerecin korunmasıdır. Basma yapıtların tersine, film çok çabuk yıpranan, hatta durduğu yerde bozulan duyar bir maddeden yapılmıştır. Belirli bir ısı ve nemlilikte tutulmazsa filmler kısa bir sürede kullanılmaz duruma girer. Öte yandan film son derece çabuk alev alır bir maddedir; bundan dolayı yangına karşı da iyice korunması gerekir. Böylelikle, bir sinemateğin film bakımından varsıllığı denli bu filmleri her bakımdan güvenilir bir koruma düzeni içinde saklanması da beklenir. Bu da, bu alanda denenmiş en elverişli bir yapının varlığına bağlıdır.

Yukarıda belirtildiği gibi, bir sinemateğin ilk görevi filmleri yok olmaktan kurtarmak, sonra da bunları en güvenilir yolda korumaktır. Ama bir kitaplık gibi, bir sinematek de, aynı zamanda taşıdığı bu gereçten yararlanılma derecesiyle önem kazanır. Sinematek de kitaplık gibi, salt bir "depo" değildir. Toplam ve koruma işinden sonra, sinemateğin yararlandırma yani kültür görevi başlar. Kuşkusuz bu, kitaplıktakinden ayrı, değişik ölçüde olur. Kitaplıkta olduğu gibi, okurun bir fiş doldurup istediği kitabı alması ve okuması gibi bir yararlanma sinematekte güçtür. Bununla birlikte tümüyle olanaksız da değildir. Örneğin Birleşik Amerika'nın sinemateği olan New York'taki "Museum of Modern Art Film Library"de, ufak ölçüde de olsa, bu yöntem uygulanabilmektedir. Fakat bu yöntemin uygulanabilmesi ancak sinemateğin elindeki gereçten kullanılabilecek yeni kopyalar çıkarabilmesine bağlıdır. Zira sinemateğe verilen ilk kopyalar hiçbir biçimde film gösterilerinde kullanılmaz, zira her oynatımda niteliğinden biraz yitirir. Bundan dolayı ancak bunlardan çıkarılan kopyalar kullanılabilir. Doğallıkla bu iş de, sinemateğin maddi durumuna bağlıdır.

Yerli yapıtları toplayan bir sinematek kurulduktan sonra, bu

"çekirdek"in çevresinde, dünya sinemasının en önemli yapıtlarını toparlamak çok güç bir iş sayılmaz. Bu da gene salt bir para işidir. Zira "Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu", bu işi büyük ölçüde kolaylaştırmaktadır. Film kopyalarının alışverişi; fazla kopyaların karşılıklı değiştirilmesi; ödünç kopya verilmesi... bu kurum sayesinde son derece kolaylaşmıştır. Yılda iki üç film çeviren, hatta kimi yıllar hiç film çevirmeyen İran, Uruguay, Brezilya'nın bile birer sinematek kurup bu federasyona katıldıkları ve bundan yararlandıkları göz önünde tutulursa, bizim bunun dışında kalmamazın nedenini anlamak kolay olmaz.

Bir sinemateği, yalnız film toplayan ve ödünç veren bir merkez olmaktan çıkarıp aynı zamanda geleceğin sinemacısını yetiştirecek bir sinema kültürü merkezi biçimine sokmak hiç de büyük bir masraf ve emeği gerektirmez. Yavaş yavaş kurulacak bir sinema kitaplığı, toplanacak belgeler, fotoğraflar, bununla koşut olarak düzenlenecek konferans, kurs gibi çalışmalar, sinemateği aynı zamanda hem bir sinema arşivi hem de bir eğitim merkezi durumuna geçirir.

Bütün bunlar için gerekli giderleri çok basit yollardan sağlamak mümkündür. Belediyelerin ayıracağı küçük bir para, yapımcıların ufak bir bağışı, devletin yardımı ya da sinema biletlerinden yapılacak ufak bir pay bunu karşılayabilir. Büyük kentlerdeki sinemalarda müşteriye, hem de hiç yükümlülüğü olmadığı halde 5 kuruştan 25 kuruşa kadar Kızılay pulları zorla satılırken, doğrudan doğruya sinemayla ilgili bir konunun bu yardımdan yararlanmamasını akıl almıyor. İngiliz sinemateğinin yalnızca pazar günleri sinema biletlerinden alınan ufak bir payla kurulup uzun bir süre bununla yaşadığı göz önünde tutulursa, bu işin sanıldığı denli büyük güçlükler gerektirmediği kendiliğinden ortaya çıkar.

Öte yandan, "Basma Yazı ve Resimleri Derleme Müdürlüğü"nün 1934 tarihli yasanın yerine konmak üzere hazırladığı tasarıyı bir an önce yasalaştırmak bile böyle bir sinemateğin çekirdeğini kurmaya yetecektir. Zira bu derleme yasasında, basmalardan başka Türkiye'de basılan plakların ve filmlerin de derlenmesi yer almaktadır.

Görülüyor ki, yapılacak iş alabildiğine basit, girişilecek zahmet çok küçük, harcanacak para kolayca karşılanabilecek denli az, fakat bunun karşılığında elde edilecek sonuç son derece yararlıdır. Bu işe ne denli erken başlanırsa, işin yararlılığı da o denli artacaktır.

(*DOST*, Sayı 24, Eylül 1959)



TÜRK SİNEMASI NASIL "KORUNUYOR"?

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, dünya sinemacılığında yeni bir öğe kendini göstermiştir. Bu yeni öğe, devlet koruması ve yardımıdır. İktisadi düzenleri serbest yarışmaya (rekabete) dayanan ülkelerde bile bu devlet koruma ve yardımı, başka alanlarda olmasa bile sinema alanında görünmektedir. O kadar ki, iktisadi düzeni tümüyle serbest yarışmaya dayanan Amerika Birleşik Devletleri bile, dolaylı yoldan da olsa, sinemasını korumaktan geri kalmamakta, yabancı ülkelerle yaptığı birçok ticaret anlaşmalarında, yabancı ülkelere yaptığı iktisadi yardımın uygulanmasında, kendi sinemasının korunmasını çok kez şart koşmaktadır. İngiltere, İtalya, Fransa... gibi Batı Avrupa ülkelerindeyse, devletin sinema alanındaki yardım ve koruması artık geniş bir "mevzuat" konusu olmuştur.

Devletin sinema endüstrisi alanındaki bu yardım ve korumasının çeşitli nedenleri var: Sinema aynı zamanda bir kültür ve sanat aracıdır, bu aracın yabancı bir ülkenin tekelinde bulunması kabul edilemez; filmler bir ülkenin sanatını, kültürünü, yaşam görüşünü yansıtan temsilcileridir, yayılma alanları çok geniş, seyirciyi etkileme güçleri çok büyüktür; büyük bir propaganda gücü vardır; bütün bunlardan içerde ve dışarda yararlanmamak uygar bir ülke

için büyük bir eksikliktir. Öte yandan, denemeler, belirli bir niteliği tutturduğu vakit, halkın yerli filmleri yabancı filmlere yeğlediğini ortaya koymatadır, o halde halkın en çok ilgi gösterdiği bir kültür, sanat ve eğlence aracını desteklemek, gelişmesini kolaylaştırmak gerekir... Bundan başka işin bir de iktisadi yönü vardır: Sinema bir ağır endüstridir, fakat birçok ülkede bu ağır endüstri küçük küçük ortaklıklar biçimindeki özel girişimlerle yürütülür; devletin yardımı, koruması olmazsa bu iki karşıt durum arasındaki çatışma, sinemanın endüstri ve sanat olarak gelişmesine engel olur; sinemadan alınan vergiler önemli bir gelir kaynağıdır; sinema endüstrisi büyük kazanç getiren bir endüstridir; yabancı filmlerin büyük ölçüde ve gelişigüzel girişi döviz kaybına yol açar; sinema endüstrisi geniş bir çalışma alanıdır, bu alanın kapanması ya da daralması işsizliğin artmasıyla sonuçlanır vb.

Acaba sinemanın korunması ve sinema alanına yardım konusunda bizdeki durum nedir? Hemen söyleyelim ki bu koruma, yetersiz olduğu ölçüde tersine işleyen, yarar değil zarar getiren bir korumadır*. Bu koruma düzeni, programı tümüyle yerli filmden oluşan herhangi bir salonda, belediye resminin daha düşük alınmasına dayanır. Eğlence resmi, daha önce, yerli ve yabancı filmler için % 70 iken, 1948'de yapılan bir değişiklikle bu resmin "azami haddi", yabancı filmler için yine % 70, yerli filmler içinse % 25 olarak kabul edildi. Yasa, bu sınırlar içinde kalmak koşuluyla, ne kadar eğlence resmi alınacağının takdirini yerel belediyelere bırak-

Bu koruma düzeni, sinemacılarımız kendi sorunlarını bilmediklerini, bunların nasıl çözüleceğinden habersiz olduklarını, kendi çıkarlarını korumakta bile güçsüzlüklerini ortaya koyan en güzel örneklerdendir. Zira korumanın bu biçimi sinemacılarımızca önerilmiştir. Fakat işin tersine işlediğini görünce feryadı basan da yine kendileri olmuşlardır. B. İhsan İpekçi 1952'de bir gazeteciye verdiği demeçte şöyle diyodu: "Bugünkü şekil, yani yüzde yetmiş beşten yüzde yirmi beşe inmesinde en çok ben âmil oldum dersem yanlış söylemiş olmam... Hayli uğraşıp didinmelerden sonra bugünkü nispet kabul edildi. Şimdi her önüne gelen, çevirdiği her film için yüzde yirmi beş vergi veriyor. Bu yanlıştır. Vergi muafiyeti sistemi tamamen kalkmalıdır..." B. İpekçi'nin piş-manlığı da, koruma düzeninin olup olmamasından, şu ya da bu biçimde işle-mesinden çok, ortaya bir sürü rakipler çıkarmasından doğuyor. Sinemacıları-mızın kendi sorunlarından habersizliklerinin, kendi sorunlarına kayıtsızl-ıklarının yeni örnekleriyse, yıllardan beri hazırladıkları söylenen sinema yasa tasarısının geçen yıl ortaya konmasıyla, bir de denetleme düzenini değiş-tirilmesindeki tutumlarıyla verildi.

mıştır. Yani belediyeler, yabancı filmler için en çok% 70'e kadar; yerli filmler için de % 25'e kadar eğlence resmi alabilirler (bu "kadar" sözcüğünün uygulamada ortaya çıkardığı acayip durumları birazdan göreceğiz). Yerel belediyeler, belediye eğlence resmi payını, bilet bedelinin tamamı üzerinden değil, sinema ücreti üzerinden ayırmaktadır. Buna göre örneğin 100 kuruşluk bir biletin 59 kuruşu sinema ücreti, bunun % 70'i olan 41 kuruşu da eğlence resmidir (sinema ücreti + belediye eğlence resmi = bilet bedeli). Aynı sinemanın programı yerli filmden oluşur ve % 25'lik indirim uygulanırsa o vakit durum şöyle olur: 80 + 20 = 100 kuruş. Görülüyor ki belediyeler yerli film için, sinemadan sağladıkları gelirin yarısını bırakmaktadırlar.

Fakat bu düzen birçok yönden sakattır. Sakatlığın en önemlisi, bu düzenin "kötü" filmi de "iyi" film denli korumasıdır. Fakat iş bununla kalmıyor: Sinemada bir koruma düzeni, "kötü" filmi ile "iyi" filmi eşit ölçüde koruyorsa, gerçekte bu düzen yalnızca "kötü" filmi koruyor demektir. Çünkü böyle bir durumda, sinemacı için daha iyi film yapmanın, yani daha çok emek, para harcamanın anlamı kalmamaktadır. Yapımın büyük çoğunluğu, eşit ölçüde korunan "kötü" filme yöneleceği için de, arada bir ortaya çıkacak iyi niyet, çok geçmeden ortadan silinmek zorunda kalacaktır.

Düzenin ikinci sakat yönü, yerli film endüstrisini kalkındırmak için konan bu koruma düzeninde, endüstriye bırakılan paranın doğrudan doğruya yapımcıya değil, sinema sahiplerine geçmesidir. Yapımcı ancak dolayısıyla bundan yararlanabilmektedir; üstelik bizdeki yapımcı-oynatımcı ilişkisi göz önüne alınınca bu bile çok kez "nazariyede" kalmaktadır.

Koruma düzeninin uygulanışıysa, baştan sona bir "yanlışlıklar güldürüsü"dür ve zaten sakat olan koruma düzenini büsbütün etkisiz bir duruma sokmaktadır. Bir kez, eğlence resminin hangi oranda alınacağı yerel belediyelerin takdirine bırakıldığından ortaya değişik durumlar çıkmıştır. Fakat iş bu kadarla kalmamış, belediyelere tanınan bu yetki, yasanın gözettiği ereğin tümüyle tersine kullanılmıştır: Kimi belediyeler % 25'lik indirimi uygulamışlar,

ama bu indirimden elde edilen farkı, yasada ileri sürüldüğü gibi, endüstriye bırakmayıp bilet fiyatlarını ucuzlatmakta kullanmışlardır. Yani 100 kuruşluk bilet 80 kuruşa sattırılmış, gerçekte endüstriye kalması gereken 20 kuruş izleyiciye "iade" edilmiş, yerli film değil de izleyici "korunmuş"tur. Bazı belediyeler daha tuhafını yapmışlar, yabancı filmleri "korumuş"lardır. Böylece bir yabancı filmin yerli filmler gibi % 25, % 40... indirimle oynatıldığı olmuştur. Bunun sonucu olarak da, salon sahibi, daha çok müşteri toplaması bakımından, aynı miktar indirime bağlı, hatta % 40 indirimle oynatılan yabancı filmi % 25'lik indirimle oyantılan yerli filme yeğlemiştir.

Görülüyor ki, bugün bizde sinema endüstrisinin korunması için konan temeller bütünüyle çürük olduğu gibi, uygulanıştaki aksaklıklarla büsbütün etkisiz bir duruma girmektedir. Ortada iki gerçek var: Sinema endüstrisi bizimkinden çok daha sağlam temellere dayanan ülkelerde bile sinema endüstrisinin korunduğu, yardım gördüğü, bizimki gibi yeni yeni gelişmekte olan bir sinema içinse bu korumanın ve yardımın büsbütün kaçınılmaz bir gerçeklik olduğu; ikincisi de, bunun bugün uygulanan ve her bakımdan yanlış, sakat, gülünç olan "koruma ve yardım" düzeniyle gerçekleşemeyeceği...

(*DOST*, Sayı 36, Eylül 1960)



NE YAPMALI?

Türkiye'de sinema endüstrisi son on yıl içinde büyük bir gelişme göstermiştir. Son yıllarda, ülkenin iktisadi durumunda ortaya çıkan aksaklıklardan dolayı bu gelişme zaman zaman yavaşlamışsa da, bu durum korkulacak bir ölçüye varmamıştır. Yıllık film ya-

pımı, izleyici sayısı, ortaklık sayısı —hepsi aynı ölçüde olmamakla birlikte— sürekli bir artış göstermektedir. Olanaklar yerinde kullanıldığında bu durumun daha uzun bir süre devam etmesi beklenebilir. Bu arada endüstride çalışanların sayısı da savaştan öncekine göre büyük bir ölçüye varmış, sinemacılık geniş bir yığının geçimini sağlayan belli başlı bir endüstri kolu durumuna gelmiştir. Sinemacıların yetişme yolları yetersiz, ortaya konan filmlerin nitelikleri genel olarak son derece düşük olmakla birlikte, endüstrinin bu gelişmesi, özellikle son on yıl içinde sinema teknisyenlerinin, yönetmenlerinin, oyuncularının dikkati çeker bir "kadro" olarak ortaya çıkmalarını sağlamıştır. Gerek film yapımında, gerek bir sinema kadrosunun ortaya çıkışında, gerekse bu endüstriyi besleyecek izleyici sayısında rastlanan bu dikkate değer gelişme, endüstrinin geleceği için umut verici bir durumdur. Ama bu endüstrinin gelişmesi olağan koşullar içine en kısa zamanda oturtulmadığı takdirde, ortaya konan filmlerde sanat bakımından hiçbir vakit bir varlık göstermesi beklenemeyeceği gibi, endüstri olarak varlığı da her an tehlikede kalacaktır. Çünkü bu endüstri çok güçsüz temellere dayanmaktadır; filmin yapımındaki artış, olağan sayılamayacak bir yoldan sağlanmıştır; endüstrideki çalışma yöntemi sakattır; yapımdan dağıtıma ve oynatıma dek her alanda bir başıboşluk, bir kargaşalık vardır. Bu endüstri, yalnız kendi içindeki bozukluklardan değil, dışarıdan gelen çeşitli etkenlerden (denetleme, gümrük resminin ağırlığı, iktisadi kararların birbirini tutmazlığı, ham madde sıkıntısı, mevzuat boşlukları...) dolayı da sürekli bir sarsıntı içindedir.

Bütün bunları ortadan kaldırmak, yurdumuzda sinemayı gerek endüstri gerekse sanat olarak "sağlığına" kavuşturmak için ne yapmalı? Bu konuda birçok önlem öne sürülebilir; ama ilk ağızda yapılması gerekenler şunlardır:

1) Koruma işleminin gerçekten yararlı bir biçime sokulması: Bugünkü koruma işleminin nasıl tümüyle tersine işlediğini *"Dost"*un geçen sayısında belirtmiştik. Bu işlemin gerçekten yararlı bir biçime sokulması için her şeyden önce şu noktaların göz önüne alınması gerekir: a) Kötü filmin değil, kötü film aleyhine iyi

filmin korunması, b) Bu korumadan ilk ağızda iyi film yapımcısının yararlanması, c) İkinci olarak stüdyoların ve sinema salonlarının geliştirilmesinde kullanılacak payın ayrılması, ç) Yeni stüdyo ve sinema salonu kurulmasını, eskiden kurulmuş olanların geliştirilmesini sağlamak için bazı kredi, vergi ve gümrük kolaylıkları tanınması.

2) Sinemacı yetiştirilmesi: Bugünkü usta-çırak ilişkisi içinde —ustaların da çıraklarından pek fazla birşey bilmedikleri göz önünde tutulursa— sinemacı yetiştirilmesinin hem sayıca hem de nitelikçe yetersiz olduğu ortadadır. İlk yapılacak işlerden biri, sinemanın çeşitli teknik kollarında çalışabilecek "kalifiye" elemanlar sağlamak üzere yabancı ülkelere öğrenciler gönderilmesidir. Ama bundan da önemlisi, vakit geçirmeden yurdumuzda bir sinema eğitim merkezinin kurulmasıdır.

3) Devlet sinema merkezi kurulması: Böyle bir kurum, bir yandan birçok bakımdan yukarıdakinin bütünleyicisi olacak, bir yandan da devletin sinema alanındaki kendi gereksinimini karşılayacaktır. Sağlayacağı yararların başında: a) "Tam teşekküllü" bir stüdyonun meydana getirilmesi, b) Devletin kendi gereksinimi olan filmlerin (eğitim, kültür, propaganda filmlerinin) çevrilebilmesi, c) Bugünkü koşullar altında özel kişilerin el atması olanaksız olan kısa filmlerin, belgesel filmlerin gelişmesini sağlaması, ç) Sinemacının yetişmesi için pratik ve kestirme bir çalışma yeri sağlaması, d) Tecimsel filmler meydana getirenlerin bu stüdyodan belirli koşullarla yararlanmasını sağlaması... gelmektedir.

4) Sinema endüstrisini düzenleyici mevzuat: Endüstride bugün görülen kargaşalığı önlemek için bir an önce meydana getirilmesi gereken bu mevzuatın, özellikle şu konuları ele alması yerinde olacaktır: a) Film ortaklıklarının durumu, b) Sinema salonlarının durumu (oynatımcı-yapımcı ilişkileri, ücret saptanması, kota saptanması), c) Meslekte çalışanların durumu ("asgari çalışma takımı"nın kabulü, "asgari ücret"lerin saptanması, sözleşmelerin belirli ilkelere bağlanması, sinemacı yetiştirilmesi bir düzene konduktan sonra "profesyonel sinemacı statüsü"nün uygulanması), ç) Denetlemenin (sansürün) yeni baştan düzenlenmesi.

Aslında pek güç olmayan bu işlerin yapılmasında şimdiye dek öylesine geç kalınmıştır ki, buna ne denli erken başlanırsa sinemamızın geleceği için o denli yararlı olur.

(*DOST*, Sayı 37, Ekim 1960)



YILDIZCILIK

Sinemacılığımızın bunca derdi yetişmezmiş gibi şimdi de bir yenisi adamakıllı kök salmak üzeredir. Yeni dert, Hollywood deyimiyle "star-system" ya da Türkçe adıyla "yıldızcılık"tır. Yıldızcılık gerçekte sinemamız için yeni birşey sayılmaz: 1950'den bu yana oyuncuların, yapımcıların, kimi dergilerin özentisi olarak süregelmiştir. Ama başlangıçta yıldızcılığı asıl ayakta tutan iktisadi bir dayanak olmadığından oldukça masum bir özenti olmaktan ileri geçmiyordu. Şimdiki öyle değil; sinema endüstrisinin yapısını, filmin yapısını temelli değişikliklere uğratan; birtakım kötü sonuçlara yol açan çeşitten, gerçek bir yıldızcılık. 1950'lerde ortaya çıkan ilk "yıldız"lar, yerli filmin bir avuç müşterisinin gösterdiği ilgiyle, birkaç sinema dergisinin reklamıyla avunan, buna dayanarak ellerine geçen paranın azlığından yakınıp duran kimselerin "eflatuni" yıldızcılığıydı. Bugün bu izleyici yığını genişlemiş; sinema dergileri çoğalmış; yıldız reklamcılığı artmıştır. Ama bütün bunlar, nedenden çok, sonuçtur. Gerçek neden, film yapımındaki artıştır. 1950'lerde film yapımı 25 sularında dolaştığında yıldızcılık laftaydı; 1960'larda film yapımı 100'ün üstüne çıktığında, önü alınmaz bir gerçek oldu. Böylelikle bir avuç "yıldız", artan "talep"le karşılaşınca yıldızcılık doğdu.

Sorun yalnızca, 1950'lerin 500 lira alan oyuncusunun eline

bugün 50.000 lira geçmesinden ibaret basit bir rakam değişikliği değildir. Her şeyin hemen en aşırısına olan düşkünlüğümüz burada da kendini göstermiş ve yıldızcılığın bütün kötü sonuçlarını birlikte getirmiştir. Önce şunu belirtmek gerek: Oyunculara ayrılan para, hemen bütün ülkelerde, yüzde olarak, öbür bütün kalemlerinkinden yüklüdür. Bu kalemin en yüklü olduğu ülke ABD'dir. Hollywood'ta ortalama bir filmin bütçesinde oyun, bütçenin % 25'ini oluşturur. Bizim iki yıllık geleneği olan yıldızcılığımız hemen bu % 25'e erişmiştir. Oysa bu yüzde, ortalama bir film için Fransa'da % 16, İtalya'da % 17, İngiltere'de % 16'dır. İkinci olay, yabancı ülkelerde bir "yıldız"ın yılda 2, 3 filmden fazla film çevirmemesine karşılık, bizim yıldızların yılda 7-8, bazen bir düzineye yaklaşan film çevirmeleridir. Böylelikle izleyici, aynı yıldızın yarattığı aynı tip insanların, birbirine benzer serüvenleriyle karşı karşıya kalmakta; oyunda bir kalıplaşma meydana gelmekte; izleyici bunun dışında bir şey tasarlayamamakta ya da bu çeşit şeylerle karşılaştığında yadırgamaktadır. Yine bunun sonucu olarak, senaryoya göre oyuncu seçimi değil, oyuncuya göre senaryo seçimi ortaya çıkmıştır. Yıldızcılığa dayanan filmlerin çoğunun senaryosu, piyasa romanlarından alındığı için, bu çeşit romanların perdeye aktarılması da hızlanmıştır. İki yıldan beri beyazperdemiz, daha önceki dönemle karşılatırılamayacak bir piyasa romanları uyarlaması salgınına uğramıştır. Bu çeşit romanların değeri göz önüne alınınca, bu salgının sinemamız için ne denli zararlı olduğu kendiliğinden ortaya çıkar. Bir avuç yıldızın, film yapımının böylelikle yarıya yakınını elde tutması; yarıya yakınında görünmesi; yarıya yakınında aynı tutumu sürdürmesi, perdemize korkunç bir "monotonluk" kazandırmıştır (şimdilik yıldızcılığın yıkılması umudunu da, herşeyden çok bu "monotonluğun" yakın bir gelecekte izleyicide uyandıracağı bıkkınlığa bağlamak gerekiyor).

Doğrudan doğruya filmlerin niteliğini etkileyen bu olaylar dışında, sinemamız için zararlı başka etkenlerde yer almaktadır: Yapımcı değişikliğe kolay kolay razı olmadığı için, nasılsa bir filmiyle başarıya uğrayan yıldızı tutmakta; bu yıldızın 7-8 filmde oynaması bundan bir ya da birkaçının mali başarı sağlamasına yol

açmakta; böylelikle perdenin gediklisi olabilmektedir. Bu da başka oyunculara yolu tıkamaktadır. "Yıldız"lar ile öbür oyuncular arasında kazanç bakımından büyük ayrılık vardır; bu da bir çeşit "aristokrat" oyuncu sınıfı yaratmaktadır. Öte yandan, oyuna ayrılan paranın bütçede oluşturduğu şişkinlik, filmin niteliğini yükselten bir yatırım değildir. Zira, her nasılsa yıldızlığa erişmiş oyuncunun, sinemaya oyun bakımından getirdiği hiçbir şey yoktur. Buna karşılık, yıldızın bütçeye getirdiği bu şişkinlik, hemen her vakit kaçınılmaz olarak, yüksek telif hakkı ücreti ödenmiş bir piyasa romanının şişkinliğiyle birlikte geldiğinden, film yapım giderlerinin olağanüstü ölçüde artmasına yol açmakta, piyasada kargaşalık yaratmaktadır. Yapım giderlerinin artışı, yapımcıları dış kaynaklardan, özellikle dağıtımcılardan kredi sağlamaya zorlamakta; kredi sağlamak için de yapımcının dağıtımcıya, çevireceği film için birkaç "yıldız" adı vermesi gerekmektedir. Böylelikle bir kısırdöngü kendiliğinden ortaya çıkmakta, ayrıca yapımcıların kötü beğenisine, dağıtımcıların ondan daha kötü olan beğenisi katılmaktadır.

Öte yandan, yıldızlara giden para hiçbir vakit yararlı bir yatırım da değildir. Bu para çok kez lükse, gösterişe gitmektedir. Burada, nedense, Hollywood'lu yıldızların tersine, paranın verimli bir işe, bu arada sinemaya yatırılması gibi bir davranışa rastlanmıyor. Arada bir, oyuncular arasında sinemacılığa, bu arada en çok yapımcılık ve yönetmenliğe heveslenenler de çıkmıyor değil. Ne var ki, bizim sinemamız için bu olay hiç de hayırlı sonuçlar verecek bir davranış değildir; zira oyuncularımız, sinemacılık mesleğinde çalışanlar arasında sinemaya en az yatkın olanlardır.

Sinemamızın içinde bulunduğu kargaşalıktan doğan yıldızcılığın, bu kargaşalığı daha da artıracağından korkulur.

(*YÖN*, Sayı 4, 10 Ocak 1962)



BAŞIBOŞ SİNEMA

Türkiye, sinema endüstrisi olan yetmiş beşten fazla ülke arasında 1957'de 63 filmle on ikinci sıradaydı. Bugün 100'den fazla filmiyle altıncı yedinci sıraya çıkmıştır. Savaş öncesiyle savaş sonrası karşılaştırıldığı vakti Türkiye'de sinema endüstrisinin şaşılacak bir gelişme gösterdiği ortaya çıkar. Yurdumuzda sinemanın başlangıcı olan 1917'den savaş sonrasına kadarki dönemde, yani 1917-44 arasındaki 28 yıllık dönemde 7 film şirketi vardı; 1945-59 arasındaki 15 yıllık dönemdeyse 176 şirket ortaya çıkmıştır. 28 yıllık sürenin uzun film yapımı 41'dir; 15 yıllık süreninki 619'dur. Başka bir deyişle, 1959'a dek çevrilen bütün filmlerin ancak % 6,2'si 28 yıllık ilk dönemde, % 93,8'i ise 15 yıllık ikinci dönemde meydana getirilmiştir. 1917-44 arasında yıllık film ortalaması 1,46'dır; 1945-59 ortalaması 41,66. Sinema ve izleyici sayısında da büyük bir artış vardır: Savaşın başlangıcındaki mevsimde (1938-39) 130 sinema salonunda 85.000 koltuk vardı; 1958-59'da 650 sinemada 400.000 koltuk. 1938-39'un izleyicisi 12 milyondu; 1958-59'unki 60 milyon.

Bu böyledir ya, bir de bir ülkede belediyesi eğlence resminden; devleti vergisinden, denetlemesinden başka sinemanın hiçbir yönüyle ilgilenmezse o sinema nasıl başıboş bir duruma gelir, bunun için de yine en iyi örnek Türkiye'dir. Sinema endüstrimizin bu gelişmesi, 1948'de eğlence resminde yerli filmler için daha büyük indirim uygulanmasıyla başladı. O vakte değin yerli yabancı bütün filmlerden % 70 eğlence resmi alınırken, bu resmin "azami haddi" yabancılar için yine % 70, yerliler içinse % 25 olarak saptandı. Bunun üzerine bir "altına hücum"dur başladı. Film şirketleri mantar biter gibi çoğalırken, izleyicinin artışıyla birlikte yerli film sayısı da çoğalmaya başladı. Ama filmlerin niteliğinde bir değişiklik yoktu. Son birkaç yıldır, her mevsim birkaç yönetmenin özel çabasıyla ortaya konan dört beş film bir yana bırakılırsa öbürleri gerçekte "süprüntülük" sayılacak şeylerdi. Yani, yanlış bir "koruma" düzeni 1948'de bir düzine olan kötü filmin sayısını 1961'de on katına çıkarmaktan başka işe yaramamıştır. Film ortaklıklarının

büyük çoğunluğu, vurgun ve serüven ardında, en ufak piyasa dalgalanmasından sarsılan çeşitten uydurma ortaklıklardır. Sinemayı sabun, yağ... endüstrisinden ayrı görmüyorlar; üstelik piyasaya sürekli olarak "çürük mal" sürüyorlar. Her yıl milyonlarca lira, binlerce kişinin emeği boşa harcanmakta; bu "çürük mal"la izleyicinin parası ve vakti israf edilmekte; sinemanın korkunç gücü, tersine tepen bir silaha dönmektedir. Bunun aksini yapması içinde ne bir neden ne de bunu başaracak araçları vardır. Herkesin en kolay, en ucuz yoldan en çok kâr etmekten başka bir şey düşünmediği bir endüstri kolunda nitelik düşünmek saflık olur. Kaldı ki, bu niteliği sağlayacak kimselerin yeterince yetiştirilmesi de düşünülmemiştir.

Sinemanın gittikçe yaygınlaşması; sinema izleyicisinin gittikçe artması; başka herhangi bir önlem alınmadığı takdirde, "çürük mal"ların sayıca artmasından başka bir sonuç vermeyecektir. "Başka önlem"e gelince, bu, devletin duruma karışmasından başka bir şey değildir. Devlet, her şeyden önce büyük bir endüstri, her gün biraz daha gelişen endüstri olarak, bir vergi kaynağı olarak, döviz tasarrufu sağlayan bir alan olarak sinema endüstrisiyle uğraşmak zorundadır; hiçbir sağlam temele dayanmayan, en ufak sallantıda yıkılabilecek olan bu endüstrinin sağlığını koruması gerekir. Ama bu, işin yalnızca bir yönü; öbür yönü, bugüne değin tümüyle ihmal edilen yönü şu: Sinema çağımızda en önemli eğitim, sanat, kültür ve haberleşme kolu ve aracıdır. Bizimki gibi, yüzyıllarca ihmale uğramış, geri kalmış ülkelerde; okuyup yazması olmayanların, ilkokul eğitiminden geçmeyenlerin korkunç sayılara vardığı ülkelerde; çok değişik bölgeleri arasında dikkati çekecek denli ayrılıklara rastlanan ülkelerdeyse sinema yığınların eğitiminde kullanılabilecek, bu alanda en kısa zamanda en iyi sonucun alınmasını sağlayacak tek araçtır. Sinema, evrensel dili, görüntülerinin herkese seslenen özelliği, yaygınlığı, birleştirici gücü, geniş yığınlara ulaşabilen tek sanat oluşuyla, demokrasinin temel taşı olan "iyi yurttaş"ı yetiştirmenin en kestirme, en sağlam aracıdır.

Bunun dışında devletin sinemayla ilgilenmesinin başka nedenleri de vardır: Sinema yukarıda anlatılan özellikleri bakımından bir ulusun kültür ve sanatını en iyi temsil eden, büyük propaganda

gücü olan bir araçtır, bundan dolayı bunu yabancıların tekeline bırakmak doğru olmaz. Kaldı ki, her yerde halk, belirli bir düzeye eriştikten sonra kendi filmini yabancı filmlere yeğler. Bugün bile, filmlerimiz bu düzeye erişmediği halde halkın büyük çoğunluğunun yerli filmleri yeğlemesi; yerli filmlerin yapısının, niteliğinin temelli bir biçimde düzene konmasını gerektirmektedir. Zira bugünkü durumuyla bu filmler, halkın tüm iyi duygularını, tüm olumlu sezgilerini, güzele olan tüm eğilimlerini korkunç derecede körletmekten başka bir işe yaramayacak niteliktedir. Yerli sinema konusunun olumlu bir çözüme varmasında atılacak ilk adım, bütün örgütleriyle bir "Devlet Sinema Merkezi"nin kurulmasıdır. Bu merkez bir kez kuruldu ve işlemeye başladı mı, sinemamızın başlıca dertleri yavaş yavaş ortadan kalkmak yoluna girecektir. Çünkü, gerçek anlamıyla bir devlet sinema merkezi, sinemacı yetiştirmenin en kestirme, en pratik yolu olacak, bunlar sayesinde, iyi yetişmiş bir sinemacılar topluluğu ortaya çıkacak, bağımsız çalışmalar, desteklenebilecek, özel kişilerin bugünkü koşullarda el atmasına olanak bulunmayan kısa filmler, belgesel filmler, kültür filmleri çoğalacak, devlet bir yandan kendi gereksinimi olan eğitim ve propaganda filmlerini meydana getirirken, gerek yetiştirdiği elemanları gerekse stüdyosuyla özel kişilere destek olabilecek, onlara yol gösterir duruma geçecektir.

(*YÖN*, Sayı 6, 24 Ocak 1962)



SUÇLU KİM?

Sinemacılarımıza bakarsanız, sinemamızın bir türlü kurtulamadığı ilkel durumun, geri kalmışlığın sorumlusu; sansürü, iktisadi kararları, mevzuat boşluklarını doldurmamasıyla resmi makam-

lardır, devlettir. Sinemacılara göre, devlet bizde sinemayla hiç mi hiç ilgilenmemektedir. Bundan dolayı, bugünkü durumun sorumlusu da devlettir. Bunda bir gerçek payı, hem de büyük bir gerçek payı olduğu şüphe götürmez. Ama, işin bir de başka yönlerini araştırmak gerek. Acaba, devletin ilgisizliğinden yakınan bu sinemacılar, bu ilgiyi sağlamak için ne yapmışlardır, ne yapmaktadırlar? Büyük bir sanat başarısı gösteren filmler meydana getirme işini bir yana bırakıp, doğrudan doğruya sinemacıların bu konuda ilgili makamları uyarması işini ele alalım. Önce şunu kabul etmek gerek: Devlet durup dururken sinemayla ilgilenmez; hiçbir yerde görülmüş şey değildir bu. Bundan başka devlet, sinemanın şu ya da bu bakından sağlayacağı yararları, olanakları bilmeyebilir; çok kez de öyledir zaten. Bunu, yetkili kişilere anlatacak, devletin sinemayla ilgilenmesini sağlayacak olanlar, yine herkesten önce sinemacılardır. Oysa sinemacılarımız böyle bir zahmete girmemekte ya da pek üstünkörü bir iki girişimle yetinmektedirler. Sinemacılarımız, devletin sinemayla ilgilenmesini sağlamak işini ancak bir kez sıkı tutmuşlardır ama, keşke tutmasalarmış; zira bu tek ciddi girişimlerinde de yetkili makamları yanıltıp, sinemamızın bugünkü kargaşalığını yaratmaktan başka bir şey yapmamışlardır. Bilindiği gibi bu olay, yerli ve yabancı filmler için alınan % 70 oranındaki belediye eğlence resminin, yerliler için % 25'e indirilmesidir. Bunun sonunda da tıpkı 1927'de buna benzer başka bir önlem alan İngiltere'de "quota quickie" denen çırpıştırma filmlerin ortaya çıkması gibi, yurdumuzda da bir sürü uydurma şirket, çırpıştırma film çıkmıştır. Sinemacıların ne istediklerini kendilerinin de bilmediğini bunun kadar açıkça gösteren örnek az bulunur. Nitekim bu "ciddi girişim"e ön ayak olan sinemacı dört yıl sonra da şöyle yakınıyordu: "Bugünkü şekil, yani yüzde yetmişten yüzde yirmi beşe inmesinde en çok ben âmil oldum dersem yanlış söylemiş olmam... Şimdi her önüne gelen, çevirdiği her film için yüzde yirmi beş vergi veriyor. Bu yanlıştır. Vergi muafiyeti sistemi tamamen kalkmalıdır...".

Bu pek ileri görüşlü sinemacılar, gerçekte en az emek ve sermaye ile mümkün olduğu denli çok kazanmaktan başka bir şey

düşünmemekte; bunun için de ortaya bir sürü çırpıştırma film çıkarmaktadırlar. Devletin stüdyo kurmasını, stüdyo kurulmasına yardım etmesini isterler; ama dünyanın parasını kazananlar çalıştıkları endüstrinin de kendilerinin de yararına olacak bir stüdyo yapmayı akıllarından geçirmezler. 1947 yılına dek yurdumuzda beş stüdyo vardı, yıllık film ortalaması ise 1,5'tu. 1947'den sonra yıllık film ortalaması 50'ye yükselmiş, ama ancak yedi yeni stüdyo yapılmıştır.

Sinemacıların denetleme karşısındaki davranışları da yine aynı çelişmelerle doludur. Denetlemeden yakınmayan, denetlemeyi birçok aksaklığın başı olarak göstermeyen sinemacı yok gibidir. Ama yine aynı sinemacılar aynı denetlemenin değiştirilmesi ya da kaldırılması için hiçbir ciddi girişimde bulunmamışlardır. Sinema yazarları denetlemeyle, sinemacılardan daha çok uğraşmışlar; fakat sinemacılar, ne hikmetse, sinema yazarlarını bu konuda desteklemekten, denetlemeyle ilgili belge vermekten bile kaçınmışlardır. Sinemacıların bu konudaki birkaç resmi başvurusuna bakarsanız, denetlemeden bütün yakınmaları, denetlemenin İstanbul yerine Ankara'da yapılmasıdır.

Sinema endüstrisini düzenleyecek yasa konusundaki davranış da bunlardan pek farklı değildir. Gerçi sinemacıların bu konuda hükümete yaptıkları bir iki öneri vardır. Fakat bu önerilerin kabul edilmesi için üzerinde ısrarla durulmaması, basının desteğinin aranmaması, milletvekillerine duyurulamaması bir yana; önerilerin kendisi acınacak şeylerdir; çünkü Türkiye'nin koşulları göz önüne alınmaksızın, tıpkı sinemacıların yabancı filmlerden sahne aşırdıkları vakit yaptıkları gibi, yabancı mevzuattan birbirini tutmayan hükümlerin aktarılmasıyla meydana gelmişlerdir.

Sinemacılar, devlet kapısına, ancak kotalara konacak sinema malzemesiyle ilgili konuları görüşmek için giderler, ancak o vakit aralarında bir "ortak cephe" kurarlar. Hani malzemesiz film meydana getirilebilse bunu bile yapmayacaklar. Üstelik bu "ortak cephe"nin de çoğu vakit yetkililer önünde "sen fazla aldın, ben az aldım" kavgasına döndüğü çoktur.

İşin aksayan yönü de bundan ileri geliyor zaten: Sinema en-

düstrisinin ne patronunda ne işçisinde birlik olmamasından... Bunların, kendi çıkarlarını bile anlamaktan ya da bu çıkarları korumaktan aciz olduklarından... Gerçi bir "Yapımcılar Birliği" vardır, ama kota işleriyle uğraşır; bir "Türk Sinema Sanatçıları Derneği" ve oldukça güzel bir çalışma programı vardır ama, bu program başlangıçtan beri kâğıt üzerinde kalmıştır; bunun yerine şenlik ve balo düzenlemekle uğraşır. Ve sonra bütün sinemacılar, devletin ve aydınların sinemaya ilgisizliğinden yakınırlar, suçlu aramaya kalkarlar.

(*YÖN*, Sayı 14, 21 Mart 1962)



YENİ ÇIKMAZLAR

"Ortadoğu Hollywood'u", "Küçük Hollywood" bir zamanlar Mısır sineması için kullanılan deyişlerdi. Filmleri bir fabrika gibi birbiri ardından dizileme meydana getirdiği; salt bir nicelik üstünlüğü gösterdiği; Arap dünyasında ve yakınlarındaki pazarları az çok elinde bulundurduğu için Hollywood'un bu alanlardaki tutumunu andıran bir Ortadoğu sineması da bu deyişlerle belirtiliyordu. Ama bunda övünülecek, pay çıkarılacak, özenilecek, öykünülecek olumlu bir yön yoktu. Gerçekte bu deyişler, hem bir sanat hem de bir endüstri kolu olan sinemada, yaratıcılığa gerekli özgürlük ile belirli bir iktisat düzeninde kendini gösteren özgürlük arasındaki dengesizliği açığa vuruyordu. Öyle görülüyor ki , Türk sineması epey zamandan beri, gerek gerçek Hollywood'un gerekse bu küçük Hollywood'un en kötü yönlerini benimsemek, uygulamak yolundadır. Gerçi Hollywood'da ya da daha küçük çapta Mısır'da olduğu gibi film yapımı birkaç ortaklığın tekelinde değildir;

ama bu bir yana bırakılırsa, bu sinemaların aksaklıkları birer birer sinemamızda da kendini göstermektedir. Belki bu aksaklıklar, Hollywood ya da Mısır'da olduğu gibi "sistemli" olarak bir arada ortaya çıkmıyor, ama bunun nedeni daha çok sinemamızda iktisat yönünden öteden beri süregelen başıboşluk, kargaşalıktır. Yoksa genel eğilim, Türkiye'ye özgü "kapkaççı" kapitalizmin, başıboş liberalizmin sinema alanında yaratacağı ne denli aksaklık varsa ondan yanadır. Herhangi bir konuda en belirgin özellikleri, en göze çarpan öğeleri benimseyip, bunun yanında silik kalan ya da işimize gelmeyen yönleri geçiştirmek başlıca alışkanlığımızdır. Bunu sinemamızda da görmek mükmün. Örneğin Hollywood'un, Mısır'ın dizileme filmi yapımına özeniyoruz ama, bunun yanı sıra dizileme film yapımı için gerekli kuruluşları meydana getirmeyi düşünmüyoruz. Dizileme film yapımına özeniyoruz, ama bu dizileme filmin düzenli olarak tüketimi için gerekli sinema salonu sayısında bir artırma yapmıyoruz. Dizileme film yapıyoruz, ama bunun için en azından gerekli "standard"a uymak işimize gelmiyor. Dünyanın en çok film çeviren bir düzine ülkesi arasında yer alıyoruz, ama özel girişimci, serbest rekabete dayanan Amerika'dan, Kral Faruk Mısır'ına ya da Nâsır sosyalizmine dek değişik düzenlerde bile uygulanan bir korumaya kendi sinemamızın da gereksinimi olduğunu düşünmüyoruz. Dizileme film yapıyoruz, ama daha bol sayıda sinema salonu olduğu vakit bile perdelerimizin kaldıramayacağı niceliğe erişen bu filmlere dış pazarlar bulmaya; bunun için nitelikte bir ilerleme sağlamaya yanaşmıyoruz... Bunun sonunda ne oluyor? Nicelik bakımından bir "film enflasyonu" olmaktan ileri geçmeyen bir ilerleme. Nitelik bakımından sürekli bir gerileme; hiç olmazsa en azından sürekli bir duraklama. En ufak bir iktisadi dalgalanmada sapır sapır dökülecek çürüklükte bir sinema kuruluşu. Kendi kendimizi aldatmaktan öteye geçmeyen bir "sinemacılık oyunu". Halkın para ve zaman bakımından sürekli olarak sömürülmesi; beğenisinin, duygularının korkunç derecede bozulması...

Bunlar gerçekte bilinmeyen şeyler değil. Sinemamızın sorunlarıyla uğraşanların değil; sinema diye yapılanları şöyle az çok bir dikkatle izleyenlerin hemen görebildikleri şeyler. Sinemacılarımız-

sa bunları haydi haydi biliyorlar ama, büyük bir umursamazlık içinde bindikleri dalı kesmeye devam ediyorlar; aksaklıkları gidermeye değil, kambur üstüne kambur ekler gibi yenilerini yaratmaya çalışıyorlar. Nitekim yeni bir çıkmaz, bir süreden beri "yıldızcılık"a doğru hızla gidişle ortaya çıkmıştır. Oysa "yıldızcılık"ın sakıncaları sayılamayacak denli çok. "Yıldızcılık" her şeyden önce bir "kısırdöngü"dür: "Yıldızcılık" ne denli geliştirilmek istenirse o denli para dökülmek gerekir; ne denli para dökülürse "yıldızcılık"o denli gelişir ve daha fazlasını gerektirir... Aynı kısırdöngü, sinemacı ile kendi yarattığı bu düzen arasındaki ilişkide de ortaya çıkar; sinemacı bu düzeni geliştirdiği oranda kendi yarattığı "düzen"in kölesi olur. Nitekim "yıldızcılık", bu düzeni yaratanları daha şimdiden avucunun içine almaya başlamıştır. Filmlerin yapısı, kuruluşu, senaryosu bir avuç "yıldız"a göre biçilmeye başlamıştır; bu da öteden beri sinemamızda göze çarpan "monotonluk"u korkunç ölçüde artırmıştır. Zaten bir başıboşluk, düzensizlik içinde yapılan sinema çalışmaları, bir avuç yıldızın boş günlerine bağlanarak tam bir kargaşalığa boğulmuştur. Aynı yıldızın "kişiliği" (!), tipi çevresinde görülen senaryolar yüzünden bir mevsim içinde aynı konu ufak tefek değişikliklerle başka başka yönetmenler eliyle ortaya konmuştur. Film giderlerinde yıldızlara ayrılan kalemdeki şişkinlik, öbür kalemlerde yapılan kısıntılarla sağlanarak, zaten varolan dengesizlik büsbütün arttırılmıştır. Başka bir çıkmaz da yine bu şişkinlikten ileri gelmektedir: Film giderlerindeki kalemler üzerinde ne denli oynanırsa oynansın, yıldız ücretlerinin artışı film giderinde bir artışa yol açmıştır. Kapitalist bir düzene özgü olan "yıldızcılık"ı uygulamaya çalışan, ama bu düzenin gerektirdiği tekellerden yoksun bulunan bizim "gecekondu" ortaklıkları bu denli büyük bir artışı karşılayamadıkları için ister istemez başka bir kaynağa, işletmeciye başvurmak zorunda kalmışlardır. Bunun sonucunda da, sinemacıların beğeni ve görüş bakımından belki de en gerici, en dar düşünceli öğeleri olan işletmeciler film yapımında bir egemenlik kurmak yoluna girmişlerdir. Henüz çevrilmesine balanmamış bir filme yatırım yapacak olan işletmeci; işleteceği filmin parasını önceden ödeyen işletmeci bu film üzerinde söz sahibi

olmaya, ancak kendi istediği yıldızlara yer verildiği takdirde yatırım yapmak gibi bir koşulu yapımcılara kabul ettirmeye başlamıştır. Bu gidişle, senaryoların da işletmecilerin onayından geçmesini beklemek şaşırtıcı olmayacaktır. Böylece sinemamız, umut verici bir kıpırdanmadan sonra iki mevsimdir bir duraklama dönemine girdiği sırada kendisini bu duraklamadan kurtaracak yolları araştırması gerekirken, tersine, hızlı bir gerilemenin nedenlerini kendi eliyle yaratmak durumuna düşmüştür. Yine bundan dolayıdır ki, sinemamız bir endüstri olarak kendisine bir çekidüzen vermeye ya da verilmeye her zamandan daha çok muhtaç durumdadır.

(TÜRK DİLİ, Sayı 133, Ekim 1962)



"FİLM ENFLASYONU"

On yıl kadar önce sık sık sözü edilen "yabancı filmleri sınırlandırma" konusu, son zamanlarda bir başka kılık altında yine öne sürülmeye başlanmıştır; ama dayandığı neden ve gözettiği erek aynıdır. 1950'lerde film sayısındaki artış dikkati çekecek bir durum almaya başladığı vakit, yapımcılar ellerindeki filmleri oynatacak sinema bulamıyorlardı; daha doğrusu ancak büyük kentlerin semt sinemalarına ya da taşraya sığınmak zorunda kalmışlardı. Yerli filmlerin bütün sinemalarda gösterilebilmesi için, yurda getirilen yabancı filmlerin sayısının sınırlandırılmasıyla birlikte, sinemalara belirli süre içinde belirli sayıda yerli film oynatmak zorunluluğunun yüklenmesi de bundan dolayı öne sürülmüştü. O vakitten beri yerli filmler semt sinemalarından birinci sınıf sinemalara doğru yavaş yavaş ilerledi; hatta "birinci vizyon" denilen sinemalar bile zaman zaman perdelerini yerli filmlere açmaya başladılar. Bununla birlikte "yabancı filmlerin sınırlandırılması" yeni-

den günün konusu olmuştur. Neden? Çünkü sinemamızda birkaç yıldır bir "film enflasyonu" baş göstermiştir. 1950'lerde yıllık film yapımı elli civarındaydı; birkaç yıldır bu sayı üç katına çıkmış, bu mevsim ise dört katına yaklaşmıştır. Oysa aynı süre içinde yeni sinema salonları bununla orantılı bir artış göstermemiştir. Her yıl 300-400'ü bulan yabancı filmlerle birlikte bir mevsimin yeni filmleri 600'e yaklaşmaktadır. Buna, "vizyon"a giremeyen geçen yılların filmleri de katılınca beyazperdeye ulaşmak için sıra bekleyen filmlerin büyük bir sayıya vardığı kendiliğinden ortaya çıkar. Son günlerde söz konusu olan "yabancı filmlerin dublajının yasak edilmesi", yabancı filmlerin sıralandırılmasına doğru atılmak istenen dolaylı bir adımdır. Yerli filmci böylelikle taşra sinemalarının büyük çoğunluğunda yabancı filmin rekabetinden kendini kurtarmak istemektedir. "Doğumun kontrolü" gibi şimdi ortaya bir de "yabancı filmlerin sınırlandırılması" konusunun atılması bundandır. Fakat, sinemacılarımız her vakit olduğu gibi, bunda da "en yakın vade"deki gündelik çıkarlarından ötesini düşünmemektedirler. Oysa, asıl yapılması gereken, endüstrinin bugünkü durumunda hiç de sağlık belirtisi olmayan yerli film sayısının sınırlandırılmasıdır. 1948'de yerli filmlerden alınan verginin indirilmesiyle başlayan kapkaççılık, vurgunculuk o günden bu yana her gün biraz daha artan hızla ilerlemiştir. Bugünkü 200 filmlik durum, bunun sonucudur. Bu durumun, sonu gelmeksizin sürüp gitmeyeceğini, gidemeyeceğini, bir noktada baş gösterecek bir kopmanın bütün sinema endüstrimizde büyük sarsıntılara yol açacağını söylemek hiç de kehanet sayılmamalıdır. Türkiye'de sinema endüstrisi bugün, günü birliğine kurulan yapımevlerinin; gecekondu ortaklıkların at oynattığı bir alandır. Üç yıldız adını peyleyen, kendisinden büyük birşey katmaksızın, çoğu işletmeci parasıyla ortaya bir film çıkarabilmektedir. Film piyasası, sinema sahibinden yönetmenine, işletmecisinden yıldızına; yapımcısından teknikçisine dek dönüp dolaşan bonolarla dolmaktadır. Hepsi birbiri üzerinde çok duyarlı bir dengeye dayanan bu düzenin bir halkasındaki kopma, bütün düzeni altüst edebilecektir.

Tuhaf bir rastlantıyla, "film enflasyonu", son günlerde İtal-

ya'da da günün konusu haline gelmiştir. İtalya'nın 1962 yılında 250 film gerçekleştirmesi, İtalyan sinemacıları için bir kaygı kaynağı olmuştur. Hem de bu 250 filmin ancak 154'ünün yerli, geri kalan 96'sının ortakyapım olmasına karşın. İtalya, bizim sinema salonlarımızın hemen hemen on katına sahip olduğu ve geniş bir dış pazarı bulunduğu halde, film yapımının artışını korkuyla karşılamaktadır. İtalya'da da film artışının nedeni, Türkiye'de olduğu gibi kimi gecekondu ortaklıkların türemesine bağlanıyor. De Laurentiis, Ponti, Titanus gibi büyük yapımcılar ve yapımevleri bu yıl "korsan ortaklıklar"la büyük bir savaşıma girişmeyi kararlaştırmışlardır.

Türkiye'de sayısı birkaçı bulan büyük yapımevinin yararına bir hareketi desteklemek hiçbir vakit yerinde olamaz. Bu yapımevlerinin, üstteki cila dışında gecekonducular dan büyük bir ayrılık gösteren sinema yapıtları ortaya koydukları görülmemiştir. Ama bunun yerine, yerli filmlerden alınacak vergiyi eski oranlar içinde derecelendirmek, bugünkü vergiyle olan farkı bir araya toplayarak sanat değeri taşıyan filmler meydana getirilmesini kolaylaştırmak ve arkalamakta kullanmak çok yerinde olacaktır. 1948'den beri uygulanmakta olan yanlış koruma düzeni, Türk sinemasını bir çıkmaza sokmaktan ve bugünkü "film enflasyonu"na yol açmaktan başka bir sonuç vermemiştir.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 137, Şubat 1963)



TÜRKİYE'DE YABANCILAR

Dört beş yıl öncesinden başlayan yabancı sinemacıların yurdumuza gelişi, son günlerde oldukça hızlanmışa benziyor. Almanlardan sonra Fransızlar, Amerikalılar, Yunanlılar, İngilizler Türki-

ye'de filmlerinin bütününü ya da bazı bölümlerini çevirmeye geldiler. Ortada bir ortakyapım sözü dolaşıp duruyor. Gerçekte, yabancıların bugüne değin Türkiye'deki çalışmalarından pek azı ortakyapıma girer. Ortakyapım, değişik ülkelerden iki ya da daha çok yapımcının, sermaye ve emeklerini birleştirerek çalışmasını anlatır. Çevrilen film, ortakyapıma katılan ülkelerin anadillerinde gerçekleştirilir. Ortakyapımın ereği de bu çeşit çalışmalara katılan ülkelerden her birinde, filmin, tıpkı ulusal filmlerin gördüğü kolaylıklardan yararlanmasıdır. Örneğin bir Fransız-İspanyol-İtalyan ortakyapımı sonunda, meydana aynı filmin Fransızca, İspanyolca, İtalyanca evirimleri (version) getirilir. Bu evirimlerden her biri İspanya'da İspanyol, İtalya'da İtalyan, Fransa'da Fransız filmi olarak benimsenir. Buna göre, bir ortakyapım ürünü, özellikle filmin yabancı ülkelere dağıtımında büyük kolaylıklarla karşılaşır. Başka bir kolaylık da filmin herhangi bir şenliğe, ortakyapıma katılan ülkelerden herhangi biri adına sokulabilmesidir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortakyapım, günümüze doğru gittikçe artan bir gelişme göstermiş, bundan dolayı, çeşitli ülkelerin hangi filmlerin "ulusal film" sayılabileceği yolunda bazı kurallar koymasına yol açmıştır. Örneğin İtalya'da 1949 tarihli mevzuata göre bir filmin "İtalyan filmi" sayılabilmesi için o filmin İtalyanca (ya da birkaç dilde çevrilmişse bunlardan birinin İtalyanca) olması, büyük bir bölümünün İtalya'da çevrilmesi, sermayesinin büyük bölümünün İtalyan olması, senaryosunun bir İtalyan tarafından yazılması ya da bir İtalyan yazarının yapıtına dayanması, teknikçilerin dörtte üçünün ve küçük rollere çıkanların İtalyan olması... gibi koşullar aranmaktadır.

Bütün bunlardan anlaşılabileceği gibi, yabancıların bugüne dek yurdumuzda meydana getirdikleri filmlerin pek azı ortakyapıma ya da ulusal film tanımına girer. Yabancılar Türkiye'ye daha çok, ya senaryolarının gerektirdiği doğal dekorları sağlamak için ya da Türkiye'deki el emeğine biçilen fiyatın düşüklüğünden yararlanmak üzere geliyorlar. Başka türlü de olamaz zaten. Çünkü Türkiye'de ortakyapımın hiçbir anlamı, hiç bir şansı olamaz. Batılılarla yapılacak bir ortakyapım, aradaki büyük "zihniyet" değ-

şikliği; yaşayış biçiminin, geleneklerin, göreneklerin, düşünüşün korkunç başkalığı yüzünden bağdaştırılamayacak engellerle karşılaşacaktır. Bu bağdaşmayı bir ölçüde olsun sağlayabilecek "uluslararası" nitelikte filmler ise büyük bir özellik taşımazlar. Batıdaki bu çeşit ortakyapımlar bile ne sanat ne de iş yönünden başarıya ulaşabilmiştir. Nitekim bizde Almanlarla bu yolda yapılan birkaç deneme de bu çeşit bir ortakyapımın yürümeyeceğini açıkça göstermiştir. Doğululara, Orta Doğululara yapılacak bir ortakyapımsa, dış pazarlar yönünden alanı biraz genişletse de, sanat yönünden yine iyi sonuçlar veremeyecektir. Buna karşılık, Türkiye'nin doğal zenginliklerinden yararlanmak isteyen yabancı sinemacıların yurdumuza gelişini kolaylaştırmak, Türkiye'de çalışmayı bunlar için çekici kılmak yararlı olabilir. Böyle bir durum, sinemacılarımızın, teknikçilerimizin görgü ve bilgisini artırabilir, yeni bir çalışma alanı açabilir. Yalnız, bunu yaparken, Türkiye'de sinema alanında, şimdi belirtileri görülen bir "kapitülasyon" eğilimine yol açmamak, sinemada bir yabancı sömürücülüğüne daha başından meydan vermemek gerekir. Yukarıda da belirtildiği gibi, ortakyapımların alabildiğine gelişmesi karşısında, hemen her ülke kendi sinemacılarını, sinemasını ve el emeğini koruyan önlemler almaya yönelmiştir. Yurdumuza yabancı sinemacıların ayak alıştırmaya başladığı şu günlerde, sinemacılar ile ilgili makamların el ele vererek bu konuyu vakit geçmeden çözmeleri yerinde olacaktır.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 141, Haziran 1963)



YUMURTA KAPIYA DAYANINCA

"*** Film, kuruluşunun 10. yılı münasebetiyle geleneksel yerli film anlayışının dışında, klasik yönlere sapmadan, iç pazarın

alışılmış isteklerine aykırı, dünya sinema sanatı ve ticareti esasları içinde bir Türk filmi yapacaktır. *** Film, Türk sinema sanatının ve tekniğinin bütün imkânlarını kullanarak, bu filmin uluslararası yarışmalarda Türk filmciliğini temsil eden bir film olmasına çalışacaktır. Bu filmin yönetmeni ***'dir. Teşebbüsün danışma kurulu ***'dur (dört sinema eleştirmeninin adı)..."

Yukarıdaki satırlar, girdiğimiz yılın ilk günü, belli başlı gazetelerde yayımlanan bir ilandan alınmıştır. Bir ilan, ama yerli sinemayı yakından izleyenler için, dipsiz kuyunun ses vermeye başladığının en somut belirtisi. Hele, ilanı veren yapımevinin, son yıllarda "Küçük Hanım"lı filmlerle en çok kazanç sağlayan bir sinema ortaklığı olduğu göz önüne alınırsa... Dört yıl önce başladığını bildirdiğimiz "kısır mevsim"lerden, iki yıl önce belirttiğimiz "ölü nokta"dan, sinemamızı bekleyen büyük bunalımdan sonra, en sonunda sinemacıların kendileri, korkularını çeşitli yollardan açığa vurmaya başladılar. Yapımcıların geçen yıl ortasında toplanıp, yıldızların bir yılda çevirecekleri film sayısını sınırlayacaklarını, yeni oyuncuları destekleyeceklerini bildirmeleri; "yıldızcılık"ta direnen oyuncuları boykot edeceklerini açıklamaları; çeşitli dergilerin açtıkları oyuncu yarışmalarını desteklemeleri; bir milletvekili eliyle yasama meclisine yalnız kendi çıkarları açısından hazırlanmış bir yasa tasarısı sunmaları; nihayet yukarıdaki ilan, son altı ay içinde sinemacılarımızı saran ürküntünün nasıl gittikçe arttığını gösteriyor.

Bunalımın nedeni, çeşitli yazılarda belirttiğimiz gibi, her şeyden önce ekonomiktir. Yine, bu bunalımın temelinde çok açık bir hesap yanlışı yatıyor: Bir gecekondu endüstri, durmaksızın film meydana getirdi. Öyle ki, son yıllarda Türkiye, sinema endüstrisinin gücünü alabildiğine aşarak, yıllık film yapımı bakımından dünyanın en çok film çeviren yarım düzine ülkesi arasında yer aldı. Ama bu filmlerin çoğunu piyasaya sürme olanağı yoktu. Ortalama bir filmin olağan amortisman süresi olarak beşer yıllık süreleri ele alırsak durum şudur: Sinemamızın endüstri ve sanat yönünden umut verici bir gelişme gösteren 1953-1957 dönemi içinde gerçekleştirilen filmlerin toplamı 269'dur. Bunalımın yer aldığı

1958-1962 dönemindeyse toplam 512'dir. Görülüyor ki, ikinci dönemde film yapımında hemen hemen % 200 bir artış vardır. Oysa, ilk dönemdeki sinema salonu ortalama 500, ikinci dönemdeyse 600'dür. Yani film yapımındaki % 200 artışa karşılık, sinema salonları sayısındaki artış ancak % 20'dir. Film yapımı ile sinema salonu arasındaki bu orantısızlık gittikçe artmakta, dolayısıyla sinema piyasasında gittikçe büyüyen bir tıkanıklık yaratmaktadır. Bu tıkanıklık bir yandan birçok filmin piyasaya çıkmak olanağını bulamaması sonucunu doğurdu. Öte yandan yine bu tıkanıklık, piyasaya ulaşabilen bir filmin, sermayesini büyük bir güçlükle çıkarmasına yol açtı. Bu ikinci durum, son yıllarda film yapım giderlerinin baş döndürücü bir hızla artışı yüzünden daha da büyük bir önem kazandı. Bugün ortalama bir filmin yapım gideri, on yıl öncesinin dört katına yükselmiştir. Bu artışın en önemli bölümünün, son yıllarda yine baş döndürücü bir hızla artan oyuncu ücretinden ileri geldiği de bilinmektedir. Yapımcıların birkaç yıl önce bir kurtuluş yolu olarak dört elle sarılıkları "yıldızcılık", yalnız film giderinin artışına, bu artışın salon yetersizliği dolayısıyla karşılanamamasına yol açmadı; "yıldızcılık" aynı zamanda, her vakit aynı kimseleri, aynı konuların içinde, aynı tipleri canlandırarak gören izleyiciyi yerli filmlere karşı gittikçe artan bir bıkkınlık, isteksizlik içine de arttı. İlk vurgun günleri geçtikten sonra, artık gittikçe genişleyen bir ilgisizlikle karşılaşan yapımcının bugünkü şaşkınlığının bir nedeni de bu.

Bunalımın temelinde yatan bu ekonomik nedenler, dolayısıyla sanat alanında da ters sonuçlara yol açtı. "Yıldızcılık"ın kalıp konular, kalıp tipler getirmesi; belli oyunculara göre biçilmiş film dizilerinin ortaya çıkışı; gittikçe artan film giderlerini karşılamak üzere işletmecinin işe karışmasıyla, yönetmenlerin yapımcı ve oyuncudan sonra işletmecinin egemenliği altına da girmesi, kendilerine en umut sağlanan yönetmenlerin son yıllarda birbirini izleyen başarısız çalışmalarıyla sonuçlandı. Görülüyor ki, bugün sinemamızdaki bunalımı oluşturan nedenler, hem çeşitli hem de birbirine bağlı, hemen hemen iç içe geçmiş durumda. Sinemacılarımızın bazen bir nedene bazen öbür nedene el atıp işi çözmeye kalkış-

maları, bir şaşkınlık eseri değilse ancak her şeyi günü gününe idare etmek; yumurta kapıya dayanınca bir yolunu araştırmak alışkanlığının sonucudur. Ama, şimdiye kadarki denemelerin açıkça ortaya koyduğu gibi, sinemamızın bugün içinde bulunduğu bunalım, artık böyle gelişigüzel önlemlerle, her sinema kolunun kendi çıkarını düşünerek, "gemisini kurtaran kaptandır" parolasıyla çözülebilecek çeşitten değildir. Sinemamızda şimdiye dek görülmemiş bir çöküntüye yol açılması istenmiyorsa, sinemacıların gündelik hesapları bir yana itip uzun vadeli bir çözüm yoluna yönelmeleri gerekiyor. Bu da ancak, sinemanın her kolunda çalışan insanların bir araya gelmeleri ve her şeyden önce "sinemanın çıkarı"nı göz önüne alarak çözüm yolu aramalarına bağlı. Çünkü "sinemanın çıkarı", önünde sonunda, sinemacının çıkarıdır. Buna karşılık, bugünkü "aslan payı"nı kendine ayırma uğraşısı sürüp giderse, ortada paylaşılacak hiçbir şeyin kalmadığını pek yakında görmek kaçınılmaz bir sonuç olacaktır.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 149, Şubat 1964)



SİNEMANIN KORSANLARI

Evet, "sinemanın korsanları"... Yabancı senaryoları istedikleri gibi kullanan; yabancı filmlerden sahneler aktaran; daha ileri gidip filmleri sahne sahne yineleyen; özgün (orijinal) film müziğini yağmalayan; bütün bunları yerli yapıtlara bile uygulamaya kalkanlar için başka ne denir? *Keşanlı Ali Destanı*'nı yazarından izinsiz beyazperdeye aktarmaya kalkışan bir yapımcının gazetelere geçen sözleri, üstelik bunların ne kadar pervasız olduklarını ortaya koyuyor: "Ne yapalım, bu bir ticarettir, isterse tamamen de benzeyebilir, kimse de bir şey yapamaz. Biz Haldun Taner Bey'le konuştu-

ğumuz zaman ona aynen söyledik, 'Siz bu filmi bize vermiyorsunuz ama biz yine de çevireceğiz, görürsünüz' dedik ve görüyorsunuz çeviriyoruz da, kimse de bir şey yapamaz. Dünyanın her yerinde bu tip hadiseler olur, bilhassa film sahasında çok sık görülür. Ticarette herşey mubahtır."

Bu pervasızlığın çoğu, bu konudaki mevzuatı bilmemekten, mevzuatın kullanılmamasından, uygulamadaki örneklerin azlığından ileri geliyor. Resmi makamlar da aynı bilgisizlik içinde. Nitekim, başka bir adla çevrilen bir filmin sahipleri, adı geçen tiyatro yapıtının ününden yararlanmak için filmlerinin adını bu yapıtın adıyla değiştirmek istediklerinde, Ankara'daki Film Denetleme Kurulu (Merkez Film Kontrol Komisyonu), "meslek haysiyetiyle bağdaşamadığı" gerekçesiyle bu ad değişikliğine izin vermemiştir. Gerçekte, haksız bir davranışı önlemekle birlikte, Denetleme Kurulu'nun bu kararının hiçbir hukuki dayanağı yoktur; kurula böyle bir yetki verilmemiştir.

Sinema korsanlığını önleyecek hukuki dayanaklar, 8 Mayıs 1326 (1910) günlü "Hakk-ı Telif Kanunu"nun yerine geçen 7981 sayılı ve 10 Aralık 1951 günlü "Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu"nda yer almaktadır. Gerek filmler, gerekse filmlere kaynak olabilecek yapıtlar bu yasanın kapsamına girmekte ve korunmaktadır. Bu kanunun amacı 13. maddede şöyle açıklanmaktadır: "Fikir ve sanat eserleri üzerinde, sahiplerinin mali ve manevi menfaatları bu kanun dairesinde himaye görür". Yasanın ilk maddesi nelerin "eser" sayılacağını belirtmektedir. ("Bu kanuna göre eser; sahibinin hususiyetini taşıyan ve aşağıdaki hükümler uyarınca ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri sayılan her nevi fikir ve sanat mahsulüdür"). Bundan sonraki dört maddede, bu dört çeşit ayrı ayrı sayılmaktadır: "Sinema eserleri"ne ayrılan madde şudur: "Sinema eserleri şunlardır: 1. Sinema filmleri, 2. Öğretici ve teknik mahiyette olan veya günlük olayları tesbit eden filmler, 3. Her nevi ilmi, teknik veya bedii mahiyette projeksiyon diyapozitifleri.

"Yukarıda zikredilen eserler film veya camdan başka bir madde üzerine tesbit edilmiş olsa da projeksiyonla gösterildiği takdirde sinema eserleri grubuna girer.

"Sırf beste, nutuk, konferans ve saireyi nakle yarayan filmler sinema eseri sayılmaz" (Madde 5).

2. maddede "ilim ve edebiyat eserleri" arasında "herhangi bir şekilde dil ile ifade olunan bütün eserler" dendiğine göre, özgün senaryolar bu kanunun kapsamına girmektedir. Yasa aynı zamanda uyarlama'yı (adaptation) da kapsamı içine almaktadır. Nitekim "işlenmeler"i ele alan 6. maddede işlenme, "diğer bir eserden istifade suretiyle vücuda getirilip de bu esere nispetle müstakil olmayan ve aşağıda başlıcaları yazılı fikir ve sanat mahsulleri işlenmedir" diye tanımlandıktan sonra; aynı maddenin 3. bendinde işlenme çeşidi olarak "musiki, güzel sanatlar, ilim ve edebiyat eserlerinin film haline sokulması veya filme alınmaya ve radyo ve televizyon ile yayıma müsait bir şekle sokulması" gösterilmektedir. Bu bende göre, ayrıca, yönetmenin yaptığı işin de bir işlenme olduğu sonucu çıkarılmaktadır. Maddenin son fıkrasına göre, "işleyenin hususiyetini taşıyan işlenmeler, bu kanuna göre eser sayılır". 22. madde, "bir eserden, onu işlemek suretiyle faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir" demektedir.

Peki, bu yasanın korunmasından yararlanabilecek olan yapıtın sahibi kimdir? Yasanın 2. bölümü bunu yanıtlıyor. 8. maddenin ilk fıkrasına göre, "bir eserin sahibi, onu vücuda getirendir"; son fıkraya göre de "bir işlenmenin sahibi, asıl eser sahibinin hakları mahfuz kalmak şartıyla, onu işleyendir". Buna göre, yasayı düzenleyenlerin her şeyden önce "yaratıcılık"a önem verdikleri anlaşılıyor. Ama yine aynı maddenin 4. fıkrasında bu ilkeden kesin bir ayrılış var; buna göre "bir sinema eserinin sahibi onu imal ettirendir" Yani mevzuatımıza göre sinema yapıtının (filmin) sahibi, yapımcı oluyor. Bu tutum, yukarıda belirtilen fıkralarla olduğu gibi, 1. maddede "eser"in niteliğini belirten "sahibinin hususiyetini taşıyan" görüşüyle de çelişmektedir. Yasa yapıcı, tutumunu genellikle, "yaratıcı"ya önem veren Latin ülkeleri mevzuatına dayandırırken; sinema konusuna gelince "yapımcı"yı eser sahibi sayan Cermen mevzuatına dayandırmaktadır. Ortaklaşa meydana getirilen sinema yapıtında çeşitli yaratıcıların hakları da korunursa, bu sonuncu tutumun pratik yönden üstünlüğü yadsınamaz. Nitekim

Cermen mevzuatında, yaratıcıların manevi hakları göz önünde tutulmaktadır. Fakat bizim yasamızda yaratıcıların hakkı çok sınırlıdır; bu da, adlarının anılmasını isteyebilmekten ibarettir: "Ticari maksatlarla imal edilen sinema eserlerinde başrol alanlar, senaryo sahibi, besteci, operatör, koro veya orkestra şefi, solistler, filmi imal eden kimselerden film ve reklamlarla adlarının zikredilmesini isteyebilirler" (madde 80). Bu kimseler tecavüzün ref'i ve men'i davası açabilirler; ayrıca zarar ve ziyan, manevi zarar isteyebilirler.

Yasanın üçüncü bölümü, korunacak hakların çeşitlerini göstermektedir. 16. maddede "eser sahibinin izni olmadıkça eserde veyahut eser sahibinin adında kısaltmalar, ekleme ve başka değiştirmeler yapılamaz... Eser sahibi kayıtsız şartsız izin vermiş olsa bile şeref ve itibarını yahut eserin mahiyet ve hususiyetlerini bozan her türlü değiştirmelere muhalefet hakkını muhafaza eder. Bu haktan sözleşme ile vazgeçmek hükümsüzdür" denilmektedir. Bu madde gerek özgün senaryolarda, gerekse uyarlamalarda, eser sahibine itiraz hakkı verdiği gibi, piyasaya çıkarılan bir filmde sinema sahiplerinin yaptığı değişikliklere, kesintilere karşı da kullanılabilir. Bundan sonraki maddelerde eser sahibinin mali hakları arasında işleme, çoğaltma, yayma, temsil, radyo ile yayma hakları sayılmaktadır. Buna bağlı olarak, sinemanın özelliğini göz önünde bulunduran iki maddeyi de belirtmek gerekir. 38. madde, bütün fikir ve sanat eserlerinin "yayımlanma ve kâr maksadı gütmeksizin" kişisel olarak kullanılmak üzere az sayıda çoğaltılmasına izin vermekte; fakat filmleri bunun dışında bırakmaktadır. 57. maddede de "bir sinema eserinin çoğaltılmış nüshaları üzerinde mülkiyet iktisap eden kimse, aksi kararlaştırılmamışsa, temsil hakkını da iktisap etmiş sayılır" denmektedir. Yine korunma konusunda "haksız rekabet" başlığı altında yer alan iki maddede, sinema korsanlığını önlemek bakımından önemlidir. 83. madde, "bir eserin ad ve alâmetleri ile çoğaltılmış nüshaların şekilleri, iltibasa meydan verebilecek surette diğer bir eserde veya çoğaltılmış nüshalarında kullanılamaz" demektedir (*Keşanlı Ali Destanı*'nın adından haksız olarak yararlanmak isteyen yapımcının davranışı buna uymaktadır).

84. maddede, sahte kopylaların çıkarılıp yayımlanması yasaklanmaktadır.

Bütün uygar ülkelerde olduğu gibi, fiki ve sanat eserlerinin korunmasında, bizim yasamızda da belirli bir süre göz önünde tutulmuştur. "Eser sahibine tanınan mali hakların zamanla mukayyet olduğu", "koruma süresinin bitiminden sonra" herkesin, eser sahibine tanınan mali haklardan yararlanacağı 26. maddede belirtilmiştir. Kanunda öbür eserler için koruma süresi, eser sahibinin ölümünden itibaren elli yıl olarak belirtildiği halde, bu süre "sinema eserleri" için kısa tutulmuştur. 29. maddeye göre, "sinema eserleri için koruma süresi, aleniyet tarihinden itibaren yirmi yıldır" Buna göre, yapımcının rızasıyla ilk kez "umuma arz edilen" bir film, bu tarihten yirmi yıl sonra, koruma süresini doldurmuş sayılmaktadır.

Yasanın 5. bölümü, hakların korunması için açılacak hukuk ve ceza davalarını sıralamaktadır.

"Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu"nun hükümleri, "Türkiye Cumhuriyeti'nin bağlı bulunduğu milletlerarası bir antlaşmada uygun hükümler bulunmak şartıyla yabancıların henüz umuma arz edilmemiş veya ilk defa Türkiye dışında umuma arz edilmiş bütün eserlerine" de uygulanır (madde 88). Buna göre, yabancı sinema eserlerinin korunması da bu yasanın kapsamına girmektedir. Çünkü bilindiği gibi Türkiye, iyelik hakkının (telif hakkı) korunmasıyla ilgili Bern Sözleşmesi'ne katılmıştır ve bu sözleşmenin 14. maddesi, üye ülkeler için sinema alanında uluslararası bir korumanın kaynağıdır.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 157, Ekim 1964)



SİNEMA AĞALARI TELAŞTA... 1

Büyük Vurgun

Hikâyenin başlangıcı, bir bakıma, 1948 yılına dek uzanır. "Devlet sinemayı korumuyor" diyenler gerçekte o yıl kendilerini bir korumanın, hem de büyük çapta bir korumanın kanadı altında buldular. Bu koruma, 1340 (1924) tarihli "Belediye Vergi ve Resimleri Kanunu"na göre, yerli yabancı bütün filmlere eğlence resmi bakımından uygulanan eşitliğin, yerli filmler yararına bozulması olarak ortaya çıktı. 1 Temmuz 1948 tarih ve 5237 sayılı "Belediye Gelirleri Kanunu", yabancı filmler için gayrısafi hasılatın % 70'ine, yerli filmlerdeyse ancak % 25'ine kadar eğlence resmi alınmasını öngörüyordu. Bu demekti ki, yabancı film oynatan bir sinemada 100 kuruşluk bir biletin 59 kuruşu sinema ücreti, bunun % 70'i olan 41 kuruş da eğlence resmidir (sinema ücreti: 59 kuruş + eğlence resmi: 41 kuruş = Bilet bedeli: 100 kuruş). Aynı sinema yerli film oynatırsa durum şöyle oluyordu: Sinema ücreti: 80 kuruş + eğlence resmi: 20 kuruş = bilet bedeli: 100 kuruş. (Sinemacıların deyişine göre bilet bedeli üzerinden yabancı filmlerde % 41, yerli filmlerde % 20 eğlence resmi alınır). Görülüyor ki belediyeler, yerli filmlerde, sinemadan sağladıkları gelirin aşağı yukarı yarısını sinemacılara bırakmaktadırlar. Sinemacılar için bunun önemi büyüktü: Yabancı film getiricisi ile sinema sahibi bütün hasılatın %59'unu paylaştıkları halde, yerli filmde yapımcı ile sinema sahibi % 80'ini paylaşmaktadırlar.

Bu "koruma düzeni" sakattı, çünkü yerli filmleri yabancı filmlere karşı korumak düşünülmüştü ama, iyi yerli filmleri kötülerine karşı korumak düşünülmemişti. Oysa iyi ile kötünün aynı derecede korunduğu böyle bir düzende kötü film her vakit iyi filmi kovar; sonunda aynı ölçüde korunacağı, yani "testiyi kıranla getiren bir tutulacağı" için hiçbir yapımcı iyi film çevirmek riskini göze almak istemez. Böyle bir koruma düzeni, ancak kötü film sayısının artmasına yol açar. Nitekim yurdumuzda da öyle oldu. Bu rüsum indirimi yerli sinema alanında bir "altına hücum"a yol açtı; öte-

den beriden aklına esen yerli film yapımına üşüştü; mantar biter gibi yapımevleri kuruldu (1948'den önceki on yılda 11 yapımevi çalışıyordu. 1948'den sonraki on yılda bunlara 109 yapımevi katıldı). Yerli film yapımı korkunç bir hızla arttı (1948'den önceki on yılda çevrilen yerli film toplamı 37 iken, 1948'den sonraki on yılda yerli film toplamı 411'dir). Böylelikle bir "yerli film enflasyonu" ortaya çıktı. Gerçi, sık sık ileri sürüldüğü gibi bu yapım yıllık 150-200 filme hiçbir vakit ulaşamamıştır (belki bu yılın sonunda 150'ye ulaşacaktır), fakat savaş öncesinde yıllık film ortalaması 1,46 olan bir sinemanın yılda 140 film gibi bir sayıya ulaşması "enflasyon"un şiddetini ortaya koyar.

TÜRKİYE'DE UZUN FİLM YAPIMI

1948	16		1956	49	
1949	19		1957	63	
1950	23		1958	95	
1951	31		1959	95	
1952	49		1960	96	
1953	53		1961	98	
1954	51		1962	127	
1955	:	57	1963	:	139

Büyük Yanılma

Bu "film enflasyonu" sinema çevrelerince ve işin içyüzünü bilmeyenlerce büyük bir övünme vesilesi olmuştur; çünkü Türkiye bu film enflasyonu sayesinde film yapımında başta gelen ülkeler arasında yer alıyordu. Dünya film yapımıyla ilgili sağlam istatistiklerin elimizde bulunduğu 1961 yılında Türkiye film yapımında sekizinci durumdaydı (aşağıdaki tabloda, ortakyapımlar dışında, yüzde yüz yerli filmler ele alındığında ellinin üstünde film çeviren ülkeler yer almaktadır).

DÜNYADA UZUN FİLM YAPIMI (1961)

1. Japonya	536	8. Türkiye	98
2. Hindistan	324	9. Filipinler	96
3. Hong Kong	302	10. Güney Kore:	86
4. ABD	184	11. Birmanya	72
5. İtalya	125	12. Fransa	70
6. İngiltere	120	13. B. Almanya:	67
7. SSCB	100	14. İspanya	66

Bu tablo daha ilk bakışta bir gerçeği ortaya koyuyor: Çok film çevirmek, sinema alanında mutlaka bir varlık olmak anlamına gelmez. Birleşik Amerika'dan daha çok film meydana getiren Hong Kong sinemasını kim tanır; Satyajit Ray'ın filmleri dışında Hint sinemasını kim bilir; Filipin'in, Güney Kore'nin, Birmanya'nın, hatta Batı Almanya ile İspanya'nın sinemasına kim önem verir? Gerçek şudur ki, bu sayılan sinemalar ancak dil ve kültür yönünden geniş bir yığının gereksinmesini karşılamak, tümüyle iç pazarı doyurmak için ortaya çıkmışlardır. Peki "büyük yanılma" nerede? Büyük yanılma, bütün bu ülkelerde sağlam bir sinema endüstrisi kurulmasına karşılık, Türkiye'de ancak vurguna çıkmış bir topluluğun kurduğu bir "gecekondu" endüstrisinin bulunmasındadır. Sağlam bir sinema endüstrisi ancak bir "sacayak" üzerine oturtulabilir. Bu sacayağın bir ayağını, bu endüstrinin fabrikası demek olan stüdyo ve laboratuvarlar (yani teknik kuruluşlar) meydana getirir; öbür ayak, iyi yetişmiş teknik elemanlardan oluşur; üçüncü ayağı da filmlerin yapım giderlerini en kısa zamanda çıkarıp kâra geçirecek sinema salonları oluşturur. Türkiye bunların üçünden de yoksundur. Bugün yurdumuzda "film işleyebilecek" çoğu ilkel durumda ancak sekiz stüdyo vardır. Bu sekiz stüdyo, yerli ve yabancı olmak üzere, yılda 400'e yakın film işlerler. Bu demektir ki stüdyo başına haftada bir film düşmektedir! Bu stüdyolardaki araçların çoğunun modası geçmiştir; birçoğu gerekli donatımdan yoksundur,

bundan dolayı tam verimle çalışamaz. Bu da bu "fabrika"lardan çıkan ürünün teknik niteliğinin ne olabileceğini ortaya koyar. Teknik elemanların da pek azı sağlam bir öğrenimden geçmiştir, çoğu alaydan yetişmedir.

Büyük Boşluk

Sacayağın üçüncü ayağına gelince, gerçekte bu bir boşluktan ibarettir; çünkü 140 filmlik endüstri, bu filmleri sürecek bir pazar oluşturamamıştır. Türkiye için ne şimdi ne de yakın bir gelecekte bir dış pazar düşünülemeyeceği için (bugün Türk sineması için dış pazar Kıbrıs, Yunanistan, Lübnan, İsrail ve işçilerin göçünden beri Batı Almanya'dır, ama bu, hesaba alınmayacak kadar küçük bir pazardır), bunu bir yana bırakıp iç pazara bir göz atalım: Bugün açık hava sinemaları da dahil olmak üzere yurdumuzda 850 sinema vardır; bunların koltuk sayısı 320.000 olarak tahmin edilmektedir. Buna göre Türkiye'de her yüz kişiye 1,03 koltuk düşer. UNESCO'nun Birleşmiş Milletler için hazırladığı rapora göre, bir ülkenin sinemadan yararlanabildiği söyleyebilmek için o ülkede yüz kişiye en az 2 koltuk düşmelidir. Türkiye bu en az'ın ancak yarısını sağlayabilmektedir. Yalnız halkın sinemadan yararlanabilmesi için değil, fakat sinemanın sağlam temellere dayanabilmesi için de, UNESCO'nun hesabına göre, bugün yurdumuzda en azından 1653 sinema salonu, 620.000 koltuk bulunması gerekirdi. Yıllık film yapımında dünyada sekizinci gelen Türkiye, sinema sayısı bakımından bütün dünyada ellinci sıralarda dolaşmaktadır.

Büyük Tıkanıklık

Demek ki, 1948'de meydana getirilen "koruma düzeni", sağlam bir sinema endüstrisi kurulmaksızın, yalnızca bir "gecekondu" endüstriye dayanılarak film sayısının alabildiğine artmasından başka bir sonuç vermemiştir. Sinemadan yüz binlerce kazanan sinema

ağaları, bu parayı stüdyo ya da salon yapımına yatırmayıp, yeni film çevirmekte ya da sinemanın dışındaki işlerde kullandıkları için, biri stüdyoda öbürü sinema salonlarında olmak üzere iki büyük tıkanıklık ortaya çıkmıştır.

1948'den sonra yerli filmciliğin ikinci büyük atılımı 1958'dedir. 1957'ye kadar düzenli bir artış gösteren ve o yıl 63'e varan film yapımı, 1958'de birdenbire bir sıçrama göstererek 95'e atlamış ve sürekli artarak 1963'te 139'a varmıştır. 1958'deki sıçramanın nedeni Ağustos 1958 kararlarıyla doların 2,80 TL'den birdenbire 9,00 TL'ye yükselmesi karşısında yabancı film getiricilerinin uğradığı güçlüklerdir. Yani 1948'de yerli film yararına bozulan eşitlik, on yıl sonra büsbütün yerli film yararına dönüvermiştir. Yabancı film alım fiyatlarının artışı, bu artışın içeride salon sahibi ile filmci arasında yol açtığı çekişme, zamanın iktidarının birbirini tutmayan iktisadi kararları karşısında yabancıların Türkiye'ye film göndermekteki çekingenliği, beyazperdede büyük bir boşluk yaratmış, yani yukarıda sözü edilen tıkanıklık, sinema salonu bakımından bir süre açılmış, yerli filmciler her zamanki gibi büyük bir hızla bu boşluğa üşüşüvermişlerdir. Ama 1948'de olduğu gibi ölçü yine o kadar kaçırılmıştır ki, salon sayısında bir değişiklik olmadığı halde halde yerli film sayısındaki korkunç artış yeni tıkanıklıklara yol açmıştır. Bu arada ölçüsüzlük yalnız film sayısında değil, fakat film giderlerinde de görülmüş, bir yandan genel hayat pahalılığının artışı, bir yandan yapımcıların "yıldızcılık" düzenine sarılmaları, film yapım giderlerini baş döndürücü bir hızla yükseltmiştir. 1962-63 yılında bir yerli filmin ortalama yapım gideri 250.000 TL'ye ulaşmış, yani savaştan öncekinin on beş katına, savaşın bitimindekininse on katına çıkmıştır. Üstelik bu artış, filmlerin niteliğinde bir düzelmeye değil, "yıldızcılık"tan dolayı oyuncu ücretlerine gitmiştir. 250.000 liralık filmin oyunculara ayrılan bölümü, bütün film giderinin aşağı yukarı üçte birini (% 32'sini) yutmaktadır; buna karşılık teknik elemanlar bütün giderin % 0,7'sini almaktadırlar. Bugün gözde bir erkek oyuncunun aldığı 60.000 lirayla 1955 yılında bir film çevrilirdi.

FİLM GİDERLERİ (1963)

Film hikâyesi	2.500	Alıcı yön. yard.	2.000
Senaryo	9.000	Baş ışıkçı	1.500
Film	35.000	Işıkçı	1.000
Alıcı, aydınlatma	7.000	Yapım yönetm.	3.000
Stüdyo	14.000	Yap. yön. yard.	1.500
Sözlendirme	7.500	Sanat yönetmeni	4.000
Yönetmen	15.000	Dekorcu	1.000
Yönetmen yrd.	2.000	Giysici	1.000
Erkek yıldız	40.000	Dek., sahne don.	4.000
Kadın yıldız	15.000	Afiş, fotoğraf	10.000
İkinci roller	20.500	Vergi	20.000
Figüranlar	3.500	Çeşitli	22.000
Alıcı yönetmeni	8.000	TOPLAM	250.000

Film giderinin artışı, zaten tıkanık olan oynatımda; bir de filmin giderini çıkarabilmek olanağını daralttı. Film yapımının yüzü aştığı 1962 yılında yapımcıların devlet korumasından dem vurmaları, "yasa isteriz" diye ortaya çıkışları bu yüzdendi. Bu çıkış giderek "Baykam Tasarısı" diye bilinen "Türk Sinema ve Filmciliğini Kalkındırma Kanunu" tasarısına ulaştı. Ama bundan önce, yapımcıların başka çabaları da yer almaktaydı.

Büyük Çırpınma

Yapımcılar tıkanıklığı açmak için önce, piyasanın koşullarına ayak uydurarak biraz kendilerine gelen yabancı film getiricilerine hücuma kalktılar. 1962'nin sonlarına doğru, yabancı filmlerin sınırlandırılması, bu filmlerin sözlendirilmesinin (dublajının) yasaklanması yolunda çıkarılan söylentiler, yapımcıların havayı koklamak için uçurdukları balonlardı. Bundan alınan sonuç pek iç açıcı olmadı. Yapımcının birbirine göre, devlet yerli musluğun yapımını

korumak için nasıl ithalat yasağı koyuyorsa, yerli film yapımını korumak için de yabancı film ithalatını yasak etmeliydi. İnsan, filmi muslukla bir tutarsa böyle yargılara varması doğaldır. Ama, yabancı film ithalini ya da sözlendirilmesini yasaklamanın, en azından, Türkiye'de kitap basılıyor diye yabancı kitapların ithalini ya da çevirisini yasaklamak denli çarpık bir davranış olduğu ortadadır. Yapımcılar bu konuda basındaki tepkilerin hiç de lehte olmaması üzerine, bu kez kendi yarattıkları "canavarlar"la, yani "yıldız"la mücadele etmeye karar verdiler. 1963'ün ortasında on üç yapımcının imzaladığı bildiriyle yıldızlara bir çeşit boykot ilan edildi; hiçbir "jön"e yılda altıdan fazla film çevirtmemeye karar verildi. Öte yandan, piyasadaki yıldızlara karşı yeni oyuncular çıkarmak için sinema dergilerinin açtıkları oyuncu yarışmaları desteklendi; ortaya gerçekten yeni oyuncular çıktı. Fakat piyasanın mekanizması bunları da kısa zamanda yıldız yapmak eğilimindeydi. Yapımcılar kendi yarattıkları canavarla çarpışırken ortaya yeni canavarlar çıkarmaktan öteye geçemediler. Baykam tasarısı, bu çabanın da fiyaskoyla sonuçlanması üzerine hazırlanmıştı.

(*YÖN*, Sayı 88, 4 Aralık 1964)



SİNEMA AĞALARI TELAŞTA... 2

Büyük Tasarı

Baykam tasarısı, bir bakıma kendini arpa ambarında gören aç tavuğun düşüdür; böyle olması da doğaldır, çünkü Baykam tasarısı yapımcılar tarafından, yapımcılar için hazırlanmışlır. Vergi bağışıklıklı, kredili, yerli filmleri sinemalarda zorla oynatıcı, denetlemeye pek ilişmeyen, nitelikli film diye bir şey gözetmeyen, bugün-

kü içler acısı durumu sürdüren, üstelik izleyiciyi sömürme yarışına devleti de yardımcı kılan, kısacası, yapımcının kaba çıkarlarından başka bir şey gözetmeyen bir tasarıdır bu. "Birinci Sinema Danışma Kurulu" toplantısında yapımcı B. Nüzhet Birsel'in "Bu kanunu Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti Suphi Baykam'la beraber hazırladı ve o şekilde Meclis'e intikal ettirildi"; yapımcı B. Hulki Saner'in daha açık olarak "Baykam tasarısını bizler, prodüktörler hazırladık ve o mebusun eline verdik" diye sözünü ettikleri bu tasarının, sinemanın değil, sinemacıların da değil, yalnızca yapımcıların günlük çıkarlarını koruyucu ve pekiştirici nitelik taşıdığı sinema yazarlarınca açıklanınca yapımcılar telaşa düşmüşler; B. Baykam'ın da katılmasıyla "Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti"nde toplantı yapılmış; bu toplantıya yapımcıların öteden beri birer "şeamet tellalı", yabancı filmcilerin ajanı, Türk sinema endüstrisinin yıkılmasından başka bir şey istemeyen "vatan hainleri" diye adlandırdıkları sinema yazarları da çağrılmıştır. Yapılan iki ayrı toplantıda, sinema yazarlarının savunduğu Türk sinemasının çıkarı ile yapımcıların savunduğu kendi çıkarları birbirleriyle çarpışmış; sonunda, ev sahipleri olan yapımcılar sinema yazarlarını kapı dışarı etmişlerdir. Fakat bu topantılar, hiç olmazsa gözü kararmış yapımcıların niyetlerini açıkça ortaya koymalarını da sağlamış, "Türk sinema endüstrisinin baltalanması"ndan, "binlerce Türk işçisinin açıkta kalacağı"ndan söz açan sinema ağaları gerçekte hiç de şaşırtıcı olmaması gereken itiraflarda bulunmuşlardır. Buna göre, hazırladıkları yasa tasarısına "Türk Sinemasını ve Filmciliğini Kalkındırma Kanunu" adını verenler, Türk filmciliğinin kalkınmasına aslında boş vermektedirler; varsa yoksa, kendi çıkarlarını gözetmektedirler. Yasanın asıl ereği, yabancı filmlerin yurda sokuluşunun sınırlandırılması, sinemaların her yıl belli sayıda yerli film oynatmaya mecbur edilmeleridir (nitekim tasarıda her yıl sinemalarda en az sekiz Türk filmi göstermek zorunluluğu konmuştur).

Yapımcılar, asıl ereklerinin İstanbul'daki birinci vizyon sinemaları olduğunu da gizlememişlerdir. Yani Beyoğlu'nun on kadar birinci vizyon sineması her yıl en az sekiz yerli film gösterecektir

ki, bu aşağı yukarı her yıl seksen Türk filminin, yani yıllık yapımın yarıdan fazlasının izleyiciye zorla izlettirilmesi demektir. Sinema yazarları, yapımı iyi filme yöneltmek için kademeli bir rüsum düzeni koyup iyi yerli filmi kötü yerli filme karşı korumaktan söz açınca bütün yapımcılar ayaklanmışlar, "Olmaz öyle şey! Sizin o kötü dediğiniz filmler sayesinde binlerce aile geçiniyor! Bu heriflerin maksadı Türk filmciliğini sabote etmek!" diye bağrışmaya başlamışlardır. Bütün Türk sinemasını ilgilendiren bir tasarı görüşülürken yalnız yapımcıların değil, yönetmenlerin, sendikaların, salon sahiplerinin, film getiricilerinin, oyuncuların da bulunması gerektiğini söyleyen yazarlara karşı yapımcıların yanıtı şu olmuştur: "Hem heriflerin çıkarlarını baltalayacağız, hem de onları haklarında idam kararı verilirken seyirci olmaya mı çağıracağız?"

Büyük Düşman

Sinema yazarları, özellikle bu toplantıdan sonra, yabancı film getiricileriyle birlikte en büyük düşman ilan edilmişlerdir. Hatta Baykam tasarısının yasalaşma şansı azalınca yapımcılar 1964 başında yaptıkları bir toplantıda bunu resmen açıklamışlardır. Fakat ondan önce iki girişim daha var ki, sinema piyasasını ellerinde tutanların ne zihniyette olduklarını açığa vurması yönünden belirtilmesi gerekir: Yapımcılar, sinema yazarlarını kendi çağırdıkları toplantıdan kovmakla birlikte, kendilerince "çok etkili" bir başka silahı kullanmaktan geri durmamışlar; Baykam tasarısının redaktörlerinden biri hemen şu maddeyi kaleme almıştır: "O senenin seçilen en iyi iki film eleştiricisine de 20.000 lirayı geçmeyen teşvik primi verilir". Bu gülünç "sus payı"nın doğaldır ki, bir etkisi olmamış, Baykam tasarısı konusunda sert yazıların çıkması önlenememiştir. Geçen yılın sonunda bir senaryo yarışma açılması, sinema yazarlarının bu senaryo yarışmasında "ücreti karşılığı"nda seçicilik yapmaya çağrılmaları ikinci girişimdir.

Büyük İttifak

Bütün bu olaylardan sonra yapımcılar Baykam tasarısının "farkına varılmaksızın Meclis'ten geçebilmesi umudu"yla fazla gürültü çıkarmamak yolunu seçtiler. Ama bu sessizlik, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın yeni bir tasarıya dayanak olmak üzere sinemayla ilgisi bulunanların düşüncelerini almak için düzenlediği "Birinci Türk Sinema Şûrası"yla bozuldu. İlgi çekici yön, bu toplantıya kadar yalnız başlarına hareket eden yapımcıların, bu toplantının açılış oturumuna "Türk Film Rejisörleri Birliği", "Türk Sinema İşçileri Sendikası" (Sine-İş), "Türk Film Stüdyoları Sahipleri"yle "ortak cephe" kurarak çıkmalarıdır. Bu ortak cephe, sinema yazarlarına karşı kurulmuş; yapımcılar, yönetmenler, sinema işçileri, stüyo sahipleri birdenbire ortak düşmanlarını keşfediverip, kendi aralarındaki çatışmaları bir yana bırakmışlardır. Sinema yazarlarına duyulan düşmanlık öylesine ağır basmıştır ki, yapımcılar, yabancı film getiricilerini bile "şimdilik" affetmişlerdir (ama yabancı film getiricilerinin bundan haberleri olmadığı için, Şûra'nın açılış oturumunda çok eğlenceli sahneler geçmiştir). Bu birleşmenin gerçek yüzü şuydu: Bu geçici birlik genç sinema yönetmenlerinin girişimiyle sağlanmıştı. Bir "gecekondu" endüstrinin vurgun havası içinde en ufak olumlu çabaları sinema yazarlarınca olduğundan fazla büyültülüp övülen bu yönetmenler, aksaklıklarını düzeltecekleri yerde, giderek eleştiriye tahammül edemez duruma gelmişler; kendilerini endüstrinin çarklarına kaptırdıkları ölçüde "Türk sinemasının koşulları", "sansürün baskısı" kalkanına sığınarak sinema yazarlarını Türk sinemasının sorunlarını bilmemekle suçlamaya başlamışlardı. Filmlerine "garnitür" çeşidinden birkaç "sorun" koyunca gerçekçilik de değil, toplumsal gerçekçilik yaptıklarını sanan bu yönetmenler; yeteneklerini denedikçe ancak bu endüstrinin şimdiki düzensiz, perişan havası içinde borularını öttürebileceklerini hesaplayarak bu durumun sürmesinden medet ummağa başlamışlar; aynı şeyi isteyen sinema ağalarının yanı başında yer almışlar; hatta onların korkularını körükleyerek öne geçmişlerdir. Yönetmenler sinema ağalarının yanına yalnız gitme-

mişler, aynı zamanda yöneticisi oldukları Sine-İş Sendikasını da birlikte götürmüşlerdir. Grev halinde bulunan stüdyo işçilerini stüdyo sahiplerinin yanına sürüklemekte sakınca görmeyen bu "sendikacılar", yapımcıların "sinema endüstrisimiz yıkılacak, binlerce işçimiz açıkça kalacak" yolundaki büyük yalanını benimsemekten bile çekinmemişlerdir. O işçiler ki, çok kez sırtlarına üç beş kişinin yapacağı iş yüklemiştir ve yapımcılar, stüdyo sahipleri her şeyin hakkını verseler, binlerce işçi açıkta kalmak şöyle dursun yeniden binlerce işçiye çalışma alanı açılacaktır. Ama ölçüler öylesine şaşırılmıştı ki, üç ay önceki "Sinema Danışma Kurulu" toplantısında Baykam tasarısı için "Bizim ağzımız yanıktır. Prodüktörlerle bir milletvekili tarafından kanun teklifi hazırlanmış, maalesef diğer meslek teşekküllerinin fikri alınmamış. Böyle hatalar, atlamalar olagelmekte" diyen yönetmen-sendikacı, üç ay sonraki "Türk Sinema Şûrası"nda bu tasarıyı hazırlayanlarla işbirliği yapıyor; "Baykam tasarısının hazırlanışında bir miktar bizim de rolümüz olmuştu, ama tasarı bizden çıkıp Baykam'ın eline varıncaya kadar biraz değişmiş ve değişmeler de filmlerin yararından çok filmcilerin yararına olmuş. Böylelikle tasarı pek taraflıca bir tasarı halinde... Film yapanların çıkarı çok iyi gözetilmesine rağmen, filmlerin kalitesinin yükselmesi, iyi filmlerin desteklenmesi konusundaki maddeler oldukça muğlak. Bu bakımdan benim geçen yıl bir süre borazancılığı ettiğim 'kaliteye prim' sloganı başlangıçta hazırlanan tasarıya epey teferruatlı bir şekilde girmesine rağmen, Meclis'e gidinceye kadar kuşa çevrilip yokla var arası anlaşılmaz bir hale gelmiş" diye yakınan yönetmen, daha sonra bu tasarıyı hazırlayanların sözcülüğünü üzerine alıyordu.

Büyük Parola

"Birinci Türk Sinema Şûrası"nın ilk oturumuna, sinema yazarları bu toplantıdan atılmadıkları takdirde çekilmek ön kararıyla gelenlerin, Şûra toplantısından sonra "Türk filmciliği baltalanıyor, binlerce işçi açıkta kalacak" yaygarasını koparanların (gerçekte

bunların Türk sinemasını zerre kadar düşündükleri yoktur; kötü film yapma koşulları ağırlaştığı takdirde yerli film yapımını bırakıp yabancı film getiriciliğine başlayacaklarını söyleyenler ile Türk sinema endüstrisi üzerinde "titreyenler" aynı kimselerdir); "Meclis karma komisyonunda Baykam tasarısı varken yeni tasarıya ne lüzum var?" yolunda telgraflar yağdıranların niyeti açıktır: Bugünkü izleyiciyi sömürme düzeni sürüp gitsin, hatta devlet de bu sömürmeye yardımcı olsun.

Bundan dolayı parolaları da şudur: Ya şimdiki cengel yasası ya da bizim hazırladığımız yasa, ama başkası değil.

(*YÖN*, Sayı 89, 11 Aralık 1964)



ORTAK PAZAR'IN EŞİĞİNDE SİNEMAMIZ

Ortak Pazar ve Sinema

Türkiye ile Avrupa Ekonomik Topluluğu (Ortak Pazar) arasındaki ortaklık anlaşması 1 Aralık 1964'te yürürlüğe girdi. Bilindiği gibi Ortak Pazar, Batı Avrupa'daki altı ülkenin (Fransa, İtalya, Batı Almanya, Belçika, Hollanda, Lüksemburg), aralarında iktisadi birlik kurarak gümrük engellerinin yavaş yavaş kaldırılacağı; mal, hizmet, sermaye ve kişi akımının eşit koşullarda serbestçe işleyebileceği bir "ortak pazar"ın oluşturulmasını öngörmektedir. Ortak Pazar'ın sinema yönünden ortaya çıkardığı en önemli konular, bu pazar içinde filmlerin, sinemacıların, sinema yatırımlarının herhangi bir engelle karşılaşmaksızın serbestçe hareketi; mal, hizmet, sermaye, kişiler bakımından üyeler arasında ayırım gözetilemeyeceği için vergi eşitliğinin sağlanması, devlet korumalarının tümüyle kaldırılmasıdır. Böylelikle, üye ülkelerden herhangi birinin sine-

macıları başka bir üye ülkede serbestçe çalışabilecek; yapımcı sermaye yatırımında bulunabilecek; üye ülkeler arasında filmlerin ithaline karşı herhangi bir sınırlama uygulanamayacak; bu filmler yerli filmlerle eşit ölçüde vergilendirilecek; yerli sinemayı koruyucu devlet yardımları sona erecektir.

Batı Avrupalı sinemacılar, bir Avrupa Ortak Pazar Sineması kurulması yolunda gerçekte Ortak Pazar kurucularından daha tez davranmışlar, böyle bir pazarın kurulması yolundaki hazırlığa çok önceden başlamışlardır. Nitekim Ortak Pazar'a yol açan Roma Antlaşması 1957'de imzalandığı halde, Ortak Pazar sinemasının çeşitli sorunlarını iki taraflı anlaşmalarla bir çözüme bağlayan ortakyapım anlaşmalarının ilki, 1949'da imzalanmıştır. Fakat ortak yapım, Ortak Pazar'ın getirdiği bütün sorunları çözmemektedir. Çözülemeyen sorunların başında yabancı filmlere karşı konan sınırlamalar ve devlet koruması gelmektedir.

Önce Eşitlik, Sonra Birlik

Ortakyapım anlaşmalarının çözemediği bu konular, Ortak Pazar anlaşmasına uyularak çözülmek yolundadır. Bu yoldaki ilk adım da geçen yılın başında atılmıştır. Bugün Ortak Pazar'ın tam üyesi bulunan altı ülke arasında Danimarka, Belçika, Lüksemburg bir sinema endüstrisi kurmakla ilgilenmemektedir. Batı Almanya ise, kendi kendine yeten pazarı bakımından Ortak Pazar'ın sinemayla ilgili yönüne önem vermemektedir. Fakat büyük sinema endüstrileri olan Fransa ile İtalya, Ortak Pazar bakımından karşı karşıya gelmişlerdir. Fransa, Ortak Pazar anlaşmasının sağladığı olanağa dayanarak, önce İtalyan sinemasıyla eşit ölçüde korunması gerektiğini kabul ettirmiştir. Nitekim bu sayededir ki, 1963'e dek sinemadan anayurtta elde edilen gelirin % 5,5'i ile yabancı ülkelerde elde edilen gelirin % 23'ünü yardım olarak geri alan Fransız sinemacıları, yabancı ülkelerden elde edilen gelirden alınan yardımın tümüyle kalkmasını, buna karşılık İtalya'da olduğu gibi anayurttaki gelirin % 14'ü oranında yardım yapılmasını sağlamışlar-

dır. Yani Ortak Pazar anlaşmasına göre gerekli olan eşit koruma yerine getirilmiştir. Bundan sonra da sıra, her çeşit devlet korumasının kaldırılmasını öngören maddenin uygulanmasına gelmektedir. Bu da üç yönde gelişecektir: Bir yandan devlet yardımı, bir yandan gümrük vergileri yavaş yavaş azaltılıp, sonunda tümüyle kalkacak, bir yandan da ithalattaki sınırlamalar yavaş yavaş genişletilip sonunda bütünüyle serbest bırakılacaktır. Nitekim Fransa, sinemaya yapılan devlet yardımının 1968'de tümüyle kalkmasını öngören bir program hazırlamıştır. Aynı programa göre, gümrük vergileri 1968'de bütünüyle sona erecek, 1969'da da ithalat tümüyle serbest olacaktır. 1963 yılında anayurtta sinemadan sağlanıp da sinema endüstrisine yardım olarak verilecek miktar % 14 olarak saptanmışken, 1964'te bu miktar % 13'e indirilmiştir.

Türk Sinemasının Önündeki Fırsat

Türkiye Ortak Pazar'ın tam üyesi değildir, ortak üyesidir. Bu bakımdan, yukarıda sözü geçen işlemler için konan süreler Türkiye yönünden daha geniş tutulmuştur. Türkiye beş yıllık bir hazırlık döneminden sonradır ki, gümrük birliğinin gittikçe artan biçimde gerçekleşeceği geçiş dönemine girecektir (bu dönem on iki yıldır). Buna göre Türk sinemasının önünde bir fırsat daha bulunmaktadır: Batı Avrupa ülkelerindeki koruma düzenleri birkaç yıla dek ortadan kalkarken Türkiye uzunca bir süre daha, iyi bir koruma düzeninden yararlanarak sağlam bir sinema endüstrisi kurabilecektir. Ancak bunun aynı zamanda son fırsat olduğu da gözden uzak tutulmamalıdır. 1948'den günümüze kadarki on beş yıllık dönemde, yanlış bir koruma düzeninin bir gecekondu endüstriden başkasına yol açmadığı, bu on beş yılın yalnızca vurgunda harcandığı düşünülür, Türk sinemasını ellerinde tutanların "Türk Sinema Şûrası" vesilesiyle bir daha açığa çıkan zihniyetleri göz önüne alınırsa, önümüzdeki yılların da boşu boşuna harcanacağından korkulur. Üstelik önümüzdeki yıllarda sinemamızı önemli bir sarsıntı içine atacak büyük bir tehlike de vardır: On beş yıllık dönemin ilk yarı-

sında yurdumuza yerleşeceği kesinlikle söylenebilecek olan televizyon, belirli bir niteliğe erişemeyen, salonlarını çoğaltamayan yerli sinemanın izleyicilerinden büyük çoğunluğunu kapacaktır. Görülüyor ki, sağlam bir sinema endüstrisi kurmak yolunda önümüzdeki yıllarda sıkı önlemler alınmazsa, bu, Türk sinemasının sonu olacaktır. Devlet korumalarının, gümrük duvarlarının kalkacağı; mal, hizmet, sermaye ve kişi akımının serbestleşeceği bir Ortak Pazar'da Türk sineması yutulacak, beyazperdemiz savaştan önceki yıllarda olduğu gibi sömürgeleşecektir. Bu sömürgeleşmede başrolü, bugün sinema yazarlarını "yabancı film getiricilerinin ajanlığı"yla suçlayan sinema ağalarının oynayacağından kimsenin kuşkusu olmasın. Daha yerli filmlerin niteliğinde bir düzelmeyi sağlamak ereğiyle ufak bir rüsum ayarlaması önerisi karşısında vurgun kapılarının kapanacağı öfkesiyle "biz de film ithalciliğine başlarız" diyenler, böyle bir sömürgeleşmede yardakçılık yapmaktan kaçınmayacaklardır. Sinema ağalarının sırtında yumurta küfesi yoktur. Çoğu ithalcilikten gelen ağalar, ilk zorda eski mesleklerine dönmekten çekinmeyecek, bugün "Türk sinema sanayii baltalanıyor, binlerce işçi açıkta kalacak" diye timsah gözyaşı dökenler bütün sinema işçilerini yüzüstü bırakmaktan kaçınmayacaklardır. Yine bugün Türk sinemasını sağlam temellere oturtmak yolundaki olumlu çabaları baltalamak için, işçi sendikalarını da yanlarında sürükleyerek sinema ağalarının omuz başında yer almakta sakınca görmeyen genç sinemacılar, sinema işçileriyle birlikte bu sömürgeleşmenin ilk ve en büyük kurbanları olacaklar, aynı zamanda bunun sorumluluğunu taşıyacaklardır.

(*YÖN*, Sayı 90, 18 Aralık 1964)



BİNDİKLERİ DALI KESENLER...

Kasım ayında İstanbul'da toplanan Birinci "Türk Sinema Şûrası", yurdumuzda sinema alanındaki başıboşluğa, düzensizliğe son vermek yolunda atılmış ilk olumlu adımdı. Ama bu ilk adım, yıllardan beri ilgililerin ilgisizliğinden acı acı yakınan sinemacılar tarafından baltalanmak istendi. Birkaç gün öncesine dek devletin ilgi ve yardımını beklediklerini bar bar bağıran sinemacılar, bu toplantıda, "biz kendi işimizi kendimiz çözeriz, kimse işimize karışmasın" parolasıyla ortaya çıktılar; "sinema sorunlarını bizden başka kimse bilmez, sinema mesleğinden olmayanların bu toplantıda bulunmaları gereksizdir" diyerek, Bakanlık temsilcilerinin, sinema yazarlarının toplantıdan atılmalarını istediler; toplantıyı düzenleyen Turizm ve Tanıtma Bakanı'nın pek tabii böyle bir şeye yanaşmaması üzerine de, "Bakanlık temsilcileri bir kenarda oturup bizi dinleyebilirler; bu onlar için yararlı da olabilir, sinemanın sorunlarını öğrenmiş olurlar; ama sinema yazarlarının bulunmasında bir yarar yok" deyip direttiler; bu istekleri kabul edilmeyince de şûra çalışmalarından çekildiler.

Sinema endüstrisi olan hemen her ülkede sinemacılar her vakit devletin yakın ilgisini, yardımını istemişler, bu ilgiyi sağlamak için de herkesten önce sinema yazarlarının desteğini arayıp, ancak bu yoldan dileklerini kamuoyuna ve ilgililere duyurabilmişlerdir. "Türk Sinema Şûrası"ndaysa sinemacıların davranışı, görüldüğü gibi, bunun tümüyle tersine olmuştur. Neden? Buna verilecek karşılık şudur: Sinemacılar artık devletin ilgisini, yardımını istemiyorlar; çünkü devletin ilgi ve yardımını hangi ölçüler içinde istediklerini geçen yıl yapımcıların hazırlayıp, İstanbul Milletvekili Suphi Baykam eliyle Meclis'e sundukları "Baykam tasarısı"yla belirtmişlerdir. Sinemacılar, sinema yazarlarının da bu sorunlarla hiçbir biçimde ilgilenmesini istemiyorlar, çünkü "Baykam tasarısı"yla oynanmak istenen oyun, sinema yazarlarınca açığa vurulmuştur. Sinemacılara göre, Türkiye'de sinema alanında bir başıboşluk, düzensizlik yoktur ("Türk Sinema Şûrası"nda sinemacıların en çok alındıkları ya da alınır göründükleri söz, Turizm ve Tanıtma Baka-

nı'nın "Türk sinemasının içinde bulunduğu perişan durum" deyişi olmuştur), ancak bazı "sıkıntılar"ı vardır; bu sıkıntılar da "Baykam tasarısı"nın kabulüyle ortadan kaldırılınca işler yoluna girecektir. Bu tasarının, Türk sinemasının değil, hatta Türk sinemacılarının da değil, yalnızca yapımcıların günlük çıkarlarını devlet eliyle pekiştirmek amacını güttüğünü ortaya koyan sinema yazarlarıysa "sinemadan hiç anlamayan, yabancı film getiricilerinin ajanlığını yapan, Türk sinema sanayiinin çökmesini, binlerce sinema işçisinin ve ailesinin açıkta kalmasını isteyen" kimselerdir.

Oysa, gerçek bambaşkadır; gerçek, yıllardan beri yaptıkları filmlerle izleyiciyi sömüren kimselerin bu kez bu sömürme işine devleti de yardımcı kılmak için giriştikleri çabanın önünü almak; Türkiye'de gerçek bir sinema endüstrisinin kuruluşunu bugüne kadar engelleyen kapkaççı, gecekondu endüstrinin buna "resmi bir biçim vermek" çabasını açığa vurmak; Ortak Pazar anlaşmasının ve televizyonun önümüzdeki yıllarda oluşturacağı yeni koşullarda Türk sinemasının bir daha belini doğrultamayacak biçimde yıkılmasını, yabancı sinemalar tarafından yutulmasını önlemektir. Ama günlük çıkarlarından başka bir şey düşünmeyen, burunlarından ötesini görmeyen sinemacılar bugünkü vurgun düzeninin sürüp gitmesinden başka bir şey istemiyorlar.

Nitekim, koparılan yaygara da, bu vurgun düzenine yol açan iktisadi önlemin düzeltilip düzeltilmemesi konusuna gelip dayanıyor. O da şudur: 1948 yılına gelinceye dek, gerek yerli gerek yabancı filmlerden aynı oranda Belediye Eğlence Resmi alınıyordu. 1948'de, yerli filmleri korumak üzere bu eşitlik bozuldu: Yabancı filmlerden gayrısafi hasılatın % 70'ine dek eğlence resmi alınırken, yerli filmlerden % 25'e dek resim alınmaya başlandı. Bunun sonucu şu oldu: Yerli film sayısı, görülmemiş ölçüde çoğaldı (savaştan önce yılda 2-3 film çevrilirken 1963'te 139 film), ancak filmlerin niteliğinde büyük bir gelişme olmadı. İyi film ile kötü filmi aynı ölçüde koruyan bu düzen, yalnız kötü film sayısının artmasını sağladı, çünkü aynı ölçüde korunan sinemacı için, daha fazla emek, para ve vakit kaybının bir anlamı kalmıyordu. Bu sonuç, beklenmeyen bir şey değildi, çünkü buna benzer koruma yolu

hangi ülkede uygulanmışsa hep aynı sonucu vermiştir. Sinema yazarlarının buna karşı ileri sürdükleri yol şuydu: Yerli film, yabancı filme karşı korunduğu gibi, iyi yerli film de kötü yerli filme karşı korunmalıdır. Öyleyse bu yolda atılacak ilk adım iyi yerli filmi korumak, ikinci adım da iyi yerli filmi kötü yerli film aleyhine korumaktır. Nitekim "Türk Sinema Şûrası"nda varılan kararlardan biri de bu olmuştur: Yerli filmler için bugün uygulanan Belediye Eğlence Resmi oranı biraz yükseltilmiş, buna karşılık iyi yerli filmlerden alınacak eğlence resmi, eskisinden de daha aşağı oranda tutulmuştur. Bunun yanı sıra, iyi yerli filmler, kredi, ödül gibi destekleme yollarından da yararlandırılmaktadır.

Yapımcının işine gelmeyen de budur: Çünkü iyi yerli film çevirmek çabası; sonunda eğlence resmi indirimi, kredi, ödül gibi desteklemelerin bulunmasına karşın, ona bugünkü vurgun düzeni kadar kolay ve çekici gelmemektedir. Bugünkü vurgun düzenine yol açan eğlence resmi oranı olduğu gibi kalsın, izleyiciyi alabildiğine sömüren, birkaç haftada çırpıştırılan filmler sürüp gitsin... Bu, daha çok işlerine gelmektedir. Ama bu kadarla kalsa yine iyi. Yukarıda sinemacıların "Baykam tasarısı"nda yankısını bulan bazı "sıkıntılar"ı olduğunu belirtmiştik. Bu sıkıntılar nelerdir? Bu sıkıntılar, yine 1948'den sonraki vurgun düzeninin sonucudur: Bu düzenin sonucu olarak yıllık film yapımı 140-150'ye varınca, sinemamızda iki başlı bir tıkanıklıkla karşılaşılmıştır. Bir yandan, sinemanın fabrikası demek olan stüdyolar (ki sekiz tanedir), bu film yapımını karşılayamaz duruma gelmiş; bir yandan da piyasaya sürülen filmlerin oynatılabilmesine yeter sayıda sinema salonu bulunamamış, dolayısıyla film giderlerinin çıkarılmasında güçlükle karşılaşılmıştır. Çünkü 1948'den beri sinemadan milyonlar kazananlar, bir sinema endüstrisinin temelini oluşturan stüdyoların ve sinema salonlarının yapımına yatırımda bulunmaktan kaçınmışlar; daha çok ve çabuk kazanmak için, daha çok film çevirmekten başka şey düşünmemişler, ortaya bir gecekondu endüstrisinden başkasını çıkaramamışlardır. Ancak yukarıda belirtilen iki başlı tıkanıklıkla karşılaştıkları vakittir ki, bunun çözümünü istemişler, bunu da kendi kaynaklarıyla değil, devletin zoruyla sağlamak yo-

luna gitmişlerdir. "Baykam tasarısı", sinemadan milyonlar kazanan ama ulusal bir sinema endüstrisi kurmaktan kaçınan sinemacılarımızın tükenmez iştahlarını açığa vuran isteklerle doludur: Devlet, sinema makineleri, malzemesi, boş film için vergi bağışıklığı tanısın. Yani izleyiciyi sömürerek varsıllaşanlar bu kez devlet eliyle hazırlop bir sinema endüstrisine konacaklardır. Devleti ve izleyiciyi sömürme yoluyla "sıkıntılar"dan kurtulmak isteğinde o kadar ileri gidilmiştir ki, yine "Baykam tasarısı"nda Türkiye'de her sinemanın 15 Eylül ile 1 Mayıs arasında sekiz yerli filmi oynatması zorunluluğu konmuştur. Bu demektir ki, örneğin Beyoğlu'nun on kadar "birinci vizyon" sineması her kış mevsimi seksen yerli filmi, yani aşağı yukarı yıllık film yapımının yarıdan çoğunu oynatmak, izleyiciler de film diye kusulan bu şeyleri izlemek zorunda kalacaklardır.

"Baykam tasarısı"nı yapımcıların hazırladığını yukarıda belirtmiştik. Ama "Türk Sinema Şûrası"nın açılış oturumuna, bir vakitler bu tasarıya karşı olan genç yönetmenler yapımcılarla birlik olarak katılmışlar; aynı zamanda yöneticisi oldukları sinema işçileri sendikasını da bu tasarıyı hazırlayanların yanına sürüklemişlerdir. Oysa bu yönetmenlerin içinde, bir zamanlar eleştirmenlik yapan ve 1948'den sonraki vurgun düzenini alabildiğine hırpalayan kimseler de vardır. Ama, yurdumuzda birçok konuda olduğu gibi, bu konuda da kişisel çıkarlar, günlük hesaplar, ilkelerden ağır basmış, en küçük eleştiriye tahammül edemez duruma gelen yönetmenler, yapımcıların sözcülüğünü yapmakta sakınca görmemişlerdir. Çünkü vurgun düzeni onların da kolayına gelmektedir. "Sinemamızın sorunlarını bizden başkası bilmez", "Yalnız biz konuşalım, başkaları dinlesin", "Baykam tasarısı varken başkasına ne lüzum var", "Biz kendi işlerimizi kendimiz çözeriz"... sözleri gerçekte tek kapıya çıkmaktadır: Bugünkü vurgun düzeninin, bu "kapalı düzen"in sürüp gitmesine.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 160, Ocak 1965)



GÜNAH ÇIKARANLAR

Daha yalnızca bir yıl önce nasıl da bambaşka havalar çalıyor, burunlarından kıl aldırmıyorlardı. Sinema yazarları yıllardır bir bunalımın patlak vereceğinden mi söz açtılar, hemen koro halinde başlıyorlardı: "Ne münasebet, bunalım filan yoktur". Film sayısının Türk sinema endüstrisinin kaldıramayacağı sınırı çoktan aştığı, film enflasyonunun bu endüstriyi çökerteceği mi söyleniyordu, sinemacılarımız hemen ortaya atılıp, altı parmaklı olmakla övünen bir kimse gibi, bu anormal sayı artışıyla övünüyorlar, böylelikle film sayısı bakımından dünyanın yarım düzine ülkesi arasında yer aldığımızı söylüyorlardı. "Binlerce aile sinemacılıktan geçimini sağlıyor, film sayısını azaltıp da bunları açlığa, işsizliğe mi terkedeceğiz?" demagojisi de işin cabasıydı. Sinema endüstrimizde bir düzensizlik, anarşiden mi söz açılıyordu? Böyle bir şey "katiyen" yoktu. Her şey yolunda gidiyordu. Nitekim zamanın Turizm ve Tanıtma Bakanı "Türk sineması perişan bir durumdadır" dediği vakit, yine hep birlikte, büyük bir hakarete uğramış insanların edasıyla bunu reddediyorlardı. Hele sinema endüstrisindeki düzensizliği devletin düzenlemeye çalışması ileri sürüldüğünde büsbütün sinirleniyorlar ve "Ne münasebet? Bizim kimseye ihtiyacımız yok, kendi işimizi kendimiz hallederiz" deyip duruyorlardı. Ha, yalnız devletten bazı ufak ricaları vardı. Hani şöyle, izleyicinin sömürülmesini daha da hızlandırmak için devlet bazı kolaylıklar gösterse olmaz mıydı? Bir de şu sinema yazarları şom ağızlarını kapatsalar, ah, ne iyi olacaktı!

İpin Ucu Kaçınca...

Bir yıl sonra aynı korodan apayrı sesler çıkmaktadır. Biri, "Türk filmciliği bir uçuruma doğru gidiyor. İşin kötü tarafı, Türk filmciliğinin bir kriz içersinde bulunmasının sebeplerinin bilinmesine rağmen, buna engel olunamamasıdır" demekte; öbürü başını sallayıp onaylamaktadır: "Filmciliğimizin bugün bir kriz içinde ol-

duğu muhakkaktır". Bütün ömrünce sinemada sanatın "s"sini bile aklına getirmeyen bu sonuncusu şöyle devam etmektedir: "Bizde artık filmcilik sanat yönünü kaybetmiş, sadece bir ticarethane olmuştur".

Bir yıl önce, devletin sinema işlerini düzenlemesine burun kıvıranların bir yıl sonraki düşünceleri, "Biz prodüktörler devletin himayesi için dua etmekten başka bir şey düşünmüyoruz"dur. Bir yıl önce altı parmaklı olmakla övünen ve altıncı parmaklarını her karşılaştıklarının gözüne övünçle sokmaya çalışanların hepsi, şimdi ağız birliğiyle, film sayısının çokluğundan, film enflasyonundan yakınmaktadırlar: "Türk filmciliğinin kriz içerisinde olmasının birinci ve en önemli sebebi, çok film yapılmasıdır", "Bence krizin sebebi, imal edilen filmlerin çok, sinemaların az oluşudur", "Filmciliğimizin içinde bulunduğu krizin başlıca sebebi, film sayısının artmasıdır", "Her önüne gelenin film çevirmesini ve firma kurmasını önlememiz lazım", "Çevrilen filmlerin hiç değilse bir komisyon kanalı ile kontrolü şarttır".

Gerçekte önemli olan, sinema yazarlarının yıllardır üzerinde durdukları noktaların gelip kapıya dayandığının sinemacılarımız tarafından da "ikrar"ı değildir. Önemli olan, sinemacılarımızın bu bunalımın nedenlerini doğrulukla seçip ona göre önlem almak yeteneğine sahip olup olmadıklarının anlaşılmasıdır. Son bir ay içinde sinemacılarımız arasında yapılan ufak soruşturmalara, yoklamalara verilen karşılıklardan anlaşıldığına göre, sinema endüstrimizi yönetenler, bütün uyarmalara karşın, bunalımı önceden sezmekte ne denli yaya kalmışlarsa, şimdi de bu bunalımın gerçek nedenlerini ve bunu önleme yollarını kestirmekte o denli anlayışsızdırlar. Film artışının bunalıma yol açtığını söyleyip de bu artışın nedenini araştırmayanlardan; sinema salonu sayısının azlığından yakınıp da, filmlerden milyonlarca lira vurdukları halde neden sinema salonu yapımına katılmadıklarına düşünmeyenlerden; izleyici hep bir avuç oyuncuyu her filmde görmekten bıktı deyip de, yıldızcılık çığırına neden dört elle sarıldıklarını açıklayamayanlardan zaten bundan başka bir şey beklenemez. Bugün için acı gerçek, yine de bu yazının sinemacı ağzından aktarılan ilk tümceleridir: "Türk

filmciliği bir uçuruma gidiyor... İşin kötü tarafı, Türk filmciliğinin bir kriz içerisinde bulunmasının sebepleri bilinmesine rağmen, buna engel olunamamasıdır".

Bunun, dimdik bir yokuşun başında gösteriş numaraları yaptıktan sonra, elinden kurtulan çocuk arabasının yokuş aşağı olanca hızıyla gidişine şaşkın şaşkın bakakalan budala kapıcı çocuğunun davranışından zerre kadar farkı yok.

(*AKİS*, Sayı 607, 29 Ocak 1966)



KANTARIN TOPU KAÇINCA...

"Genç prodüktörlere, rejisörlere ve emekçilere büyük fırsat. *** Film, maddi imkânsızlık yüzünden ortaya çıkamayan kıymetlerin eserlerini, Türk film dünyasına kazandırmak ve film yapmalarını mümkün kılmak maksadıyla, aşağıda yazılı imkânları iyiniyetli insanlara vermeyi kararlaştırmıştır. Şöyle ki: 1. Çalışmak için büro, 2. Başrol oyuncuları, yardımcı rol oyuncuları, 3. Yeteri kadar negatif, 4. Yeteri kadar pozitif, 5. Komple stüdyo işleri (dublaj dahil), 6. Kamera, 7. Foto direktörü, 8. Işık teşkilatı, 9. Komple fotoğraf stüdyosu (ham maddesi dahil), 10. Afiş-Lobi, 11. Set malzemeleri (komple), 12. Filmde gerekli bütün aksesuarlar, 13. Yemek servisi, 14. Nakliye servisi, 15. Yukardaki imkânları kullanabilmek için lazım olan şartlar şunlardır: a. Prodüksiyon masrafları için 10 ila 15 bin TL. nakit, b. Kendi emeği veya emekleri, c. Senaryo..."

Bu, batıda arada bir rastlandığı gibi, genç ve yeni sinemacılara fırsat sağlamak için büyük yapımevlerinin üstlendikleri bir girişim değildir. Bu, yine batıda bazen devletin aynı erekle üstlendiği bir girişim de değildir. Bu, az gelişmiş ülkelerden kimilerinde sinema endüstrisini başlatmak için devlet eliyle yapılan bir girişim de de-

ğildir. Yukarıda okuduğunuz ilan, bu yılın başlarında, kendisi de bir gecekondu yapımevi olan ortaklıklardan birince verilmiştir ve "iki çıplak bir hamamda yakışır" sözüne uygun olarak, başka çıplakları da hamama çağırmaktadır. Sinemamızın içinde bulunduğu çıkmazı, anarşiyi ve dizginsiz gidişi bu denli kestirme ve açıklıkla ortaya koyan bir şey daha düşünülemez. Bu ilan aynı zamanda yapımcılar arasında kıran kırana bir uğraşının alabildiğine hızlandığını da göstermektedir. Sinemamıza tek yararı, beklenen sonucu çabuklaştırması olacaktır.

Şey Yarışı

Bu acayip ilan, gerçekte, sinemacılarımızın, kendi yarattıkları koşulların nasıl tutsağı olduklarını; ipin ucunu nasıl kaçırdıklarını ortaya koymaktadır: Sinemamızdaki korkunç film enflasyonunu daha da artıracak olan bu davranışın, gerçekte bu enflasyonu önlemek için başlatılan bir girişimin sonucu olduğunu belirtmek, denetimin elden nasıl kaçtığını anlatmaya yeter.

Sorun, büyük yapımevlerinin, zararı kendilerine de dokununca bu enflasyonu önlemek ereğiyle küçükleri temizlemek için giriştikleri umutsuz çabadan doğdu. Önce piyasayı dedikodusuyla altüst eden bir "tekel kurma" başlangıcı ortaya çıktı: İki büyük yapımcı birleştiklerini açıkladılar ve uzun bir yapım listesi açıkladılar. Ancak, sinemacılarımız arasındaki her çeşit birleşme girişimi gibi bu da fiyaskoyla sonuçlandı. Buna karşın, büyük yapımcılar, küçükleri piyasadan silmek için zaten en azından bir düzine olan yıllık film yapımlarını aşağı yukarı bir katına çıkarmaya kalktılar. Birbiri ardından yirmişer, otuzar filmlik dizelgeler açıklanmaya başlandı. Fakat bu dizelgeler küçükleri geriletmedi; tersine, ancak enflasyon koşulları içinde varlıklarını yürütebilecek olan küçükler bunu kendilerine en uygun gelecek mecraya saptırdılar. "Büyükler"in oldukça pahalı olan —200 ile 400 bin liralık— filmlerine karşı, oldukça ucuz olan —100 ile 150 bin liralık— filmleri sürmeye başladılar. Hatta bununla da kalmayıp, giderlerini daha

da düşürebilecek yöntemlere —iç içe çevrilen filmler, yerli ve yabancı kopyalar, yıldızsız filmler...— başvurdular. Böylelikle sonunda iş, yılda 200 filmlik yapıma ve yukarıdaki ilana gelip dayandı.

Bu "şey yarışı"nda en çok zararlı çıkanlar, kendilerine bir vakitler bel bağlanan genç, orta yaşlı yönetmenler oldu. Her biri kendi başına "sonu belirsiz bir savaş"a atılan ve bu savaşı yüzlerinin akıyla bitireceklerini savunan bu yönetmenlerin yenik düştükleri artık yadsınamayacak biçimde ortaya çıktı. Bir zamanlar, mutlaka kurutulması gerektiğini ileri sürdükleri bataklıkta sonradan mucize yaratmaya kalkanlar, her yönden yanlış temellere oturtulmuş bir sinemada bu direnmenin boş olduğunu, daha on yılı bile doldurmadan kabullenmek zorunda kaldılar. Şimdi 1958'deki *Üç Arkadaş*'a kadar şöyle bir geriye bakınca, o "kalburüstü" filmler birer bataklık çiçeğinden fazla bir özellik taşımıyor.

(*AKİS*, Sayı 612, 12 Mart 1966)



BİTKİSEL YAŞAMLI SİNEMA

Elli yaşını geçkin olan Türk sineması, bitkisel yaşamdan bir türlü kurtulamadı. Ne yaşamsal belirtilerini bütünüyle yitiriyor ne de yıllık 200 film yapımıyla kendisine dünya sinemasında yarım düzine ülkenin arasında yer sağlayan "yalancı" canlılığı gerçek canlılığa çevirebiliyor. Sinemamız, elli yıldan beri, bir ayağı Birleşik Amerika'da öbür ayağı Meksika'da, sınır çizgisi üzerinde koşan Şarlo gibi, var olmak ile olmamak sınırında yol almaktadır.

Elli yıldır süregelen ve daha bir hayli de süreceğe benzeyen bu bocalamanın temelinde az gelişmişlik yatmaktadır. Sinemanın, belli bir toplumun çeşitli alanlardaki durumlarının muhasebesini

yaparak, sonunda, fizikteki bileşik kaplar gibi, tek bir ortalama düzeye getirdiği sık sık belirtilmiştir. Kimileri, herhangi bir sanat alanındaki kimi çıkışları kimi başarıları ele alarak, sinemanın neden aynı ilerlemeyi göstermediğini sorar, hatta buna şaşarlar. Oysa, bunda şaşacak hiç bir şey yoktur. Sinema tek bir sanat değil, bir çeşit sanatlar bileşimidir. Sinema yalnız sanat değil, aynı zamanda endüstridir. Bir tek insanın işi değil, birçok kimsenin elbirliğiyle çalışmasının ürünüdür. Nihayet sinema, öbür birçok sanat gibi sınırlı sayıdaki alıcıya değil, milyonlarla sayılmak gereken alıcıya seslenmek zorundadır. Böylece, bir tek filmin başarısı, gerçekte bir toplumun yazın, müzik, şiir, bale, opera, tiyatro, resim, mimarlık... gibi çeşitli sanatlardaki başarı derecesine; teknik alanda belli bir noktaya erişmiş olmasına; belirli bir gelişme noktasına ulaşmış endüstrinin varlığına; belirli bir kültür düzeyine yükselmiş ve ulusal bir sinemayı besleyebilecek sayıda alıcının bulunmasına bağlıdır. Az gelişmiş bir ülke, bu koşullardan birini ya da birkaçını bazen bir araya getirebilir. Hepsini bir araya getirebilmesi ancak kırk yılda bir rastlanan bir mucizedir. Az gelişmiş ülkelerin sinema alanında bir varlık gösterememesi ya da kuyruklu yıldızın görünmesi çeşidinden tek tük büyük yapıtlar verebilmesi bu yüzdendir.

Sinema Kültürü Deyince...

Azgelişmiş bir ülkede sinemanın eksikliğini en çok duyduğu şey, genellikle kültür, özellikle sinema kültürüdür. Gerçekte bu da toplumun belirli bir ekonomik gelişmeye erişmiş olmasına bağlıdır. Ama, bazen eski ve parlak bir uygarlığın mirasçısı olmak gibi ayrıcalıklar, toplumları bir ölçüye dek bu bağlılıktan kurtarır. Doğallıkla bu gibi durumlarda, söz konusu toplumun az gelişmişlikten kurtulma çabası içinde olması, buna istekli bulunması yine de gereklidir. Yoksa parlak ve eski bir uygarlık geçmişi olmak bile, bu toplumları bu yönden kurtarmayabilir. Şu halde, belli bir ülkenin sinemasının az çok varlık gösterebilmesi, o ülkedeki genel kültür düzeyi ile sinema kültürüne sıkı sıkıya bağlıdır. Sinemayı

zeytinyağı, sabun, konserve... gibi yalnızca bir endüstri konusu olarak gören sinemacılarımız için kültür sözcüğünden daha yaban, daha korkunç bir şey yoktur. Sinemacılarımızın bu sözcüğü işittikleri zamanki yüz ifadeleri, insana, "ne vakit kültür sözcüğünü işitsem, tabancama sarılırım" diyen Nazi kodamanını anımsatır. Bir bakıma, yapımcıların bu tutumu, kendi açılarından haklıdır. Çünkü bunların sinema anlayışları az gelişmiş ülkelerdeki alıcının —yani izleyicinin— durumuna uygun olarak belirlenmiştir. Okuma-yazma bilenlerin oranı son derece düşük, genel kültür düzeyi çok aşağılarda dolaşan bu izleyici için, standartlaşmış endüstri kollarında olduğu gibi, ancak belli kalıplara göre imal edilmiş endüstri ürünleri geçerlidir. Anlaşılmayan yön, bu görüşe, yapımcıların yanı sıra, "bir şeyler yapmak" çabasında olan ya da olduklarını iddia eden sinemacıların da katılmasıdır. Bunu şöyle de anlatmak mümkündür: Sinemamızın bugünkü durumundan kurtulabilmesi için yapımcısı, yönetmeni, oyuncusu, aydını kafa yormaya başladıklarında, sinema kültürü sorununu ya hiç akla getirmemekte ya da bunun gerçekleşmesinin çok güç ve uzun vadeli olduğunu öne sürerek, bu yoldaki çabaları hep ertelemek istemektedir. Sinema kültürünün en azından gerekli sayıdaki insanlara yayılmasının hem güç hem de uzun vadeli bir iş olduğu doğrudur. Ama, işte asıl bundan dolayıdır ki, bunu ertelemek şöyle dursun, özellikle öne almak, her fırsattan yararlanarak, bu yolda çaba harcamak gerekir.

Olmazsa Olmaz

Sinema kültürü hem sinemacılar hem de izleyiciler yönünden herhangi bir sinemanın varlığı için "olmazsa olmaz" niteliği taşımaktadır. Sinema ancak sinema kültürünün var olduğu, ağırlığını duyurduğu bir ortamda oluşabilir, gelişebilir. Sinemanın yapısı da, sinema endüstrisinin yapısı da, en azından bir sinema kültürünün yerleşmiş olmasını zorunlu kılar. Sinemanın "kolektif" bir sanat olduğu sözü boşuna değildir. Bu hem sinemada yaratma işi yönünden hem de bu yaratma ürününün sürümü yönünden, doğru-

luğu iki kez sınanabilen bir sözdür ve her şeyden önce sinema kültürüyle ilgilidir. Yaratma yönünden doğruluğunu ortaya koymak çok kolaydır: Öbür birçok sanattakinin tersine, sinemacı ne denli usta, ne denli işinin eri olursa olsun, hatta isterse bir deha olsun, başkalarının yardımına, çabasına, elbirliğine muhtaçtır. En usta bir yönetmen bile dekorcusu, görüntü yönetmeni, kurgucusu, laboratuvarcısı, oyuncusu, senaryocusuyla, kendi alanlarında en azından belli bir ustalığa erişmiş çalışma arkadaşları topluluğu olmaksızın hiçbir şey yapamaz. Bunlar olmadıkça, en güçlü kavramların görüntü biçimine geçmesi her adımda çelmelenir ve sonunda en cılız görüntüler haline gelir. Öte yandan, bütün bu kalabalık kadronun —ve düzinelerce film söz konusu olduğuna göre, kadroların— varlığı, kültüre ve özellikle sinema kültürüne bağlıdır.

Sinemacının yarattığı yapıtın sürümü yönünden bu kültürün gerekliliği de en az bunun kadar açıktır: Bir kitap ya da resim, yaratıcısı için hiç de "yıkım" sayılmayacak bir parayla meydana getirilebilir. Kitabın sürümü az olsa ya da hiç olmasa, resim hiç satılmasa da, bu durum, yazarı ya da ressamı yeni çalışmalardan alıkoymaz. Ama bir film yüzbinlerce, bazen milyonlarca liraya çıkar ve parasını kısa bir sürede çıkarmadığı takdirde, yaratıcısının, kendini bir anda endüstrinin dışına atılmış bulması işten bile değildir. Bir filmin parasını çıkarması, bunun ardından bir yenisinin çevrilmesine girişilebilmesi, milyonlarca izleyicinin varlığına bağlıdır. Bunun gibi, sanat değeri taşıyan, "nitelikli" bir filmin aynı sonuca ulaşması da sinema kültürünü almış, "nitelikli" milyonlarca izleyicinin varlığını gerektirir. Böyle bir izleyici topluluğu olmadan bu yolda girişilebilecek her deneme, yüzde yüze yakın bir ihtimalle, tek ve sonucuna ulaşamamış bir deneme kalmaya mahkûmdur. Zaman zaman gerçekten değerli yabancı bir filmin yurdumuzda kazandığı başarıyı —ki bu başarı çok kez büyük kent sinemalarında, daha doğrusu yalnız İstanbul sinemalarında birkaç hafta gösterilmek ve parasını çıkarmakla ölçülmektedir— öne sürerek "Bir de izleyicimiz nitelikli filmden anlamaz, hoşlanmaz derler, ya bu ne?" çeşidinden sorular ortaya atılır. Ancak böyle durumlarda üstünde durulmayan bir nokta vardır ki, bütün

sorun da zaten burada toplanmaktadır: Bir yabancı filmin yurdumuzda başarı kazanmasının kanıtı olan "parasını çıkarmak", film getiricinin ödediği parayı çıkarması anlamına gelir; yoksa, filmin asıl yapım parasını çıkarması değil. Bir *Sevgilim Hiroshima,* Türkiye'de belki ithalcinin ödediği parayı çıkarmış, üstüne kazanç da sağlamıştır. Ama bu, aynı *Sevgilim Hiroshima* Türkiye'de çevrilseydi, harcanan parayı çıkaracağı anlamına gelmez. Tersine, daha baştan, gözden çıkarılmış parayı akla getirir. Bunun nedeni, yukarıda da belirtildiği gibi, yurdumuzda yüz binler, milyonlar harcanmış nitelikli bir filmi besleyecek izleyici çoğunluğunun bulunmamasıdır. "Mutlu azınlık" sinemaya göre değildir, sinema ancak "mutlu çoğunluk"la yaşıyabilir.

Mutlu Çoğunluk

Mutlu çoğunluk, yani genel kültürü, bu arada sinema kültürünü benimsemiş yeteri kadar çoğunluktaki izleyici, sinemanın vazgeçilmez öğesidir. Bu olmadıkça, sinema yurdumuzda da görüldüğü gibi, bitkisel bir yaşam sürdürmekten kurtulamayacaktır. Tıpkı, demokrasinin baş koşulu olan iyi yetişmiş, haklarını ve ödevlerini layıkıyla bilen, hakları için mücadele etmeyi göze alan, siyaset esnafının kendisini kandırmasına meydan vermeyen yeter sayıda seçmen yığını olmadığı vakit demokrasinin de bitkisel yaşamlı bir demokrasiden öteye geçememesi gibi... Her iki durumda da eğilim, güzele, doğruya, gerçeğe değil, aldatıcı olana, göz boyacıya, yalancıya olacaktır.

Bundan dolayıdır ki, sinemamızı bitkisel yaşayışından ayırma yolundaki çabaların başında, sinema kültürünü elden geldiğince geniş bir yığına yaymak, benimsetmek gelmektedir. Sinema eğitim ve öğreniminin yerleşmesi, sinema yayınlarının çoğalması, nitelikli filmlerin getirilmesi, sinematek ve sinema derneklerinin, sanat sinemalarının kurulup işlemesi, televizyonun çalışmaya başlayıp sinema kültürünü yaymaya yardımcı olması, film şenlikleri ve yarışmaları düzenlenmesi... bunu gerçekleştirmenin başlıca yollarıdır.

(*AKİS,* Sayı 634, 13 Ağustos 1966)



GECEKONDU SİNEMA

Elli yaşını geçkin olan sinemamızın bitkisel yaşamdan kurtulamayışının başlıca nedeninin, bu sinemayı besleyebilecek genişlikte yetişkin bir izleyici yığınının bulunmayışı olduğu, bundan önceki sayıda belirtilmişti. İkinci neden, bu sinemanın bir gecekondu endüstriye dayanmasıdır. Sinemanın çok gelişmiş bir teknolojiye dayanan, aşağı yukarı bir ağır endüstri olduğu bilinir. Oysa yurdumuzda sinema, bir el sanatı düzeyini hemen hemen aşamamıştır. Şimdi yönetmenlik yapan bir sinema eleştirmenin on yıl kadar önce bu sütunlarda belirttiği gibi, yurdumuzda film çevirmenin, Taşkızak tersanelerinde atom denizaltısı yapmaya çalışmaktan farkı yoktur. Türkiye bugün, yalnız "yüzde yüz yerli film" hesaba katıldığında, örneğin bir Fransa, İtalya, İngiltere kadar, Birleşik Amerika'dan da fazla film çevirmektedir. Ama yine örneğin, bütün stüdyolarının teknik kapasitesinin toplamı bu ülkelerdeki tek bir stüdyonun kapasitesine ulaşamamaktadır. Yirmi yıl kadar önce yıllık film yapımımız henüz elliye ulaşmamışken, sinema endüstrisimizin yapım bölümünü oluşturan stüdyoların sayısı yarım düzineyi aşmıyordu. Yıllık yapımın iki yüze ulaştığı son yıllarda bu ilkel "fabrika"lara ancak bir iki yenisi eklenmiştir. Bu stüdyoların donatımından çoğu çeyrek yüzyıllıktır; çoğu yıpranmış, yenilenmemiştir, üstelik eksiktir. O kadar eksiktir ki, en basit sinema noktalamaları, sinema hileleri bile yapılamaz. Ne aydınlatma donatımı ve tekniği ne seslendirme donatımı ve tekniği ne kurgu donatımı ve tekniği ne laboratuvar donatımı ve tekniği en ilkel düzeyi aşabilmiştir. Alaylı ve dar bir teknisyen kadrosu, değişmeyen formüllere bağlı işlemleri bile el yordamıyla gerçekleştirmeye çabalamakta, bunun sonunda da birazcık sinema duygusu olan insanı bile çileden çıkaracak sonuçlar alınmaktadır. Film yapımından

milyonlar vuranlar, en kolayından ve kestirmesinden parasına para katmaktan başka birşey düşünmedikleri için, ne yeni stüdyo kurmaya ne de eskilerini genişletip yenilemeye itibar etmektedirler.

İki Yanlı Tıkanıklık

Sayısı bir elin parmakları kadar bile olmayan bu stüdyo-laboratuvarlar, olağan bir çalışma temposunda, doğallıkla iki yüzlük film yapımını asla karşılayamaz. Ama birçok alanda olduğu gibi sinemamızda da "ben yaptım, oldu" zihniyetiyle elli filmlik yapıma bile zor yetişebilen bu stüdyo-laboratuvarlarla tekniker ve sanatçı kadrosu, hemen hiçbir takviye görmeksizin, iki yüzlük yapımın hizmetine koşulmuştur. Bir konserve, bir boru, bir tuğla fabrikasında bile kötü sonuç vereceği besbelli olan bu tutum, sinemada büsbütün aykırı sonuçlara yol açmıştır. Nedeni açıktır: Film de bir endüstri ürünüdür ama, öbür endüstri ürünlerinden çok ayrı bir özelliği vardır. Bir konserve, bir tuğla, bir boru hep aynı kalıplara, ölçülere bağlı olarak meydana getirilir, malzemesi hiç değişmez. Oysa her film ayrı kalıplara, ayrı ölçülere dayanır. Hiçbir film öbürünün aynı değildir. Her film, ayrı sorunlar, ayrı işlemler ortaya çıkarır; her seferinde yeni bir yaratıcılık çabasına gereksinim gösterir. Elli filme bile yetmeyen bir endüstrinin donatım ve tekniği, sanatçı ve tekniker kadrosu, doğalıkla iki yüz filmlik bir çalışmada büsbütün yaya kalır. Sonuç, fes hikâyesinde olduğu gibidir: Hani adamın biri, elinde bir kumaş parçası, şapkacıya gider, fes ısmarlar. Bir fese ancak yetebilecek kumaştan dört beş fes yapılmasını ister. Şapkacı hiç sesini çıkarmaz, "olur" der. Adam fesleri almaya gittiğinde bir de bakar ki, tepesinde kuka gibi duran, dört küçücük fes... "Bu ne rezalet!" diye öfkelenir. O vakit şapkacının da tepesi atar: "Be adam" der, "elindeki kumaş belli, bu kumaştan çıkacak fes belli. Sen kalktın, bundan dört beş fes yaptırmaya. Dört beş fes yapılmaz değil, yapılır ama, işte böyle olur".

Salonsuz Sinema

Film yapımının daha başında ortaya çıkan bu tıkanıklığa, yapımın en sonunda yer alan gösterimde de rastlanmaktadır. Ne yazık ki film bakkallarda, bayilerde satılan, buradan alınıp tüketilen bir madde değildir. Film özel bir yerde, sinema salonunda tüketilir. Yurdumuzdaysa açık ve kaplı sinema salonlarının sayısı 850 civarındadır. Bunların en büyük çoğunluğuna sinema salonu demek için bin tanık ister. UNESCO'nun bir incelemesine göre, herhangi bir ülkenin sinemadan gereğince yararlanabildiğini söyleyebilmek için asgari ölçü, o ülkede yüz kişiye iki koltuk düşmesidir. Oysa Türkiye, kabaca bir tahminle, bunun ancak yarısına varabilmiştir. Yani, yurdumuzda yetişkin bir sinema izleyicisi bulmak bir yana, doğrudan doğruya sıradan sinema izleyicisine bile layıkıyla ulaşabilmiş değildir. Filmcilerimizin stüdyo kurmaktaki isteksizlikleri, sinema salonu yaptırmakta da kendini göstermektedir.

Başıboşluk

Bu gecekondu endüstrinin baş özelliği, başıboşluktur. Ekonomide en liberal geçinen ülkelerde bile bilet fiyatlarından seans sayılarına, laboratuvarda metre başına yıkama ücretinden sinema meslek kollarının resmi tanımına ve asgari ücretlere dek devletin müdahalesine rastlanırken; devletin sinemayı çeşitli yöntemlerle koruması, ekonomik ve siyasal rejimleri değişik olan ülkelerde bile rastlanan bir durumken, yurdumuzda sinema yalnız orman yasalarına göre işlemektedir. Bugün yurdumuzda devlet, sinemayla yalnız vergi, gümrük ve denetleme yönünden ilgilenmekte ve bunlarda da sinemaya herhangi bir endüstri, yani bir yağ, sabun, konserve... endüstrisi ölçüsü uygulamaktadır. Devlet, yirmi yıl kadar önce, birkaç sinemacının etkisi ve yanlış yol göstermesiyle bir kez sinemaya el atıp, bir koruma düzeni kurmaya kalkışmış; ama, hiçbir ülkede görülmeyen bir özellik olarak, yalnız kötü filmi koruyan bir düzene yol açmıştır. Bugünkü bitkisel yaşamlı sinemanın eko-

nomik temelinde de bu ters koruma düzeni yatmaktadır.

Görülüyor ki, sinemamız, ne yönden bakılırsa bakılsın, bir gecekondu endüstriye dayanmaktadır ve bu endüstri stüdyo-laboratuvarıyla, teknik donatımıyla, teknik kadrosuyla, sinema salonlarıyla, iş ilişkileriyle tümüyle havada durmaktadır. Ama, devenin yanıtını anımsatanlar da haklıdırlar: Neremiz doğru ki?

(*AKİS*, Sayı 635, 20 Ağustos 1966)



BONOLU SİNEMA

Bir gecekondu endüstriye dayanan sinemamızın ekonomik yapısının —ekonomik bir yapıdan söz açılabilirse— temelinde vurgunculuk yatmaktadır. 1948'de yerli sinema lehine konan belediye eğlence resmi indirimiyle birlikte başlayan ve hızını her yıl biraz daha artırarak bugün iki yüz filmlik yapıma ulaşan film enflasyonuna koşut olarak sinemamızda tam bir vurgun ekonomisi hüküm sürmektedir. Bu vurgun ekonomisinde sürekli, düzenli tek özellik, hiçbir düzene bağlı olmayıştır. Karaborsa, sömürme, kazık atma, dolandırma... bu düzen içinde en sık rastlanan olaylardır. İki yıl önce sinema endüstrisini bir düzene bağlamak için yapılan girişime karşı çıkan sinemacılardan çoğu, direnişlerini haklı göstermek için, şunu ileri sürmekteydiler: "Yalnız sinema endüstrisinde mi bu düzensizlik? Bütün ekonomimiz aynı düzensizlik içinde. Bula bula sinemayı mı buldular? Sonra, böyle genel bir bozukluk içinde yalnız sinemanın düzene sokulması mümkün mü?"

Bunda büyük bir gerçek payının olduğu yadsınamaz. Ne var ki sinema endüstrimiz, vergi ve denetleme dışında bütün bütüne başıboş bırakılmıştır; tam bir denetimsizlik içindedir. En ucuz bir filmin 150-200 bin liraya çevrildiği gözönüne alınırsa; film

çevirmeye kalkışan kimselerde en ufak bir yeterlik belgesi aranmaması, bu denetimsizliğin en basit örneği olarak ortaya çıkar. Oyuncuların yıllar yılı bir yılan öyküsü gibi sürüp giden vergi öyküleri de bu denetimsizliğin bir başka örneğini verir. Karaborsacılığın, vergi kaçakçılığının, el emeği sömürücülüğünün en aşırısına; iş ve meslek ilişkilerinde ancak "orman yasası" diye nitelenebilecek bağların yer almasına sinema endüstrimiz denli sık rastlanan bir başka çalışma alanı kolay kolay gösterilemez. Kazancı ve riskin aynı ölçüde kolay ve bol oluşu yanında, şimdiye dek bu endüstriyi, bütün önemine karşın, bir düzene sokma yolunda ciddi çaba harcanmamış olması da bunda baş etken olmaktadır. Sinemacılarsa, hemen hemen ezici çoğunluğuyla, böyle bir "düzene sokma"ya karşıdırlar. Çünkü, yine ezici çoğunluk, ancak bu koşullar altında sinema endüstrisinde boy gösterebileceğini bilmektedir. Yirmi yıla yakın zamandan beri her gün biraz daha çığırından çıkarak yürüyen bu düzen, sinemacıların büyük çoğunluğu için doğal, vazgeçilmez bir şey olmuştur. Bunun dışında bir düzeni hayal bile edememektedirler. Yine bundan dolayıdır ki, vurgunculuk öyküleri bu çevrenin en doğal, en tatlı öyküleri olarak, kahkahası bol bir tepkiden başka bir şeyle karşılaşmamaktadır. Son günlerde en çok anlatılan öykü, film enflasyonuyla ilgili bir vurgunculuktur. Mesleğin kurtlarından sayılan bir yapımcı, sırf "naylon fatura" sağlamak için piyasanın en hızlı yönetmenlerinden birine bir düzine kadar "amortisman filmi" ısmarlar. Sözleşmeler yapılır, bonolar, paralar verilir. Sonunda hızlı yönetmen bir düzine filmi teslim eder. Eder ama, filmlerin bir ufak eksiği vardır: 1.500-2.000 metre civarındadırlar —olağan bir yerli film 2.800-3.000 metre civarındadır!—. Sözleşmede filmlerin uzunluğuyla ilgili herhangi bir kayıt bulunmamasından yararlanan açıkgöz yönetmenin kurt yapımcıya oynadığı bu oyun, bu düzenin doğal bir cilvesi, tatlı bir şaka sayılmaktadır.

Dağ Taş Bono!...

Bu ekonomik düzenin, daha doğrusu düzensizliğin belkemiği-

ni bono oluşturmaktadır. İşletmeci yapımcıya avans olarak bono vermekte; yapımcı, stüdyo-laboratuvar, ham madde, oyuncu... için giderlerinin çoğunu bu bonolarla karşılamakta; oyuncular günlük gereksinmelerinin büyük bölümünü bu bonolarla gidermeye çalışmaktadırlar. Pazarlıklarda en önemli yeri, ücretin ne kadarının bono, ne kadarının peşin parayla ödeneceği tutmaktadır. Bugün sinema piyasasında dağ taş bono kesilmiştir! Ama bu bonoların çoğu hiçbir değer taşımamaktadır. Gereksinmelerini bir an önce karşılamak isteyenler bonolarını yok pahasına kırdırmakta; karşılığı ödenmeyen bonoların sayısı büyük bir toplam tutmaktadır. "Ödenmeyen bonolarımdan kendime bir elbise dikeceğim" diyen sinema yıldızı bu durumu dile getirmektedir. Sinema endüstrimizin düzensizliği öylesine ölçüyü aşmaktadır ki, çoğu zaman batak işlere kredi açtıkları örneklerle bilinen bankalar bile, bir iki eski ve tanınmış kurum dışında, sinemacılara kredi açmamakta, yapımcıları tefecilere itelemektedirler.

Vergi Sağlamayan Vergi Düzeni

Vergi kaçakçılığına, vurgunculuğa, dörtnala bir film enflasyonuna yol açan başlıca nedenler arasında vergi düzeninin bulunduğunu da belirtmek gerekir. Sinema endüstrisine uygulanan bugünkü vergi düzenine göre, bir filmin, yapım giderlerini beş yılda amorti edebileceği kabul edilmiş, ilk yıl bu giderin % 60'ı, ikinci yıl % 20'si, üçüncü yıl % 10'u, dört ve beşinci yıllar % 5'leri vergi dışında tutulmuştur. Bu durumda yapımcı, ilk yıl yapım giderinin % 40'ı üzerinden ödemesi gereken vergiyi ertelemek üzere, yıl sonuna doğru bir ucuz film çevirerek bunu gidere geçirmektedir —amortisman süresini uzattığı için bu filmlere "amortisman filmi" adı takılmıştır—. İkinci yıl hem ilk filmin azalan amortisman süresini hem ikinci filmin ilk amortisman süresini uzatmak üzere yapımcı iki üç amortisman filmi daha çevirmek zorunda kalmakta, böylelikle sürekli olarak vergiyi erteleyen, erteledikçe sayısı artan, sayısı arttıkça vergi ertelemesini daha zorunlu ve güç kılan amor-

tisman filmlerinden oluşmuş bir kısırdöngü ortaya çıkmaktadır.

Kısırdöngü

Amortisman filmi, yanlış bir vergi düzeninin aksaklığına karşı kendini savunmak için yapımcının başvurduğu meşru bir savunma yoludur; eğer buna savunma yolu denebilirse!... Çünkü yapımcı, kalitesi ötekilerden de düşük ve ucuz olan bu amortisman filmleriyle —ister istemez— çabaladıkça batağa daha çok saplanan insan durumuna düşmektedir. Kuşkusuz bu yol, içlerinden bazılarını bu kez meşru olmayan yollardan vergi kaçakçılığına yöneltmektedir. Bunun en çok rastlanan biçimi, Yeşilçam'da, sayıları amortisman filmleri denli bol olan, ne idüğü belirsiz film ortaklıklarına en ucuzundan bir film çevirtmek; bunun işletme hakkını örneğin elli binliraya satın almak, ama buna karşılık yüz bin liralık "naylon fatura" kestürmektir. Burada özellikle yapımcı ile oyuncuların, sinema endüstrisinin işleyişinden ileri gelen bir zorunluluğa uyarak kendileri için bir başka kısırdöngü kurduklarını da belirtmek gerekir: Yapımcı ile oyuncular, meslekleri gereği, dış görünüşlerinde belirli bir parlaklığı, bir yaldızlılığı korumak zorundadırlar. Bir yapımcının iflas eşiğinde olduğu, bir yıldızın "kaşesinin düştüğü" yolundaki söylentiler ne denli çoğalırsa, bu parlaklık ve yaldızın o denli artması gerekir. Ta ki söylentinin önü alınsın... Ama bu çaba, iflası ve düşüşü daha da hızlandırmaktan, söylentileri daha da artırmaktan başka sonuç vermez.

Sinemanın yalnız yapım kolunda ortaya çıkan bu yasa içi ve dışı yolların, zorlamaların daha değişik, ama en az onlar kadar renkli biçimlerine "yapımcı-işletmeci", "işletmeci-sinema salonu sahibi" ilişkilerinde de rastlanmaktadır. Hasılatı eksik göstermekten, belediye eğlence resmi kaçırmaya; filmi programa almak için hava parası istemekten, fatura dışı gider çıkarmaya; işletmeci payını uzun vadeli bonolarla ödemeye; yaptıracağı sinema binasının gideri için yapımcı ya da işletmeci payını zorla bloke etmeğe... dek değişenleri bunların en masumlarıdır.

Kuşkusuz, başlangıçta da belirtildiği gibi, bütün bunlar doğrudan doğruya sinema endüstrisine özgü değildir; yurdumuzun içinde bulunduğu genel düzensizliğin sinema endüstrisindeki bir yankısıdır. Göze daha çok çarpışı da, sinema çevresindeki olayların her zaman her yerde kamuoyunun dikkatini çekmesindendir. Ayrıca, sinema sanatının birçok sanatın birleşimi olması gibi; sinema endüstrisinin de yapısı yönünden birçok endüstri kolunu bir araya getirmesi de ekonomik yapıdaki bu düzensizliğin daha aşırı bir biçimde ortaya çıkmasına yol açtığı ileri sürülebilir. Ancak, ekonomik yapımızdaki genel düzensizlik, sinema endüstrimizin böylesine başıboş bırakılması için haklı bir neden olamaz. Bu yolda, hiç olmazsa görünüşte olsun, hukuk devleti düzenini orman yasasının yerine koymak gerekir. Çünkü, sinema endüstrisindeki düzensizlik öbür endüstri kollarında olduğu gibi yalnız ekonomik yönden aksaklıklara yol açmakla kalmamakta; milyonlarca izleyiciyi eğlence, eğitim, kültür, sanat ve propaganda yönünden ilgilendiren bir ürünün gerçekleştirilmesini koşullandırmaktadır.

(*AKİS*, Sayı 636, 27 Ağustos 1966)



ÇIKAR YOL

İster az gelişmiş ister gelişmiş ülke olsun, sinemanın varlığı, yetişmiş sinema izleyicisinin varlığına bağlıdır. Yalnız gelişmiş bir ülke olmak bile, yetişmiş sinema izleyicisinin mutlaka hazır olduğu anlamına gelmez. Kaldı ki, böyle bir izleyici topluluğu olduğu vakit, bu topluluğa layık bir sinemanın varlığı için daha başka koşullar da gerekir. Bu iki duruma en iyi örnek, Birleşik Amerika ile İngiltere'dir.

İngiltere'nin gelişmiş bir ülke olduğu, yetişkin bir sinema izleyici topluluğu bulunduğu söz götürmez. Ama İngiltere 1930'ların ortalarına dek sinema alanında bir varlık gösterememiş; İkinci

Dünya Savaşı'nın sonuna değin de ancak belli bir sinema kolunda —belgesel film— dikkati çeken yapıtlar vermiş; bunun dışında tek tük filmlerle durumu idare etmiştir. Bunun nedeni, Amerikan sinemasının —aynı dili konuşma fırsatından yaarlanarak— İngiltere'de ulusal bir sinemanın gelişmesini uzun bir süre kösteklemesidir. Ama doğrudan doğruya Amerika'nın durumu da, yetişmiş sinema izleyicisine sahip olma ve bu izleyiciye ulaşma yönünden, yalnız gelişmiş bir ülke olmanın yetmediğini ortaya koymaktadır. Amerika, son yıllara gelinceyedek ancak Hollywood "sinema fabrikası"nın ürünlerini meydana getiren; bunun dışında herhangi bir ürünün meydana getirilmesine ne gücü yeten ne de buna izin veren bir yapıdaydı. Savaşın arifesinde yavaştan ortaya çıkan bir "New York Okulu", çekingen birkaç adımdan sonra ortadan silinivermişti. Çünkü sinema endüstrisindeki tekel, bağımsız çalışmaların izleyicilere ulaşmasına olanak vermiyordu ve Amerika'da bu bağımsız çalışmaları izleyiciye ulaştırabilecek sinema salonlarının sayısı parmakla gösterilecek kadar azdı. Zaten bunların sağlayacağı gelir de bu bağımsız çalışmaları yürütebilecek ölçüde değildi. İkinci "New York Okulu"nun doğması için, Hollywood'daki tekelin dağılması, endüstrinin devlerinin yabancı ülkelere göç etmesi, bağımsız sinema şirketlerinin çoğalması, sanat değeri taşıyan yabancı filmlerin gösteriminin hızlanması, bu çeşit filmleri kaldıracak izleyicinin yetişmesi ve en önemlisi, bu çeşit yerli ve yabancı filmleri izleyiciye ulaştıracak "art theatre", "art house" denen özel sinema salonlarının çoğalması gerekmişti. Dünyanın en gelişmiş ülkesi sayılan ve "sinema ülkesi" diye bilinen Amerika'da, geçer akçe olan kalıpların dışında bağımsız ve sanat niteliği taşıyan filmler meydana getiren bir okulun doğması, Amerikan sinemasının doğumundan ancak altmış yıl sonra mümkün olabiliyordu.

Yersiz Bir Örnek

Az gelişmiş bir Doğu ülkesinde "iyi sinema yapılabileceği"ne örnek olarak sık sık Hindistan ve onun uluslararası biricik yönet-

meni Satyajit Ray gösterilir. Ama her vakit olduğu gibi bu örnekte de, sinemanın çok çapraşık ve çeşitli koşullara bağlı olan yapısı hiç göz önüne alınmaz. Oysa, Hindistan'ın Satyajit Ray'ı nasıl çıkardığına değil, niye yalnızca Satyajit Ray'ı çıkardığına şaşmak gerekir. Çünkü az gelişmiş bir Doğu ülkesi olmasına karşın Hindistan, hele sinema endüstrisi yönünden ele alındığında bir düzine Türkiye'yi kapsayabilecek ölçüdedir. Hint örneğini öne sürenler 450 milyon nüfuslu bu ülkede 60 sinema stüdyosu bulunduğunu, 5.000 sinema salonunun yer aldığını, yılda 1.5 milyar izleyicinin bu salonları doldurduğunu ve Hindistan'ın savaş öncesinden beri dünya film yapımında en başlarda —şimdi Japonya'dan sonra ikinci— geldiğini nedense unutuyorlar. Yani yetişmemiş, çok geri izleyicisine karşın, bu izleyicinin ve sinema salonlarının sayısı bakımından öyle bir ülke ki, izleyicinin en beğenmediği, en "kaldıramayacağı" film bile bu 1,5 milyar seyircinin bir bölümünden parasını nasıl olsa çıkarmak olanağını sağlamaktadır.

İşin Kolayı

Ne pahasına olursa olsun izleyici toplamaktan başka bir şey düşünmeyen, zaten düşünecek durumda olmayan sinemacılarımız işi en kolayından ele alıp, izleyiciye ulaşmanın yolunu aramaktadırlar. İzleyiciye ulaşan filmin en iyi film olduğu ya da hiç olmazsa bizim izleyicimizin kimi özelliklerine yanıt verdiği inancı film piyasamızda süregelmektedir. İşin kolayı, izleyiciyi sanat değeri taşıyan filmlerin düzeyine yükseltme yolları araştırılacağına; filmleri izleyicinin düzeyine indirmeye çalışmaktır. Birkaç yıl öncesine dek bunun açıklaması "Anadolu böyle istiyor"dan ibaretti. Şimdi kimi sinemacıların dilinde bu, "Türk halkını tanımak" kılığına bürünmüştür. Oysa biraz sosyolojik, biraz ekonomik, biraz da mistik bir havaya bürünerek ortaya sürülen bu son açıklama; geri kalmış, yetişmemiş bir izleyici yığınını nasıl yetişkin bir izleyici yığınına çevirmek gerekeceğinden ve o vakte kadar neler yapılabileceğinden başka her şeyi içine almaktadır. Bugünün izle-

yicisine ulaşan yerli filmlerde birtakım olumlu özellikler bulmak, değerler keşfetmekse ciddiyetten büsbütün uzak bir davranıştır. Çünkü aynı mantıkla yola çıkılırsa, örneğin roman-öykü alanında en iyi yapıtların *"Battal Gazi"*, *"Hayber Kalesi Cengi"*, *"Şahmaran"*, *"Yusuf ile Züleyha"*, *"Hüsrev ile Şirin"* , *"Kerem ile Aslı"* ... olduğu yargısına varmak gerekirdi. Oysa, bunların yazınsal değeri bir yana arada okuma yazma bilen ve okuduğunu aktarabilen biri olmasa, halka ulaşamayacağını düşünmek gerekir. Çünkü bu yapıtların ulaştığı kimseler, bunların anlatım aracı olan dilin yazılı biçiminden bile yoksun kalacak kadar bilgisiz bırakılmış kimselerdir. Sonra, aynı yöntelme, yani okuyup aktarma yöntemiyle bir Kemal Tahir, bir Yaşar Kemal, bir Orhan Kemal romanı bu yığına aktarıldığında hiç de yukarıda adı sayılan yapıtların yarattığı etkiyi sağlamadığı görülecektir. Çünkü bir Kemal Tahir'in yapıtından etkilenmek aynı zamanda bir yazın kültürünü, bir yazın beğenisini ve duygusunu gerektirir. Aynı durum sinema için de geçerlidir. Sinemanın iyi yapıtlarını benimsemek için de bir sinema kültürü, sinema beğenisi ve duygusu gereklidir. Roman alanında niye bir Kemal Tahir'in çıkıp çabasını sürdürebildiği, sinema alanında niye aynı şeye rastlanmadığı noktasına gelince; bunun nedeni sinema endüstrimizin yapısından söz edilirken belirtilmişti. Bir Kemal Tahir, yıllar yılı harcanan çabalar sayesinde güç bela yetiştirilen bir beş bin kadar okur sayesinde varlığını sürdürebilmektedir. Aynı beş bin okurun sosyolojiden politikaya, ekonomiden sanat yapıtlarına dek değişen ve son zamanlarda sayısı gittikçe artan yayınları beslemesi gibi... Çünkü beş bin okur, bu yayınları ayakta tutabilir, ama beş bin izleyici bir filmin giderinin ellide birini bile sağlayamaz. Pratikte bu, şu demektir: Bir Kemal Tahir roman alanında çalışmasını sürdürebilecek alıcıya sahiptir, ama aynı Kemal Tahir aynı şeyi sinema alanında yaptığının ertesi günü kendini endüstrinin dışında bulur.

İşin Zoru

İşin zoru, tıpkı yazın, sanat ve bir dereceye kadar bilim yapıtlarını besleyebilen okur topluluğu gibi, sinema yapıtlarını da besleyebilecek asgari sayıda sinema izleyicisini yetiştirebilmektir. Sinemacı da zaten bu izleyiciler arasından ve böyle bir ortamda ortaya çıkabilir. Böyle bir yetiştirme kısa süreli ya da uzun süreli olabilir. Kısa süreli olması, gerçekten halkın çıkarlarını gözeten bir iktidarın varlığına, az gelişmişlikten kurtulma çabasının hızlanmasına bağlıdır ki, böyle bir durum şimdilik ufukta görünmemektedir. Bir sıçrama olmadığı takdirde işler uzun vadede gerçekleşeceğe benzemektedir. Bu durumda bile alınması gereken bazı önlemler vardır. Bunlardan başlıcaları, Türk sinemasının bugünkü sorunlarını inceleyen bu dört yazılık dizinin ilkinin (*Bkz.* Sayı 634) sonunda sıralanmıştı. Sinema endüstrimizin bugünkü yanlış koruma düzenine dayanan ekonomik temelini, nitelikli filmi destekler biçime sokmak, hatta İsveç'te olduğu gibi, nitelikli filmin zararını kötü filmin kazancından karşılayan bir düzenle çevirmek ilk elde alınması gereken bir önlem olarak ortaya çıkmaktadır. Yetişmemiş izleyicinin kendisine "ulaşan" kötü filmlere ödediği para, şimdilik ancak bu yolla olumlu bir yöne çevrilebilecektir.

(*AKİS*, Sayı 637, 3 Eylül 1966)



PAHALI KEÇİBOYNUZLARI

Hollywood filmlerinin sahne sahne kopya edilmesinden; film sayısının gittikçe artırılıp "büyük sinema endüstrisi" kuruntularına kapılınmasından; yıldızcılık yöntemine başvurulmasından; işletmecilerin yapım işine bulaştırılmasından sonra sinemamız yeni

mevsime yeni bir Hollywood özentisiyle girdi: Üstünyapım. Biri iki devrede gösterilen iki film, sinemamızın en kalabalık kadrolu, çevrilmesi en uzun süren, en titizlikle hazırlanmış, en pahalı filmleri olarak izleyici karşısına çıkarılmaktadır. Gerçekte Hollywood'un doğrudan doğruya kendi koşullarından doğan, üstelik Hollywood'ta da zararı otaya çıkmış yönlerinin hepsini teker teker deneyip, bunlara öykünüp hiçbirinde dikiş tutturamadıkları halde, sinemacılarımızı şimdi yeni bir Hollywood özentisine sürükleyen, çaresizlikten başka bir şey değildir. Çaresizlik ve aynı zamanda kumar oynama hevesi... Çünkü bu üstünyapımların ardında hem "ya tutarsa?" umudu, hem de "umut şu dağın ardında" öyküsü yer almaktadır.

Gerçekten hesap daha başından yanlıştır. Hollywood, 1950'lerde, televizyonun rekabeti kendisi için "öldürücü" olmaya başladığında, "küçük perde"nin veremeyeceğini ortaya sürerek kurtulmaya çalıştı. "Küçük perde"nin veremeyeceğini de büyük perdede, geniş perdede gördü; renkte, üç boyutta gördü. Perdenin, kısaları etekler yerine gittikçe yanlamasına uzanması, büyümesi, giderek azmanlaşması, bu dev perdelerde üstünyapımlara "doğal bir zemin" hazırladı. Kaldı ki, üstünyapımlarla birlikte yapım giderlerinin başdöndürücü hızla artışını —*Cleopatra* 350 milyon liraya çıkmıştır— Hollywood film sayısını azaltmakda bir ölçüye dek karşılıyordu. Yani, az ama pahalı film çeviriyordu. Öte yandan, üstünyapımlardan artakalan filmlerin çoğunda da Hollywood için "dar bütçeli" sayılabilecek bir gider düzeyi uygulanıyordu.

Şimdi, bütün bunların bile Hollywood'u kurtaramadığı bir yana, sinemacılarımız, her zamanki yüzeyden öykünmecilikleriyle gözü kapalı bir üstünyapım serüvenine atılmışlardır. Ama bunlar, eğer yalnız üstünyapım etiketinin her şeyi çözeceğini sanıyorlarsa; eğer üstünyapımın Hollywood'ta çok vakit kârlı bir iş olmasına güveniyorlarsa, yanıldıklarını, hem de feci bir şekilde yanıldıklarını anlamakta gecikmeyeceklerdir.

Ucuz Elma Şekerleri

Hollywood üstünyapımları, bugün artık "Hollywood" yaftasını yalnızca alışkanlığa borçludur; yoksa bunların Hollywoodlukla ilgileri pek zayıftır. Hollywood üstünyapımları bugün Londra'dan Roma'ya, Paris'ten Hong Kong'a, Madrid'den Ljubliana'ya uzanan alanda uluslararası emeğe, sermayeye, araçlara, kuruluşlara dayanmaktadır. Hele, pazarının uluslararası özelliği başta gelmektedir. Bizim üstünyapımlarımızsa, kapasitesini artık Mısır'daki sağır sultanın duyduğu Yeşilçam'ın ürünüdür. Dört filme harcanacak para tek filme harcandığı; dört filmde çalıştırılacak kadro tek filmde çalıştırıldığı vakit ortaya bir üstünyapım çıkacağı gibi bir ham hayale dayanmaktadır. Üstelik, Hollywood üstünyapımı, film sayısının eskisine göre üçte bire düşürüldüğü bir ortamda oluşturulurken; bizim üstünyapımlar, tam tersine, film sayısının durmadan artığı ve artık boğazına kadar doymuş bir ortamda; dış pazar olanakları yok denecek denli sınırlı bir ortamda gerçekleştirilmektedir. Bu üstünyapımlara el atanların, hiç olmazsa bu durumu bilmedikleri söylenemez. Hele bu üstünyapımlardan birini gerçekleştirenin, bu işe el atmadan önce salt bu film için bir yurtiçi gezisine çıkıp, pazarlama olanaklarını araştırdığı, hesapladığı ballandıra ballandıra anlatıldığına göre, tersine, bu durumun iyice bilindiği yargısına varmak gerekir. O halde? O halde bunun tek açıklaması, bu üstünyapımcıların, Hollywood'un dış pazarlarda yaptığını iç pazarda yapabileceklerini akıllarının kesmesi; yani yıllık yapımı 200-250 civarında dolaşan iç piyasayı vuracaklarını sanmalarıdır. Eğer bu üstünyapımcılar, bu 200-250 filmlik yapımda bulunmayan bir şey, ufacık bir şey getirmiş olsalardı, böyle bir olasılığa, hiç olmazsa geçici olarak yer verilebilirdi. Oysa yerli filmlerin sürekli müşterileri, bu filmlerde, öbürlerinde olmayan bir şey bulamayacaklardır. Öylesine bulamayacaklardır ki, yaşları elverişli olanlar, bu filmlerin benzerlerini yıllarca önce gördüklerini bile anımsayacaklardır. Gerçi bu üstünyapımlardan biri şimdi ucuz bir boyalı elma şekeri kılığıyla ortaya çıkmakta, "baştan başa renkli yerli film" etiketi taşımaktadır ama, on üç yıl önce filme alınmış

bir romanın yeniden filme alınışından başka bir şey değildir. Pek seyrek yerli renkli film gören izleyiciler için taşıdığı çekiciliğiniyse; BCG aşılarından, spreptomycinlerden, isoniazidlerden önceki çağın "veremli kız edebiyatı"na dayanışı kaybettirmektedir.

Yanlış Hesap

Öbür üstünyapıma gelince, bunun da ilk eviriminden başlıca farkı, başkahramanının cinsiyet değiştirmesinden ibarettir. Bundan yirmi yıl önce, rahmetli Reşat Nuri Güntekin, adını bilenleri, okuyanlarından çok; gerçek değerini abartanlarıysa hepsinden fazla olan *"Çalıkuşu"*nun dişi Feride'sine cinsiyet değiştirterek yeni bir evirim oluşturmuş; Hollywood özentilerinin bizdeki baştemsilcisi de bunu *Bir Dağ Masalı* diye aktarmışlı. O vakit yüz binlik üstünyapım olarak piyasaya sürülen film, bugün bir milyonluk üstünyapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Aradaki tek fark, rakamlardadır. Ama 1946'nın üstünyapımı olan *Bir Dağ Masalı*'nı bugün kim anımsamaktadır; bugünün üstünyapımını yarın kim anımsayacaktır? Fiyatı artınca keçiboynuzunun keçiboynuzluğundan çıkacağını sananlar, üstelik ilk üstünyapımın mali fiyaskosunu olsun şöyle bir anımsamak zahmetine katlanmamışlardır. Ama bunda da şaşılacak yön yoktur: Kumarbaz, masaya kazanacağım diye oturur!

(*AKİS*, Sayı 650, 3 Aralık 1966)



"SHIP OF FOOLS"

Bu bir film adıdır; Amerikalı yönetmen Stanley Kramer'in 1964'de çevirdiği filmin adı. Kim bilir, belki de yabancı filmleri sıcağı sıcağına aktarmak furyasından Kramer'in bu filmi de nasibini almıştır da bizim haberimiz yoktur. Ama zaten burada önemli olan bu değildir. Önemli olan, sinemamızın gitgide bu ada layık bir nitelik kazanmasıdır. İşler o duruma geldi ki, hiç kimse, sinema dışında bile hiç kimse, film yapımı göstergesinin 200-250 arasında dolaşmasını yadırgamıyor. Hiç kimse, bir senaryocunun yılda üç düzine senaryo yazmasını; bir oyuncunun iki düzine filmde oynamasını; bir yönetmenin bir düzine film çevirmesini ya da üç buçuk günde, evet üç buçuk günde bir film çıkarmasını önemsemiyor. İşler öyle duruma geldi ki, dikkatler, ancak bu rekorlarda bir duraklama ya da gerileme olduğunda çelinecek; ancak o vakit "acaba yolunda gitmeyen bir şey mi oldu?" diye sorulacaktır. Asıl yolunda gitmeyen şeyin yıllardır süregeldiği öylesine unutuldu. Türk sineması denilen "çılgınlar gemisi"nin ancak karaya vurduğu vakit içindekilerin de, dışındakilerin de belki ayılabileceği her gün biraz daha iyi anlaşılıyor.

Geminin karaya vurmak üzere olduğunu gösteren belirtilerse tümen tümendir. Ama bunlardan hiçbiri, "çılgınlar gemisi"nin yolcularında rastlanan şaşkınlık kadar durumu aydınlatıcı değildir. Sinemamız yeni yıla ne şu rekorla ne bu rekorla girdi; sinemamız yeni yıla şaşkınlıklar rekoruyla girdi. Batmak üzere olan gemide kaptanı yolcusundan, yolcusu kaptanından şaşkın olunca, ne kadar terslikler yapılır, ne saçmalıklara başvurulur, sinemacılarımız yılbaşında işte bunun örneklerini verdiler.

No.1: Frankenstein Öyküsü

Birinci örneği, yılbaşının arifesinde kaptanlar verdiler: "Türk Film Yapımcıları Birliği" ciddi ciddi oturup toplantı yaptı ve yine ciddi ciddi, oyuncuların sınıflandırılmalarına karar verdi: Oyuncu-

lar üç sınıfa ayrılacak, "as" oyuncuların ücretlerinde yüzde yirmi beş indirim yapılacak, bunlar için 25 bin liralık "tavan" fiyat saptanacaktı. Her altı ayda bir yapılacak "zirve" toplantısında bu sınıflamalar yeniden gözden geçirilip gerekli değişiklikler yapılacak; yapımcılar birliğinin ortak kararına uymayan film ortaklıklarının filmleri kara listeye alınacak, sinemalarda oynatılmayacaktı. Bu, yapımcıların kendi elleriyle yarattıkları "yıldızcılık" dizgesi üzerine, film giderlerinin baş döndürücü bir hızla artmasına karşılık, araya araya buldukları çareydi. Yapımcılar bir Frankenstein yaratmışlar, şimdi denetimini ellerinden kaçırdıkları canavara gem vurmak için bula bula bu zavallı, hiçbir uygulama olanağı olmayan çareyi öne sürüyorlardı. Anlaşılan bunlar, yıldızcılıkta yıldızların ücretinin kendileri tarafından değil, izleyici tarafından kararlaştırıldığını bile bilmiyorlardı. Haydi bunu bilmiyorlardı; peki ama, bundan iki yıl önce yine yıldızcılığa karşı büyük bir gösterişle açıkladıkları başka bir kararı hiçbir vakit uygulayamadıklarını da mı göz önüne almadılar? İki yıl önce, hiçbir yıldızın yılda yarım düzineden fazla filmde oynatılmaması kararını alanlar, yeni kararlarını aldıkları vakit yıldızların yılda iki düzine film çevirerek rekor kırdıklarından habersiz miydiler? Yıldızcılık bir kez yürümeyegörsün; yapımcı, oyuncuların yarım düzineden fazla filmde oynamaması kararını imzalar, sonra, daha kararın mürekkebi kurumadan, ilk fırsatta bir düzine film için sözleşme imzalar; 25 bin liralık tavan fiyatı kararına imzayı basar, ondan sonra da, 75 bin liradan rakibini atlatmaya çalışır.

No. 2: Budist Öyküsü

İkinci örnek, gazetelerin okur mektupları sütunlarını aynı tip mektuplarla dolduran bir yapımcı-yönetmenin İstanbul Valiliği önünde planlı programlı film yakma girişimiyle —bizimki, Budist rahipler kadar yürekli olmadığından, kendini değil, filmini yakacaktı— ortaya çıktı. Yapımcı-yönetmenin derdi, yabancı yapıtların, filmlerin yerli filmlere malzeme olması, bu malzemeden oluş-

turulan yerli filmlerin belediye eğlence resmindeki indirimden yararlanmasıydı. Böylelikle, kendisi gibi "yüzde yüz yerli film" çevirenlerin hakkı yeniyordu.

Aslına bakılırsa bu olayın hiçbir ciddi yönü yoktu ve şaşkınlık da, bu yapımcı-yönetmenin Vilayet önünde filmini yakmaya kalkışmasında değildi. Şaşkınlık, sinemamızda bir süreden, uzunca bir süreden beri "yüzde yüz yerli film" yapılmasından yana olan, bunun kuramını yapmaya çalışan, bu yüzden kavgalı çekişmeli tartışmalara girişen bir sinemacılar topluluğunun ortaya çıkmasında ve... ve "yüzde yüz yerli film" uğrunda filmini yakmaya kalkan sinemacının protesto etüği yabancı kaynaklı filmleri çevirmekte en hızlı, en ateşli davrananların da bu topluluk olmasındaydı.

No. 3: Çalı Öyküsü

Üçüncü örnek, Türk sinemasında çalışanların çoğunu içinde barındıran bir sendikanın, Türk sineması konusunda inceleme, araştırma yapmak için bir program hazırlaması, bürolar kurmasıdır. "Şaşkınlık bunun neresinde?" diye sorulabilir. Bu sendika, bundan üç yıl kadar önce, Türk sinemasına çekidüzen vermek için Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nca bir "Sinema Şûrası" toplandığı vakit, işveren sendikasıyla da işbirliği yapıp, "Türk sinemasına çekidüzen vermeye gerek yok. Türk sineması iyidir, iyi yoldadır. Hem zaten böyle bir şeye gerek olsa, bunu kendimiz yaparız. Çünkü Türk sinemasını bizden başka kimse bilmez" diyen sendikadır. Üç yıl önce, Türk sinemasını kendilerinden başka kimsenin bilmeyeceği için, sinemacılardan başka herkesin toplantıdan çıkarılmasını isteyen, bu kabul edilmeyince de toplantıyı işveren sendikasıyla birlikte terkeden sendika, şimdi, Türk sinemasına çekidüzen vermek için "bazı bilgiler"e gereksinme olduğunu anlamış! Türk sinemasını herkesten iyi bilen bu sendikanın öğrenmek istediği şeyler arasında da örneğin Türkiye'deki sinema salonlarının sayısı, sinemalardaki koltukların sayısı, açık ve kapalı sinemaların sayısı gibi bilgiler var! Her şeyi bilen sendikamız bunları öğrenecek, de-

ğerlendirecek, sonra da "bünyemize uygun"önlemler öne sürüp, sinemamıza çekidüzen verecek!

No. 4: Talkın Öyküsü

Bu, "bünyemize uygun" deyimi burada özellikle kullanıldı. Çünkü dördüncü örnek de yine bu sendikanın bu deyimi her fırsatta kullanan akıl hocalarının bir davranışıyla ilgilidir. Bu akıl hocaları, sinemamız için ne vakit bir şeyler yapılmak istenmiş, önlemler alınmaya çalışılmışsa, ne olduğunu, ne yapılacağını öğrenmek zahmetine bile girmeden, "Bu, yabancı işidir. Bu, bize uymaz, bünyemize uygun düşmez" deyip karşı çıkmışlardır. Ama, herhalde inceleme ve araştırmalarının sonucunu bekliyor olmalılar ki, bünyemize uygun düşenin ne olduğunu da bir türlü söyleyememişlerdir. Ama öte yandan, parlamentoya sunulan Belediye Gelir Kanunu tasarısında yerli filmlere tanınan eğlence resmi indiriminin yükseltileceğini duyunca da bunu önlemek için hemen harekete geçmişlerdir. Oysa, 1948'de yerli filmi sözde korumak ereğiyle sinemacılar tarafından hükümete yapılan telkinle alınan bu önlem hem tam yabancı kaynaklıydı, hem de yalnızca bizim bünyemize değil, hiçbir ülkenin bünyesine uymayacak bir koruma tedbiriydi. Sendikamız şimdi var gücüyle bu "bünyemize uymayan" koruma önlemini savunmaya çalışmaktadır!

No. 5: Küp Öyküsü

Bu, yerli sinemanın korunması sorununun yalnız sinemacılar yönü değil, yetkili makamlar yönü de bir âlemdir. Bunun için, şaşkınlıklar örneğinin beşincisini de "çılgınlar gemisi"nin yolcularından değil, izleyicilerinden vermek yerinde olacaktır. Belediye Gelir Kanunu tasarısında yerli filmlere tanınan eğlence resmi indiriminin yükseltilmesi için ileri sürülen bir gerekçe mevcuttur ki, dünyadan ne denli habersiz olduğumuzu açıkça ortaya koymak-

tadır. Gerekçe, yerli sinemanın artık korunmaya muhtaç durumdan kurtulduğunu öne sürmektedir. Yani bu tasarıyı hazırlayan kişi; ne sinemamızın asıl bugün korunmaya muhtaç olduğunun, ne de bu korunmaya muhtaç olma durumunu, yine yerine yenisi geçirilmek istenen eski yasadaki o koruma hükmünün yarattığının farkındadır. 1948'den beri üst üste dizilen küplerin en altındaki o sakat koruma maddesi çekildiğinde kopacak gürültü duyulunca, Türk sineması korunmaya muhtaç mıdır, değil midir, anlaşılacaktır.

(*AKİS*, Sayı 656, 14 Ocak 1967)



"OKUMADAN ÂLİM..."

Sinemamızın en garip yönlerinden biri de, elli yaşını geçkin olmasına, yılda iki yüzden fazla film meydana getirmesine, bunun için genişçe bir kadro bulundurmasına karşın, bugüne dek ne sinemacıların, ne özel girişimin, ne de devletin bir sinemacılık okulu kurulmasını düşünmesi, buna girişmesidir. "Peki ama, ya piyasadakiler nereden gelmektedirler?" diye sorulacaktır. Onlar, hikmetinden sual olunmaz, ya alaydan yetişme ya da anadan doğma sinemacılardır. Hani Ahmet Rasim'in, galiba Kavuklu Hamdi Efendi'yle ilgili bir anısı vardır: Müsteşrik Kunoş, Kavuklu Hamdi Efendi'ye "Siz hangi okuldan yetiştiniz?" diye sorunca Hamdi Efendi şaşırır, "Allah Allah, tuhaflığın da okulu mu olurmuş? Biz mahallede, aramızda oynaya oynaya yetiştik" gibilerden yanıt verir. Kavuklu Hamdi Efendi'yi bütün çağdaşları överler. Hamdi Efendi'nin, doğanın nadir yetiştirdiği, "hudayinabit" denilen kimselerden olduğu anlaşılıyor. Ama Kavuklu Hamdi Efendi geçen yüzyılın insanıdır; bizse 1967 yılındayız. Kavuklu Hamdi Efendi ortaoyunu dünyasının insanıdır; bizim konumuzsa sinemadır. 1967

yılında Kavuklu Hamdi Efendi anlayışıyla sinemacılığa girişilirse, herkesin yakındığı ve ancak Kavuklu Hamdi Efendi anlayışının savunmaya kalkıştığı bugünkü Türk sineması ortaya çıkar.

Bugün sinemanın hem bir mesleki eğitim kolu, hem de bir temel eğitim kolu olarak yer alması zorunluluğu, sineması azıcık gelişmiş bütün ülkelerde benimsenmiştir. Yönetmen, görüntü yönetmeni, kurgucu, sanat yönetmeni, ışıkçı, senaryocu... gibi sinemanın eşitli kollarında çalışacak kimselerin yetiştirilmesinde birincisi, yani mesleki eğitim kolu; her yaştan yurttaşın temel sinema bilgisini, kültürünü edinmesiyse ikincisi, yani temel eğitim kolu; çağdaş ve uygar toplumların vazgeçilmez öğeleri sayılmaktadır. Bunlar birbirlerini bütünlemekte ya da birinin bulunmadığı yerde öbürü az çok bu boşluğu doldurmaya çalışmaktadır.

Birinci Dünya Savaşından Beri...

Öbür sanat kollarında olduğu gibi, sinemada da mesleki eğitim, sanatçı yaratacağı savında değildir. Buna zaten olanak yoktur: Sanatçı yeteneği olmayan bir kimseye bunu sonradan kazandırmak olanaklı değildir. Ne var ki, sinema okulları bu yetenekteki kimselere en kestirme, en elverişli yetişme ve çalışma olanaklarını sağlar. Kaldı ki sinemada mesleki eğitimin bir de tümüyle teknik yönü vardır. Bugün yurdumuzda çevrilen filmlerin çoğunda, örneğin görüntülerin ya doğrudan doğruya çevirimde ya da sonradan laboratuvarda hatalı çıkması; örneğin seslendirmenin bugüne kadar bir tek filmde bile yüzde yüz başarılı olmaması, bu mesleki eğitim eksikliğinden doğmaktadır. Birçok büyük sinema sanatçısının sinema okulundan çıkmamış olması, sinema okullarının gerekliliğini hiçbir vakit ortadan kaldırmaz. Çünkü bu sanatçılar sinema okulunun sağladığı ortamı kendi günlük yaşamlarında haşır neşir oldukları başka kurumlarda, sinemanın temel eğitiminin bir bölümünü yüklenen sinema dernekleri, sinematekler, özel sinemalarda bulmuşlardır. Sonra da, bu sanatçıların sağlamak istedikleri görüntüleri, sesleri berbat eden bir teknisyenin, bir laboratuvarın bir daha

çalışma olanağı bulması düşünülemez.

Bundan dolayıdır ki, sinemanın mesleki eğitimini gerçekleştirecek sinema okulları, yüksek okulları, enstitüleri, araştırma merkezlerinin tarihi çok eskilere uzanmakta; sayıları da her yıl biraz daha artmakta; kendi ülkelerinin sineması denli başka ülkelerin sineması içinde yaralı olabilmektedir. Sovyetler Birliği'nde yeni sinemanın doğuşunu hazırlayan ve bugünkü Devlet Sinema Enstitüsü adını taşıyan okulun kuruluş yılı 1919'dur. Japonya'da Sinema Araştırmaları Enstitüsü 1921'de kurulmuştur. İkinci Dünya Savaşından sonra İtalya'ya dünya sinemasında ön sırayı kazandırmakta en büyük rolü oynayan "Centre Sperimentale di Cinematografia" adlı sinema enstitüsünün kuruluşu 1935'e rastlar. "Yeni Dalga"cılardan çoğunun yetiştiği; birçok iyi teknisyen, eleştirmen ve araştırıcının ortaya çıkmasını sağlayan; ayrıca birçok yabancıya kucak açarak bunların kendi ülkelerindeki sinemaya ön ayak olmalarını sağlayan "Institut des Hautes Etudes Cinématographiques" adlı Fransız Sinema Enstitüsü 1944'te kurulmuştur.

Sinema okulları, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra ulusal sinemaların birdenbire gelişmesiyle büsbütün önem kazanarak çoğalmış —nitekim 1955'teki Cannes Sinema Şenliği'nde bir "Sinema ve Televizyon Okulları Uluslararası Bağlantı Merkezi"nin kurulmasına bu yüzden karar verilmiştir— ve bu gelişmede önemli roller oynamıştır. Polonya'da 1947'de Lodz Sinema Yüksek Okulu'nun —1959'da Lodz Sinema Bilimi Enstitüsü— kuruluşu; öbür Doğu Avrupa ülkelerinin izledikleri bir örnek olmuştur. Bu hareket bugün de aynı hızla sürmektedir. Küba'nın 1959'da kurduğu sinema enstitüsü örneğini son birkaç yıldır hemen hemen bütün küçük Latin Amerika ülkeleri izlemektedirler. Bu ülkelerde son bir iki yıl içinde ulusal sinemaların serpilip gelişmesinde, gerek bu ülkelerden bazı öğrencilerin yukarıda adları sayılan okullardan birinde eğitim görmüş olmaları, gerekse yeni kurulan okulların sağladığı olanaklar önemli bir rol oynamaktadır. Batı Avrupa'da bile büyük bir istisnayla bu alanda geç kalmış olan ülkeler de, açığı kapatmaya çalışmaktadırlar. İsveç'te 1965'te Sinema Enstitüsü'ne bağlı bir okul kurulmuştur. Batı Almanya bu yıl iki sinema okulu-

nun birden kapılarını açmaya hazırlanmaktadır. Örnekler çoğaltılabilir.

Temel Eğitim

Zaten, işin aslına bakılırsa, bugün birçok ülkenin sorunu ya da derdi, artık, sinemanın mesleki eğitim kurumlarını oluşturmak değildir. Bu sorun, birkaç istisnayla, çözülmüştür. Bugün ana sorun, sinemanın temel eğitim konusu olarak okul programlarına konulmasıdır. Kaldı ki, bu alanda bile büyük adımlar atılmıştır. Birçok ülkede sinemanın temel eğitimi liselerden başlayarak ortaokullara, hatta ilkokullara dek indirilmektedir. Bir zamanlar "okullara sinema dersleri konulsun mu konulmasın mı?" biçiminde ortaya çıkan tartışma artık çok gerilerde kalmıştır. Sinemanın okul programlarında yer alması zorunluluğunu bugün artık tartışma konusu yapan yoktur. Birçok ülkenin çeşitli derecelerdeki okullarında sinema ya zorunlu ya da seçimlik dersler arasındadır. Bugün bu yoldaki gelişmelerin tek büyük engeli, sinema derslerini verebilecek öğretmenlerin yetiştirilmesi; bir de ders gereçinin azlığı ve pahalılığı sorunudur. Bu iki nokta resmi makamların biraz ağırdan almasına yol açmaktadır. Ne var ki, resmi makamların bu ağırdan alışlarında, bu ülkelerde sinema dernekleri, sinematekler, özel sinemalar gibi sinemanın temel eğitimini verebilecek yan kuruluşların zaten var oluşları da biraz rol oynamaktadır.

Vakit Geçirmeden...

Sineması gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkelerin ezici çoğunluğunda iki koldan, yani hem sinemacıyı, hem de bu sinemacıyı ayakta tutabilecek izleyici yığınını yetiştirmek üzere girişilen bu çabanın yurdumuzda başlaması vakti çoktan gelip çatmıştır. Oysa şimdilik yalnızca ikinci kolda, yani sinemanın temel eğitim kolunda bir çaba görülmektedir ki, bu çalışma da henüz tohum halinde-

dir, serpilip gelişmesi büyük engellerle karşı karşıyadır, üstelik yetersizdir. Fakat iki yılı aşmayan süre içindeki bu gelişme bile umut vericidir. Düşünmelidir ki, iki sinemateğin kuruluşu, birkaç sinema derneğinin çalışmaya başlaması, büyücek bir sinema dergisinin yayımlanması; kitap yayımlarının hızlanması; biri İstanbul Teknik Üniversitesi'nde, öbürü Ankara Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda genel kültür dersleri arasında sinemanın yer alışı bu iki yıl içinde olmuştur. Fakat, başlı başına bir sinemacılık okulu, enstitüsü ya da merkezi kurulup, sinema eğitiminin öbür kolunu da faaliyete geçirmeden yapılacak çalışmalar çok ağır aksak yürüyecek; sonuçların alınması güçleşecek; hatta belki de, atılmakta olan tohumlar filizlenmeyecektir. Kaldı ki, doğrudan doğruya sinemamızın Kavuklu Hamdi Efendi ya da Kel Hasan çağından kurtulması için, sinemacılık okulu vazgeçilmez bir koşul olarak kendini göstermektedir.

(*AKİS*, Sayı 658, 28 Ocak 1967)



"KAPILDIM GİDİYORUM..."

Bugün İstanbul'a turist olarak ayak basan bir yabancı, eğer sinemayla yakından ilgiliyse, herhalde, İstanbul'un bütün doğal güzelliklerini, tarihsel zenginliklerini, turistik çekiciliklerini bir yana bırakacak, başka hiçbir yerde rastlayamayacağı bir harikayı, Türk sinemasını izleyecektir. Çünkü, yılda iki düzine filmde oynayan başoyuncular, yılda üç düzine senaryo yazan senaryocular, yılda bir buçuk düzine film çeviren yönetmenler, üç buçuk günde bitirilen filmler, sinemayla ilgilenenlerin her yerde ve her zaman görebileceği harikalardan değildir. Yabancının hayreti, Türkiye'nin, dünyanın yılda en çok film çeviren dört beş ülkesi arasında

yer aldığını duyunca daha çok artacak; hele bu büyük yükün kimi garajdan, kimi fırından bozma, sayısı yarım düzineyi aşmayan stüdyolarda ve ilkel araçlarla gerçekleştirildiğini görünce, söyleyecek söz bulamayacaktır. Tek bir film çevirmek için gecekondu yapımevleri kurmak; sermayesinin dörtte birini bile nakit olarak elde hazır buludurmaksızın filmin çevrilmesine başlamak; ödenmemiş bonolarla kendine elbise yaptıracağını söyleyen yıldızlara rastlamak gibi çok değişik ve varsıl ayrıntılar da, sinemayla ilgili yabancı turist için işin tuzu biberi yerine geçecektir. Sinemayla ilgili yabancı turist, bu harika endüstrinin meydana getirdiği şeyleri de merak edip birkaçını izlerlerse, herhalde birçoğu için, "bu konuyu benim gözüm ısırıyor ama, nereden?" diye kendi kendine söylenecek, ama yanıtını kolay kolay veremeyecektir. Çünkü bu film kalabalığı içinde Chaplin'in *Limelight-Sahne Işıkları*'ndan Raj Kapoor'un *Awara-Avare*'sine; Capra'nın *Mr. Deeds Goes to Town- Mr. Deeds Kente Gidiyor*'undan, Daniel Tinayre'nin *Le Ruffian-Külhanbeyi*'nden Michael Curtiz'in *The Adventures of Robin Hood-Ormanlar Kralının Maceraları*'na; Charles Walters'in *Lili*'sinden, Stanley Donen'in *Seven Brides for Seven Brothers-Yedi Kardeşe Yedi Gelin*'ine, Charles Vidor'un *Gilda*'sına, George Cukor'un *Born Yesterday-Dünkü Çocuk*'una, William Wyler'in *Roman Holliday-Roma Tatili*'ne, Bunuel'in *Suzana la perversa-Sokak Kızı Suzana*'sına... dek, çoğu tanınmayacak ölçüde kılık değiştirmiş filmlerin yerli evirimlerine (versiyonlarına) rastlayacaktır. Bütün bu "kuru kalabalık", onsekiz yıldan beri film yapımının her yıl biraz daha artarak, ilk uzun öykülü filmin tamamlandığı 1917'den elli yıl sonra, 1966'da yılda 229 filme varmasının sonucudur.

Sisuphos Çilesi

Sinemamızın bu çağdaş Sisuphos efsanesinin, 1948'de yerli filmler için girişilen yanlış koruma sistemiyle başladığı artık hemen herkesçe bilinmektedir. Ama bu artışın hızını ve sürekliliğini sağlayan tek etken yalnız bu değildir. Elli yıllık film yapımı on yıl-

lık dilimlere ayrılıp, şöyle topluca bakıldığında bu durum kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu onar yıllık dilimin ilk üçü sırasında Türk sineması varla yok arası birşeydir: 1917-26 arasında yıllık film yapımı ortalaması 1,3; 1927-36 arası 1,0; 1937-46 arası 2,7'dir. Bu arada örneğin 1920, 1925-27, 1929-30, 1935-36 gibi hiç film çevrilmeyen yıllar da olmuştur.

1938'de sinemadan alınan vergilerde yapılan ufak çapta bir indirim, yapımda bir kıpırdanışa yol açmış, savaşın henüz ilk yıllarda fazla duyulmayan etkisinden dolayı film yapımında bir artış ortaya çıkmıştır: 1938'de 2, 1939'da 3, 1940'ta ilk kez 5 film gibi... Ama aynı yıldan başlayarak savaşın ağırlığı kendini duyurunca, film yapımı eski ağır temposuna dönmüştür.

Bugünkü film enflasyonunun başlangıcı, bundan dolayı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yapılan ikinci vergi indirimine rastlamaktadır. 1948'de belediye eğlence resminde yerli filmler lehine yapılan indirim, savaşın başında zaten buna benzer bir indirimle gelişmek eğilimi gösteren yerli film yapımcılığına büyük bir hız vermiştir. 1948'den başlayarak, 1954 ve 1956'daki bir ufak gerileme bir yana bırakılırsa, film yapımı büyük bir hızla çoğalmıştır. Öyle ki, elli yılın son iki onar yıllık diliminin ortalaması, önceki üç dilimin ortalamasıyla yan yana getirildiğinde, inanılmaz bir görünümdedir. İlk üç dilimdeki 1,3; 1,0; 2,7'ye karşılık dördüncü on yıllık dilimde, yani 1947-56 arasında yıllık ortalama birdenbire 35,9'a, son dilimde, yani 1957-66 arasındaysa 128,8'e yükselir. 1966 yılında Türkiye 229 filmle, Japonya'nın 442, Hindistan'ın 322, Hong Kong'un 300 filminden sonra, film yapımında dördüncü sırayı alır.

Bir Enflasyondan Öbürüne

Bu baş döndürücü artışın, yukarıda da belirtildiği gibi, yalnız yanlış koruma düzeninden ileri gelmediği, 1948'den sonraki film yapımı daha yakından incelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Gerçekten de, 1948'deki vergi indirimiyle birlikte başlayan olağan artış,

üç dört filmliktir —1948: 16, 1949: 19, 1950: 23—. 1950'den sonraysa birkaç yıl bu artışın hızı yılda 10 ve 20'ye yaklaşır —1951: 31, 1952: 49—. Bu seferki hızlanma 1950'deki iktidar değişikliği ve bununla başlayan liberal ekonomi düzeninin ilk meyvesidir. Nitekim bununla, yani elliye yaklaşan film yapımıyla Türk sineması olağan yapım gücüne erişmiş ve artık o civarlarda duraklamaya başlamıştır —1953: 53, 1954: 51, 1955: 57, 1956: 49—.

1950'den sonraki liberal ekonomi düzeninin ikinci meyvesi enflasyon oldu ve mali-iktisadi alandaki bu enflasyon, sinema alanında da kendini göstermekte gecikmedi. Nitekim enflasyonun resmen tescili demek olan "4 Ağustos kararları"nın alındığı 1958 yılından bir yıl önce film yapımı 49'dan 63'e sıçramıştı, hem de 1957'nin başında boş filmlerin yeni bir karara dek kullanılmasının önlenmesi, bunun birkaç ay sürmesi, sonra da boş filmlerin sınırlandırılmasına karşın... 1958'deyse film yapımı, birdenbire, yeni bir sıçrayışla 95'e çıkıverdi. Ağustos kararlarıyla doların 2,80 liradan 9 liraya yükselmesi; yabancı film ithalinin kotalara bağlanması, bu filmlerle ilgili borçların olduğu yerde üç katına çıkması; yabancı filmlerin alabildiğine azalmasına yol açmıştı. Bunlardan boşalan yeri yerli filmlerle doldurmak için birçok fırsatçı, yerli sinemaya doluşuverdi. Yabancı filmlerin bedelindeki artış ileri sürülerek bilet fiyatlarının yükseltilmesi de yerli filmlere düşen kâr payını zaten daha da çoğaltmıştı. Böylelikle yerli film yapımı dört yıl hep bu rakamlar civarında dolaştı: 1958: 95, 1959: 95, 1960: 96, 1961: 97.

Ses Duvarını Aşarken...

Dört yıl bu rakamlarda ayak sürüyen Türk sinemasının 1962'de artık "ses duvarını aşma" denilebilecek bir hıza eriştiği görülüyor. Çünkü film yapımı, bir yıl öncesinden 26 fazlasıyla 123'e bu yıl erişmiş, 1963'te 9 gibi pek de önemli sayılmayacak fazlalıkla 132'ye ulaştıktan sonra, 1964'te 24 fazlasıyla 156'ya, 1965'te 40 fazlasıyla 196'ya, nihayet geçen yıl 33 fazlasıyla 229'a varmıştır.

Beş yıl içinde sinemamızda yıllık film yapımında 100'ü değil, 200'ü de aşmak gibi görülmemiş bir olayın meydana gelmesi, doğallıkla yalnızca 1948'deki yanlış koruma düzeniyle açıklanamaz. Bunda, önce, tıpkı 1958'de olduğu gibi, yabancı film ithalinde rastlanan güçlükler, hatta bunalımın etkisi vardır. Çünkü 1960'taki "27 Mayıs devrimi"nin ilk yıllarında, zaten eski birikmiş borçlarından dolayı sarsıntı geçiren yabancı film getiriciliği bir ara neredeyse duraklamış duruma geçmişti —yılda 350-400 yabancı film gelirken, 1960'ta 97 yabancı film gelmiştir—. Fakat asıl önemli etken, 1948'deki yanlış koruma düzeni kadar zararlı sonuçlar doğuran bir vergilendirme düzeninin uygulanmaya başlanmasıdır. Filmlerin giderlerinin beş yılda amorti edilebileceğini kabul eden, bunu gittikçe azalan yıllık vergi dilimlerine bölen bu düzen, sinemacıları bu vergi dilimlerini her yıl ertelemek için gittikçe artan sayıda film yapımına yönelmekteydi. Nitekim beş yıl içinde 100'den 200'e atlayan film yapımındaki artışın çoğu da, "amortisman filmi" diye adlandırılan bu "vergi erteleyici filmler"den oluşmaktadır.

Görülüyor ki, sinemamızdaki olağandışı yapım artışında en büyük pay, sinemacıların yanlış yol göstericiliğinin de etkisiyle zaman zaman alınan yanlış iktisadi ve mali kararlardadır. Bunda da en büyük rolü, gerek sinemacıların gerekse resmi görevlilerin, sinemanın kendine özgü apayrı yapısı bulunduğunu göz önüne hiç almamaları; daha doğrusu, bunu bilmemeleri oynamıştır. Oysa sinemamızın bugün kendini kaptırdığı frensiz gidişi ancak sinemanın özelliklerine uygun önlemler önleyebilir. Bu önlemler alınmadığı takdirde de frensiz gidiş ancak bir çöküntüyle duracaktır. Fakat o zaman bile, eski yanlışlara düşmemek için yeni önlemlerin yine sinemanın ve sinemamızın özelliklerini hesaba katması gerekecektir. Görünen odur ki, böyle bir önlem alma hevesi de gücü de ne sinemacılarımızda ne de ilgili makamlarda vradır. Herkes yalnızca mukadder çöküşün olmasını bekleyen izleyiciler durumundadır.

(*AKİS*, Sayı 689, 12 Eylül 1967)



1 SANDALYE + 1 MASA = 1 FİLM

Bir ülkede film enflasyonu, mantar biter gibi çoğalan gecekondu yapımevlerinin sinema endüstrisini sarmasıyla kendini gösterir. Genellikle, yapımevi başına düşen film sayısı bir ikiyi geçmez. Çoğu zaman yapımevleri, tek film çevirmek için kurulmuştur. Zaten çoğu da, bu tek filmi çevirdikten sonra ortadan yiter, yerini bir başka "mantar" yapımevi alır. Bunun tam karşıtı gibi görünmesine karşın, gerçekte "1 sandalye + 1 masa = 1 film" formülüne hiç de aykırı görünmeyen bir biçimi daha vardır. O da, yukarıdakinin tersine, bir yapımevinin olağanın üstünde film çevirmesidir. Yılda yarım düzineden iki düzineye dek film çeviren, gerçekte kapasitesi bir iki filmlikten başka olmayan yapımevlerinin çalışması bu sınıfa girer. Yukarıdaki formül, böyle bir durumda şunun için bozulmuş sayılmaz ki, ortaya konan bu yarım düzine, bir düzine, iki düzine filmin hepsi "çırpıştırma"dır ve hepsi sıkılsa içinden bir filmlik gereç ve emek ya çıkar ya çıkmaz.

Sinemamızın, özellikle 1948'den sonraki döneminde rastlanan durum, "1 sandalye + 1 masa = 1 film" formülüne tıpatıp uygun geçiyordu. Yanlış koruma düzeni, ortaya birdenbire bir sürü yapımevi çıkarmıştı ve bu yapımevlerinin her biri yılda bir iki film meydana getiriyordu. Nitekim, 1950-59 arasındaki on yıllık dönem topluca ele alındığında, her yılın yapımevi başına düşen ortalama filminin 1,5'i aşmadığı görülür. Yine bu dönemde ve aynı zamanda sinemamızın ta başlangıcından 1960'a dek yılda beş filmden çok film çeviren yalnız bir yapımevi ortaya çıkmıştır ki, o da çok ve ucuz çırpıştırma film çevirmekle ün yapmış bir yapımevidir ve o bile yılda beş filmlik rekoru iki seferinde 6, bir seferinde 8, bir seferinde de 9 filmle kırmıştır.

1960'tan sonraki dönemde, "1 Sandalye + 1 Masa = 1 Film"

formülünün ikinci evirimi (versiyonu), ilkinin yerini alır. Yani yapımevlerinin meydana getirdiği yıllık film sayısı bazen çok büyük rakamlara yükselir, ama yukarıda da belirtildiği gibi, bunların hemen hepsi çırpıştırma filmlerdir. Nitekim 1966 yılındaki durum yakından incelendiğinde, bu gerçek iyice belirmektedir. 1966 yılında sansüre tamamlanmış olarak sunulan filmlerin sayısı 231'dir. Bu 231 filmi 85 yapımevi meydana getirmiştir. Yapımevi başına düşen ortalama film sayısı 2,7'ye yükselmiştir. Ama bu yükseliş, gecekondu yapımevlerinin, kapasitelerini çok aşan sayıda çırpıştırma filmler meydana getirmeleriyle sağlanmıştır. Nitekim 1966 yılında yedi yapımevi altışar film, iki yapımevi yedişer film üç yapımevi sekizer film ve yeni bir rekor olarak iki yapımevi de on birer film çevirmiştir. Onar yıllık arayla ele alınacak üç yılda sinemamızın durumu; yapımevi ve film yapımındaki bu enflasyoncu gelişmeyi, aynı zamanda formülün değişik kılığına karşın, filmlerin değişmeyen niteliğini ortaya koymaktadır: 1946'da film yapımına fiilen dört yapımevi katılmış ve dört film ortaya koymuştur, yani her yapımevine 1 film düşmektedir. On yıl sonra 1956'da film yapımına fiilen 37 yapımevi katılmış ve 49 film meydana getirmiştir. Her yapımevine ortalama 1,3 film düşmektedir. 1966'daysa, yukarıda belirtildiği gibi, yapıma 85 yapımevi katılmış ve 231 film meydana getirmiştir, her yapımevine, on yıl öncesinin iki katı film, yani 2,7 film düşmektedir. 1946'da 4 yapımevinin her biri birer film çevirir ve 1956'daki 49 filmin 31'ini yine 31 film şirketi meydana getirirken; 1966'da 231 filmin yalnız 39'unu 39 yapımevi meydana getirmiş, geri kalanı, her yapımevine ikişer, üçer, dörder... on birer olarak derece derece yükselmek koşuluyla düşmüştür. Bütün bu rakamlar, yirmi yıldan beri sinema endüstrimize egemen olan anlayış ve uygulamanın, bazen dışarıdan bakılınca şaşırtıcı olan görünüşüne karşın hiç değişmeksizin süregeldiğini ortaya koymaktadır. Kimilerinin "sinemamızda gelişme" dedikleri şey de, işte bu kof rakamların altında yatan, değişmeyen gerçektir.

(*AKİS*, Sayı 690, 9 Eylül 1967)



YEŞİLÇAM'DAN RAPOR

"Yeşilçam bir ağlama duvarına dönmüştür. Herkes şikâyetçidir. Yapımcının şikâyeti mali konularda düğümlenmektedir. Ham madde güçlükleri çekilmektedir. Kredi temini, aşılması güç bir dağ gibidir önünde. Vergi sistemi, sinemanın yapısına terstir. Arz-talep dengesi bozuldukça bozulmaktadır. Maliyetler yükselmekte, hasılatlar bir seviyede donmaktadır.

"Sanatçılar da şikâyetçidir. Onların şikâyetleri de istedikleri "yaratış" ortamının asgari şartlarının bile yerine getirilmemesiyle başlamakta, sinemadaki çalışma güçlüklerinden, gelecek garantilerinin olmayışına kadar uzayan bir elips çizdikten sonra, mesleğin giderek bütün sosyal itibarını yitirişinde noktalanmaktadır.

"Seyirci de şikâyetçidir. Üç hafta üst üste aynı konuyu değişik filmlerde temcit pilavı gibi gördüğünden yakınmakta, bir filmi 5-10 dakika seyrettikten sonra sonunu tahmin edebilecek hale geldiklerini söylemekte; bilinen mekânlarda "aşina yüzlerle" çekilen eş konulu filmlerin karşısında "bis" yapan adam durumuna düşmekten hoşnut kalmadığını, sinemadan ayağını çekerek göstermektedir.

"Devlet de memnun değildir sinemadan. Öyle ya, sinema —Yeşilçam ürünlerinin büyük çoğunluğu ile—sanatın eğitici işlevine olanca rahatlığı ile sırt çevirmiştir. Sinemadan gerekli vergi alınamamakta, dış pazara satılacak filmler için gerekli standardı tuttura-mayışımız yüzünden döviz konusunda da sinemadan sadre şifa ses gelmemektedir..."

Erman Şener, sinemamız üzerine bir rapor niteliği taşıyan *"Yeşilçam ve Türk Sineması"* adlı kitabını bu satırlarla sonra erdiriyor ve "Yeşilçam'ın kanunu, kanunsuzluktur" yargısına bağlıyor. Şener, Türk sineması konusunda bugüne değin tarih, sanat, estetik,

iktisat, toplumbilim konularında yazılanları, söylenenleri bir güzel derleyip toparlamış, 1970 yılı başına dek ulaştırmış. Güzel, özlü anlatımıyla 175 sayfa içinde, sinemamızın, "hızlandırılmış hareket"le çevrilmiş bir film gibi, öyküsünü anlatıyor. Bazen yavaş bazen hızlı gelişmeleriyle, ilerlemeleri gerilemeleriyle, umutları umutsuzluklarıyla, yarım yüzyılı aşan bir çabadan sonra, tarihinin en elverişli koşulları içinde Türk sinemasının gelip nasıl bir çıkmaza saplandığını bir kez daha anlıyorsunuz.

Büyük Açlık, Büyük Sömürü

Bakmayın siz "halk sinemacıları"nın, "ulusal sinemacılar"ın demagojilerine: Türk sinemasında sömürü yokmuş da, Türk sineması sermayesiz işlermiş de, Türk halkı bu sinemayı kendi cebinden seve seve ödediği paralarla yaratırmış da... Bunlar, bir gerçeğin saptırılmış, bozulmuş, tersyüz edilmiş biçimi. Gerçekte Yeşilçam, uzun bir süreden beri Türkiye'deki büyük bir açlığın ve büyük bir sömürünün tezgâhlandığı yer olmuştur. Büyük açlık, Türk halkının sanata, öğrenmeye, eğlenmeye, oyalanmaya doyumsuzluğundan doğuyor. Sinema, yapısı, nitelikleri, bu açlığa ulaşabilme kolaylığı yönünden bugün rakipsiz tek araç olarak çıkıyor ve sömürü de işte bu noktada başlıyor. Yeşilçam tekkesinde çöreklenenler, bu sanat, öğrenme, eğlenme, oyalanma açlığını doyurmak savıyla ortaya çıkıp, işletmeci ile tefeci arasında mekik dokuyarak en olmadık sinema ürünlerini sözde bu açlığı doyurmak ereğiyle izleyiciye sunuyor ve izleyici, beyni yıkanmış, koşullandırılmış, kandırılmış izleyici, her seferide biraz öfke, biraz umut, biraz çaresizlikle aynı kısırdöngüye kendini ister istemez kaptırıyor. Tıpkı kasketli yurttaşın, poturlu yurttaşın, cebindeki son meteliğini üçkâğıtçının kartına basışı gibi; tıpkı bıyığı yeni terlemiş delikanlının, harcamaya kıyamadığı harçlığını "siz de artist olabilirsiniz" ilanlarındaki adreslere postaladıkları gibi; tıpkı akıllı uslu yurttaşların "beş liraya ev sahibi olabilirsiniz" reklamlarına kandıkları gibi... Şener'in kitabında, sinemamızın ekonomik yapısıyla ilgili bölüm-

de son durumla ilgili yeni rakamlar, "ulusal sinema" etiketinin altından "ulusal üçkâğıtçılık"ın nasıl sırıttığını bir kez daha gözler önüne seriyor.

Nasıl Bir Yasa?

"Yeşilçam'ın kanunu, kanunsuzluktur" yargısına varan Şener, sinema konusunda çıkarılacak bir yasanın büyülü bir değnek gibi her şeyi bir anda çözmese bile birçok aksaklığı önleyeceğini ileri sürüyor. Ne var ki, kuramsal olarak benimsenebilecek bu görüşe, kılgısal yönden bugün için katılmak mümkün değildir. Nedeni de şu: Şimdiye kadar, sinema konusundaki yasa tasarıları ya Yeşilçam ağalarından ya da iktidar kanadından gelmiştir. Yeşilçam ağalarının yasa taslakları, üçkâğıtçılığı meşrulaştırma çabasından öte bir nitelik taşımamıştır. İktidar kanadının tasarılarıysa, bütün anayasal haklardan, özerkliklerden, özerk kuruluşlardan ağzı yanmış bir anlayışın, hatta giderek bir "vatan cephesi sineması" yaratmanın bütün özlemlerini yansıtmıştır. Bu iki kanattan gelecek tasarıların gerçekleşmesi, Türk sinemasını yeni çıkmazlara sokmaktan öteye geçemeyecektir. Bunun dışındaki tasarların gerçekleşmesiyse, parlamentonun yapısı göz önüne alınınca, bugün için olanaksızdır. Öyle görünür ki, Yeşilçam, kendine en yakışan yasayı, "cengel yasası"nı, bir düzen değişikliğine dek kör topal sürdürmeye devam edecektir.

(*DEVRİM*, Sayı 31, 19 Mayıs 1970)



ŞENLİK ÇIKMAZI

Yurdumuzda sinema şenliklerinin tarihi yirmi yılı aşıyor. Sürekli olmasa da, bazen araya uzun duraklamalar girse de, son yıllara doğru süreklileşip çoğalarak, şenlikler sinema dünyamıza girdi. Buna karşılık sinema şenliklerinin yerleşip kök saldığı, hele yararlı olduğu hiç söylenemez. Nedeni açık: Bunlar bir sinema şenliğinin koşulları tamamlanmadan, salt bir özenti ya da turizm aracı olarak doğmuş, öylece sürmüştür de ondan.

"Uluslararası Film Yapımcıları Federasyonu"nun resmi listesinde sürüyle sinema şenliği var. Ama bunların dünya kamuoyunca bilineni, gündelik basından izleneni yarım düzineyi güç buluyor. Şenlik deyince bunlar akla gelir; her yerde, bizde de bunlar örnek tutulur. Ama bu şenliklerin durumu ile bizimkilerin durumu arasında şöyle işin temeline uzanan bir karşılaştırma yapılmamaktadır. Adı şenlik ya, Cannes, Venedik, Berlin olmuş ya da Antalya, Adana, İstanbul, İzmir olmuş fark etmez...

Uluslararası Deyince...

Oysa birincilerin başında bir de "uluslararası" nitelemesi yer alır. Bizim, şenlik bilmeyen şenlik düzenleyicisi belediye başkanlarımız ile onların akıl hocaları bunu hiç hesaba katmazlar. Ya da uluslararası niteliği bambaşka şeylerde ararlar; kendi şenliklerini uluslararasılaştırmaktan dem vururlar, bunu gerçekleştirdiklerini bile öne sürerler. Çünkü bunlara göre, dışardan üç yabancı yıldızı şenliğe getirdin mi, iki yabancıyı seçici kurula soktun mu, göstermelik kısa iki yabancı filmi oynattın mı, uluslararası sinema şenliğini sağladın demektir.

Kuşkusuz bunun gerçekle hiçbir ilişkisi yoktur. Bir şenliğin uluslararası niteliği her şeyden önce, çeşitli uluslardan katılan filmlerle sağlanır, sonra da uluslararası bir seçici kurulla. Kaldı ki, aslına bakarsanız, uluslararası bir film şenliği bir sanat şöleni olmaktan çok önce, uluslararası bir film panayırıdır. Ödüllü ödülsüz

film yarışması bunun bahanesi, paravanasıdır. Film getiricileri film seçmek için ülkeleri tek tek gezmek yerine uluslararası sinema şenliklerinin, asıl şenlikten çok daha canlı, işlek olan pazarında hararetli bir alışverişe girişirler. Bundan dolayıdır ki, uluslararası şenliklerde en hummalı faaliyet, şenlik filmlerinin gösterildiği salonda değil, film panayırında film seçmeye gelen sinemacıların doluştukları ikinci üçüncü derecedeki salonlarda olur. Bunların çoğu, şenlik filmlerini görmek zahmetine bile katlanmazlar. Çünkü şenliğe katılan, hele derece alan filmlerin zaten işletme şansı kendiliğinden oluşmuş demektir; bu filmler göze kapalı da satın alınabilir.

Ne var ki, bir hayvancılık, tarım ya da sanayi fuarından farksız işleyen uluslararası sinema şenliklerinde, yine de ticaret ile sanat arasında denge kurmak; her iki alanın ilgililerini de memnun etmek ereğiyle, bunun dışında bir sürü önlem de alınır. Filmleri sanat yönünden değerlendirmek mi? Uluslararası seçici kurul, bunu yapar. Uluslararası seçici kurulun çeşitli etkiler, baskılar altında yanlış kararlar verme tehlikesi mi? Çeşitli meslek kuruluşlarının, resmi ve özel kuruluşların ayrı ayrı değerlendirmeleri bunun sakıncalarını hemen bütünüyle önler. Genç sinemaları, genç sinemacıları tanıtmak, arkalamak mı? Şenliğin çerçevesinde düzenlenen çeşitli gösteriler bunu sağlar. Geçmişin yapıtlarını tanıtmak, yeniden gözden geçirmek mi? Anma programları imdada yetişir. Sinemanın sorunları mı? Açık oturumlar konferanslar, forumlar bunu üstlenir... Zaten Venedik'in, Cannes'ın, Moskova'nın ya da Berlin'in öbürleri arasında sivrilmesini sağlayan da, bu şenliklerin bütün bu değişik çalışmaları düzenlemekte, öbürlerinden daha geniş olanaklara sahip oluşlarıdır.

Ulusal Deyince...

Bizdeki çeşitten ulusal sinema şenliklerinin olanakları da erekleri uluslararası şenliklerinkinden bambaşkadır ve çok sınırlıdır. Sorunu daha somut olarak Türkiye'ye uygularsak, yurdumuzdaki

bir sinema şenliğinin başlıca ereklerinin şunlar olması gerekir: Yılda iki yüzü aşkın bir yapım kalabalığı içinde ve bu kalabalıktan ötürü gölgede kalabilecek değerli yapıtları ayırmak; bunların üzerine izleyicinin, kamuoyunun dikkatini çekmek; bu filmlerin iş olanaklarını genişleterek, oldukça dolgun ödüller vererek maddi yönden bunları desteklemek; sağlanan maddi ve manevi desteklerle hem bu filmleri gerçekleştirenleri hem de başkalarını daha iyi çalışmaya özendirmek; şenlik vesilesiyle Türk sinemasının çeşitli sorunlarını dile getiren, aydınlığa çıkaran forumlar düzenlemek.

Oysa bugüne kadarki denemeler, profesyonel sinema alanında bunların ya hiç yapılmadığını ya da yapılanların, yukarıdaki amaçları gerçekleştirebilecek ölçüde olmadığını ortaya koymaktadır. Her şey bir yana, bir kez, şenlikleri düzenleyenlerin zaten böyle bir ereği yoktur. Bugün yurdumuzdaki sinema şenlikleri, kendi belediye sınırları içinde turistik çalışmalar yapmak, turist çekmek isteyen belediye başkanlarının önayak olmasıyla ve salt bu erekle düzenlenmektedir. Sinema şenlikleri, bu çalışmalar içindeki herhangi bir gösteriden başka bir şey değildir. Bu belediyelerin ne olanakları ne yetenekleri ne bilgileri, uluslararası şenlikler şöyle dursun ulusal bir şenliği "asgari" düzeyde düzenleyebilecek ölçüde değildir.

Değerler Karmaşası

Öte yandan, yurdumuzda çevrilen filmler, uzun bir süredir, bir film şenliği düzenlemeye yetecek değer ve sayıya ulaşamamıştır. Sayıca bol ama değerce pek düşük olan bu filmler arasında her yılın "iyice" çalışmaları o denli az ve bellidir ki, bunların film kalabalığı arasında "kaynaması" söz konusu olamaz. Kaldı ki, bu çeşit filmlerin de herhangi bir şenlikte derece alması, bunlara iş yönünden yeni ve büyük bir olanak sağlayamamaktadır. Şenliği düzenleyenler de bu filmlere ya hiçbir maddi destekte bulunmamakta ya da destekleri simgesel olmaktan öteye geçememektedir. Genellikle son derece düzeysiz geçen şenliklerde izleyicinin ve kamuoyunun dikkatini de bu filmler üzerine toplandığı söylenemez.

Tam tersine, kamuoyunun bütün dikkati, şenliğin düzeysizliği yüzünden şenlik dedikodularına, söylentilerine, çekişmelerine toplanmaktadır. Daha kötüsü, şenliğin en iyice filmleri küçük hesaplar, çekişmeler, siyasal baskılar, oyunlar yüzünden kolayca harcandığından ve genellikle derecelenmeye sokulmadığından sonuç büsbütün zararlı olmakta; hem şenliği düzenleyen ve yönetenlere karşı bir güvensizlik doğmakta hem de bu durum, iyi niyetli çalışma kararında olanları şenliklerden soğutmaktadır. Yine bugüne kadarki denemeler, şenliği düzenleyenlerin herhangi bir ciddi niyetten yoksun olmalarından dolayı, Türk sinemasının sorunlarının ele alınması konusunda da en ufak bir çabada bulunulmadığını ortaya koymuştur. Bugünkü belli başlı iki yerli sinema şenliğinin, yani Antalya (Altın Portakal) ile Adana (Altın Köza) şenliklerinin, sinema içindeki kliklerin mücadelerinde bir araç olmaktan öteye geçmemesi; gedikli seçici kurul üyelerinin önceden verilmiş kararlarını açığa vurma alanı olmaları; kasıtlı ve yanlış, "dostlar arasında alışveriş" ilkesine dayanan değerlendirmeleri; izleyicilerde, kamuoyunda ve doğrudan doğruya sinemacılar arasında bir değerler karmaşası yaratmıştır. Kısacası, bugüne kadarki denemeler, yerli sinema şenliklerinin bugünkü koşullarda yararı şöyle dursun adamakıllı zararı dokunduğunu açıkça ortaya koymuştur.

Bölgesel Şenlikler

Bugün için profesyonel sinema alanında film şenliklerinin bir dereceye kadar verimli ve yararlı olabilme olanağı, uluslararası şenlikler ile ulusal şenlikler arasında ortalama bir özellik taşıyan bölgesel film şenliklerinde görülmektedir. Aynı bölge içindeki komşu sinemaların işbirliğine dayanan böyle bir şenlik, ister istemez resmi destek ve olanakları da harekete geçireceğinden, kimi sonuçlar sağlanması beklenebilir. Ne var ki, bu alanda yararlı bir başlangıç olan "Balkan Film Şenliği", siyasal nedenlerle, yalnız Türkiye tarafından terk edilmiştir. "CENTO" şenlikleri salt bir propagandadan öteye geçmemektedir. Bununla birlikte, araların-

dan kimileriyle ortakyapım çalışmalarının alıp yürüdüğü Ortadoğu ülkeleri sinemacılarının katılabileceği bir şenliğin yurdumuzda düzenlenmesi, denenmeye değer bir girişim olabilir. Benzer nitelikte, benzer düzeyde sinemaları olan; uzun süre aynı uygarlık alanında kalan; çok kez aynı sorunlarla karşılaşan bu ülkelerin sinemalarının ve sorunlarının karşılaştırılmasından ilgi çekici ve yararlı sonuçlar elde edilebilir.

(*DEVRİM*, Sayı 43, 11 Ağustos 1970)



SİNEMANIN PAYINA DÜŞEN

Hükümetin aldığı son iktisadi-mali önlemlerden sinemanın payına neler düşecek? Bu önlemlerin sinemamız üzerindeki etkileri ne olacak? Sinemacıları bir süreden beri düşündüren başlıca sorun budur. Ne var ki, savaşın sona ermesinden bu yana, daha önce iki devalüasyon görmüş olan sinemacılardan çoğunun, sorunu yalnız yeni devalüasyon açısından ele aldıkları, acele sonuçlara vardıkları göze çarpmaktadır. Bunların genellikle ileri sürdükleri, 1970 devalüasyonunun sinemada 1946 ve 1958 devalüasyonlarındakine benzer bir sonuca ulaşacağıdır. Bunlara göre, film getiriciler güç duruma düşerek yabancı film getirilişi azalırken, yerli film yapımı —maliyet artışlarına karşın— hızlanacaktır. Dışarıya film ihracı artar, sinema biletlerine de zorunlu olan zam yapılırsa, devalüasyon yerli sinema için pek korkulacak bir şey olmayacak, hatta belki de olumlu sonuçlar verecektir.

Benzemezlik

Oysa 1946, 1958 ve 1970 devalüasyonları, sinema için, hiç de benzer koşullarda olmamıştır. Kaldı ki, 1970'in son yarısında yurdumuzda sinemayı bekleyen sorunlar yalnız devalüasyonun ortaya çıkardıkları değildir. Bunun yanı sıra, uygulanmasına geçilecek çeşitli yeni vergiler ile personel yasası vardır. Bunların, devalüasyon kararıyla birleştiklerinde yaratacakları koşullar, sinemamızın geleceği için hiç de iç açıcı sayılamaz. Yapım, dağıtım, oynatım ve ithalat alanlarında, içte ve dıştaki para ayarlamalarından, fiyat değişmelerinden sıcağı sıcağına etkilenen yerli filmler ile ithal filmlerinin, zaten karmakarışık bir durumda bocalayıp duran sinemamızı büsbütün çıkmaza sokması şaşırtıcı olmayacaktır.

Artan Maliyet, Düşen Nitelik

Yeni vergiler, Türk parasının devalüasyonu, personel yasasına koşut olarak işçi ücretlerine zam yapılması için ileri sürülecek yeni istekler bir araya gelince, yerli filmlerin maliyeti hatırı sayılır ölçüde artacaktır. Bu artış, en iyimser tahminle, film başına % 30 oranında yansıyabilecektir. Bu da ortalama bir filmde aşağı yukarı 100.000 liralık bir artış demektir. 1958 devalüasyonundan önce bu parayla bir film çevrilebilirdi; şimdiyse tek bir filmin giderine binecek olan bu artış nasıl karşılanacak?

Bunun bir yolu, sinema biletlerine yapılacak zamdır. Bu zammın yapılacağı kuşku götürmez. Ne var ki, bu zam, yukarıdaki artışı karşılayamayacaktır. Çünkü bilet fiyatlarına yapılan zammın aslan payı, yapımcıların değil salon sahipleri, işletmeciler ve belediyelerin eline geçecektir. Öte yandan, izleyicilerin ödeme gücü de bu zammı sınırlamaktadır. İkinci yol, başoyuncuların aldıkları —yerli film yapım giderlerine göre astronomik— ücretten kesinti yapılmasıdır. Ama sayısız denemeler, bunun yalnız yapımcıların isteğine dayanılarak gerçekleştirilmesinin olanaksızlığını ortaya koymuştur. Geriye tek yol kalıyor: Araçtan gereçten, personelden,

süreden kısma yolu. Yapımcılar için tek uygulanabilecek yol da ancak budur. Ne var ki böyle bir kısıntının sonucu, zaten alabildiğine düşük olan yerli film niteliğinin büsbütün düşmesidir.

Dış Pazar Düşü

Oysa, son mali-iktisadi önlemler konusunda en iyimser düşünen sinemacıların bu alanda tek tutamakları, daha nitelikli filmler gerçekleştirilmesidir. Bunlara göre, daha nitelikli filmler yapılırsa, dış pazara —yani Ortadoğu pazarına— yönelme hızlanacak; yerli film ihracı artacak; daha çok döviz sağlanacak; kazanılan dövizin yarısı kadar ham maddenin yapımcılara prim olarak verilmesi vaat edildiğinden, nitelikli film çeviren yapımcı bu işten kazançlı çıkacaktır. Ayrıca, devalüasyon dolayısıyla yabancı film getirtilmesi azalacağından, bu nitelikli filmlere kendi salonlarımızda da bazı ödünler sağlamak mümkün olacaktır.

Nasrettin Hoca'nın, evinin önüne çalı dikme öyküsünü andıran bu iyimser görüş, belediye eğlence resmi konusunda Ankara'da hükümetle temaslarda bulunan sinemacı çevrelerinden yansımaktadır. Bu iyimser görüşlere katılma olanağı yoktur. Belediye eğlence resmi konusunun, parlamentonun önümüzdeki döneminde sinemacıların başı üstünde Damokles kılıcı gibi asılı duracağı; prim sorununun şimdilik bir kuru vaatten öteye geçmediği bir yana; nitelikli film çevirmenin bugünkü koşullarda bir "ham hayal" olması, bütün bu iyimser varsayımları yıkmaya yeter. Nitelikli film çevirmek bir istek, bir niyet sorunu değil; bir yetenek, bir olanak sorunudur. Kaldı ki, nitelikli film, ister istemez, bugünkü olağan giderlerin en az bir katını gerektirir. Buna yeni mali-iktisadi önlemlerin yükü eklendiğinde, film giderinde % 150-200 artış ortaya çıkar ki, böyle bir filmin yapım giderlerini ne iç pazarda ne de bugünkü sınırlı dış pazarda çıkarabilmesi düşünülebilir.

1971: Karanlık Yıl

İthal filmlerinin azalmasına bel bağlamanın yerli sinemaya bir iyilik sağlamadığı; bundan önce çeşitli nedenlerle yabancı filmlerin sayısı azaldığında ortaya çıkmıştır. Yabancı film sayısının azalmasının yerli film yönünden göze çarpar tek sonucu, "film enflasyonu"nu, nitelik düşüklüğünü körüklemesi olmuştur. Kaldı ki, devalüasyonun yabancı film sayısında mutlaka azalma, yerli film sayısında mutlaka çoğalmaya yol açtığı da söylenemez. Nitekim 1946 devalüasyonu üzerine yabancı film sayısında büyük bir azalan görülmemiş; kısa bir duraklamadan sonra ithalat yeniden hızlanmıştır. 1958 devalüasyonundan sonra da —1960'taki olağanüstü koşullardan dolayı bir ani düşüş dışında— aynı durumla karşılaşılmıştır. Buna karşılık 1958 devalüasyonunun, on yıldan beri sürekli artış içinde bulunan yerli film yapımında dört yıl süren bir duraklamaya yol açması düşündürücüdür. Gerçi, 1946 devalüasyonundan sonra yerli film yapımı artmıştır ama, bunda devalüasyonun etkisinden çok, savaş koşullarından savaş sonrası koşullarına geçilmesinin, bir de 1948'deki belediye eğlence resmi indiriminin etkisi vardır. Bundan dolayı, 1970 devalüasyonunda da asıl duraklamanın yabancı filmlerden çok yerli filmlerde kendini göstermesi beklenebilir. Hatta, yapımın hatırı sayılır bir bölümünün, renkli film gibi pahalı bir lükse yönelmiş olması, bunun bir duraklama değil, ani bir düşüş olmasına bile yol açabilir. Son mali-iktisadi önlemlerin etkisi, kendisini bütün ağırlığıyla önümüzdeki aylarda duyuracağından, 1971 yılı Türk sineması için belki de tarihinin en güçlükler dolu yılı olacaktır.

(*DEVRİM*, Sayı 46, 1 Eylül 1970)



SİNEMA-TV OKULU

12 Mart Muhtırasının getirdiği hükümetin programında televizyon konusu da yer alıyor. TV'nin yığınlara ulaşmakta en önemli ve etken aralardan biri olduğu görüşünü benimsediği anlaşılan yeni hükümet başkanı, bu aracın değil yalnız büyük kentlere, köylere de ulaştırılmasından yanadır. Nitekim hükümet programında "TV'nin köylerde de seyredilebilmesi ve bütün yurda hızla yayılması için gerekli tedbirler alınacak ve yatırımlar yapılacaktır" denilmektedir. Gerçekte, okulu, suyu, elektriği, en basit altyapı kuruluşları bulunmayan; geçimini sağlamakta büyük güçlüklerle karşılaşan köy çoğunluğuna TV gibi bir aracın bugün değil, yakın bir gelecekte bile ulaştırılması hem olanaksızdır, gerçek dışıdır, hem de köylerimizin bugünkü koşullarında bir "leğen örtüsü" özentisidir.

Gerçi, bir önceki iktidarın, TV'nin bugünkü durumuyla Ankara dışına yayılmasını "rejimin temellerine konmuş bir dinamit" sayan; Türkiye televizyonunun gelişmesine her çeşit engellemeyi çıkaran anlayışı karşısında, TV'yi köylere dek yayma ve bunun için gerekli tedbirleri alıp yatırımlara girişme isteği, hiç olmazsa *düşünce alanında, önemli bir aşamadır; ama, asıl sorun bu değildir.* Asıl sorun, ister kente, ister köye nasıl bir TV ulaştırılacağı; bu TV'nin niteliğinin ne olacağıdır. Eski iktidar, Ankara'da nasılsa kurulmuş olan TV'yi, kendi anlayışına uygun bir "TRT" yasası yayımlanmadan başkent dışına çıkarmayacağını açıkça ileri sürdüğünde, bunu bugünkü TV'nin bir "anarşi unsuru", "komünistlerin yuvalandığı bir kurum" olduğu gerekçesine dayandırıyordu. Nitekim, yeni hükümetin programı üzerindeki görüşmelerde de, ortanın sağındaki kanatlar bu savı bir kez daha yinelediler. Oysa Ankara TV'sinin şimdiye dek en "sivri" sayılabilecek çıkışları, Atatürk devrimlerine bağlılığı, 1961 Anayasasını, bu anayasanın öngördüğü reformları —üstelik oldukça ürkek, çekingen bir tavırla— savunmaktan; bir de olayları, haberleri dürüstçe yansıtmaktan öteye geçmiyordu. Bu durumda, yeni hükümet başkanının, program görüşmelerinde temcit pilavı gibi öne sürülen iddiaları "TRT,

Türkiye Cumhuriyetinin TRT'si olacaktır, bunun için yapılacak hazırlıklar huzurunuza getirilecektir" biçiminde yanıtlaması, doğrudan doğruya bu hükümetin kuruluş amacına ters düşen bir davranış olmuştur. Herhalde, kuruluşu, Ankara televizyonunun savunmaya çalıştığı aynı ereklere dayandığı ileri sürülen yeni hükümet, uygulamada ister istemez tutumunu aydınlığa kavuşturmak zorunda kalacak; yeni hükümetin gerçek renginin daha iyi belirmesinde, iktidar-TV ilişkileri, iktidarın TV yayınları karşısındaki davranışı bir turnusol kâğıdı işini görecektir.

Sinemada Kamu Kesimi

Öte yandan, sorun salt yığınlara ulaşmakta en önemli ve en etken bir araçtan yararlanmaksa, bugünkü koşullarda bunu TV'den daha geniş ölçüde gerçekleştirilebilecek olan sinemaya başvurulabilir. Sinema bugünkü koşullarda, TV'nin ulaşamayacağı her köşeye ulaşabilir. Ne var ki, ne bu alanda kullanılabilecek bir kamu kesimi sineması kurulmasından, ne sinemanın düzenlenmesinden, ne de en azından sinemadaki denetlemenin kaldırılmasından söz etmek gereksinmesi bile duyulmamaktadır. Anlaşılan TV'yi köylere dek yaymak hevesi, Ankara'da TV izlenince, bunun hemen her yana yayılabileceği yanılgısından doğuyor.

Kuşkusuz, TV'nin önümüzdeki gelişme olanakları ve yönelimi ne olursa olsun, bu araç uzun süre yalnız Ankara'da kalacak değildir. Bu durumda televizyoncu yetiştirilmesi en önemli sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Ankara TV'si personelinden çoğu ya radyodan ya dışarıdan derlenip kısa bir kurs gördükten sonra televizyoncu olan kimselerdir. Bunların bir bölümü sonradan yabancı ülkelerde staja da gönderilmiştir. Aralarında gerçekten yetenekli olduklarından kısa zamanda iyi bir televizyoncu olarak yetişmiş kimseler vardır. Ama bir bütün olarak ele alındığında, ne bu yetişme tarzı, ne de bu yetişme tarzından geçerek bugün TV personelini oluşturanlar, yeterli bir TV yayınını gerçekleştirebilecek nitelik ve nicelikte değillerdir. Haftanın dört günü sürdürülen ve yalnız An-

kara'yı erekleyen günlük dört saatlik yayının büyük bir bölümünü, yaratıcı olmayan yayın oluşturmaktadır. Bunların arasında ödünç alınmış kısalı uzunlu filmler, canlı olmayan yayınlar, haberler en büyük yeri tutmaktadır. Canlı yayılar arasında da "Türk Sanat Müziği", "Eğlence Programları" gibi televizyonculuk teknik ve sanatı yönünden herhangi bir özellik taşımayanları da epey süre doldurmaktadır. Bugünkü üstünkörü programlar için bile yetersiz kalan personel, yayın günleri ve saatleri çoğalınca, daha değişik çevrelere, bölgelere yönelince, büsbütün yetersiz kalacaktır. Bundan dolayı, yurdumuzda TV yayınlarını genişletmenin, niteliğini sağlam temellere bağlamanın ve gelecekte bocalama geçirmemenin ilk koşulu, televizyoncu yetiştirecek bir eğitim merkezinin, bir televizyon okulunun açılması olacaktır. Sinemacılık alanında bugüne değin çoktan yerine getirilmesi gereken sinemacılık eğitimi ihmal edildiği ve sinema ile TV arasındaki sıkı, ayrılmaz bağlar göz önüne alınırsa, bunu bir sinema-televizyon okulu olarak kurmanın gereği ortaya çıkar.

Alaylıdan Okulluya

Bugüne dek gerek sinema gerek TV alanında, bu kollardaki öğrenimin yabancı ülkelerde yapılmasının ya da yurdumuzda yabancıların üstünlüğündeki kurslarda gerçekleştirilmesinin hiçbir yarar sağlamadığı açıkça ortaya çıkmıştır. Örneğin yabancı ülkelerde sinema öğrenimi yapanlar, Türkiye'ye döndüklerinde, hiç tanımadıkları, alışamadıkları, hatta tasarlamadıkları çalışma koşulları karşısında ya tümüyle bocalamışlar, piyasaya dışına atılmışlar, ya da bütün öğrendiklerini, hiçbir şey öğrenmemişçesine bir kenara iterek piyasanın çarklarına kolayca kapılmışlar, hatta bu konuda kraldan çok kralcı kesilmişlerdir. Aynı durum yurdumuza sinema-TV alanında getirilen ya da getirilecek yabancı uzmanların sağlayacakları sonuç için de geçerlidir. Kuşkusuz, çok teknik bir iki kolda yabancı uzmanlardan yararlanılabilir. Ama bütün sinema-TV kollarını kapsayan bir eğitim ve öğrenimin Türkiye'de Türk-

lerce, kendi koşullarımıza uygun düşen bir program çerçevesinde gerçekleştirilmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur. Unutmamalı ki, Türkiye'nin toplumsal, kültürel, ekonomik koşullarının başkalığı bir yana, Türk sinema-TV'sinin özellikleri bir yana, yabancı sinema-TV okullarının müfredat programlarının yarıya yakın saati, o ülkelerin tarihlerine, uygarlıklarına, sinema-tiyatro-yazın tarihlerine, dekor-giysilerine ayrılan derslerle doldurulmuştur; Yani bir Türk öğrencisinin belki hiçbir vakit yararlanmak, uygulamak fırsatını bulamayacağı konuları öğreten; ama her vakit kullanması, uygulaması gereken bilgileri veremeyen kuruluşlardır bunlar. Sinemacılığın ve televizyonculuğun, uygulanacağı doğal çevrede, ortamda öğrenilmesi vazgeçilmez bir koşuldur, hem de bu vazgeçilmez koşulu bir an önce yerine getirmekte mutlak zorunluluk vardır.

(*DEVRİM*, Sayı 77, 13 Nisan 1971)



TÜRK SİNEMA KURUMU

(Aşağıdaki metin, İstanbul ve Ankara Sinematek Dernekleri'nin Devlet, Milli Eğitim, Turizm ve Tanıtma Bakanlıkları ile İstanbul Belediye Başkanlığı'nın korumasında, 3-5 Nisan 1974 tarihlerinde İstanbul'da düzenledikleri "Türkiye'de Sinema Alanının Düzenlenmesi" *konulu sempozyumun ilk gününde okunan bildirinin tam metnidir. Bu bildirinin biraz kısaltılmışı,* "'Türk Sinema Kurumu' Kurulmalıdır" *başlığıyla* "Özgür Sinema" *dergisinde (Sayı 16, Nisan 1974) yayınlanmıştı. Konuya daha çok açıklık getirmesi bakımından* "Özgür İnsan"*ın* "Sinema Sempozyumu ve Sonrası" *başlığı altında, yazarla yaptığı konuşmanın Türk Sinema Kurumu'ya ilgili bölümünü de* "Türk Sinema Kurumu Üzerine" *başlığıyla bildirinin ardından veriyoruz. Yayımlanırken biraz kı-*

saltılan bu konuşmanın aşağıda bütünü yer almaktadır.)

Sayın Konuklar, Sempozyumun Sayın Üyeleri,

Bu sempozyumu düzenlediklerinden dolayı Türk Sinematek Derneği yöneticilerine; sempozyumla ilgilerinden ötürü Turizm ve Tanıtma ile Devlet Bakanlıklarına teşekkürle söze başlamak isterim.

"Birinci Sinema Danışma Kurulu" ile onun devamı olan "Birinci Sinema Şûrası"ndan bu yana on yıl geçti. 1971'deki "İkinci Sinema Danışma Kurulu"nu saymazsak —çünkü o kurul çok az sayıda üyeden oluşuyordu—, on yıldan beri Türk sineması konusunda bu denli geniş kapsamlı bir toplantı ilk kez düzenleniyor.

Gerçekte bu olay bile, sinemamızın sayısız sorunlarından birini yansıtıyor. Sinema gibi geniş halk yığınlarının günlük yaşamına giren, bu yığınları etkileyen bir alana gereken ilginin gösterilmediğini ortaya koyuyor. Bir sinema danışma kurulu, bir sinema şûrası toplanıyor; görüşler, öneriler, dilekler öne sürülüyor, raporlar yazılıyor; bunlara dayanılarak yasa tasarıları hazırlanıyor. Sonra on yıllık bir sessizlik... Sinema yeniden kendi yazgısına bırakılıyor. Doğallıkla bu arada, çözülmemiş sorunlara yenileri ekleniyor; sinemamızın bunalımı gittikçe ağırlaşıyor; içinden çıkılamayacak çapraşıklık kazanıyor.

Ama, bir yandan da bu durum, bu sempozyumun önemini artırıyor: Sinemamızın sorunlarının ele alınıp incelenmesi, çözüm yollarının araştırılması fırsatını sağlıyor. Bu yeni fırsatın iyi değerlendirilmesi dileğiyle, bana ayrılan yarım saat içinde, "Türk Sinema Kurumu" konusunu ele almak istiyorum.

Hemen belirtelim ki, "Türk Sinema Kurumu" adı, sinemacı deyişiyle, bir geçici addır. Bilindiği gibi, bir film tamamlanıncaya kadar, sonradan daha uygunu bulunmak üzere bazen geçici bir ad kullanılır. "Türk Sinema Kurumu" da böyle. Çünkü asıl adı, ancak yasalarla sağlanacak kesin biçimini aldığı vakit konulabilir. Nitekim yurdumuzda şimdiye dek çeşitli kaynaklarda "Milli Filmcilik Merkezi", "Milli Sinema Merkezi", "Türk Sinema Enstitüsü", "Ulusal Film Sinema ve Tiyatro Komitesi", "Türk Filmleri ve Si-

nema İşleri Milli Merkezi", "Milli Filmcilik Komitesi" gibi çok değişik adların kullanılması da bu yüzdendir.

Adlar değişiyor ama, görüşler şu noktada birleşiyor: Türkiye'de sinema alanını düzenleyecek, çekip çevirecek bir kuruluşa kesinlikle gereksinme vardır. Nitekim bütün toplantılarda, raporlarda, yasa taslaklarında böyle bir kuruluş öne sürülüyor. Bu da çok doğal. Çünkü ortada sinema alanının düzenlenmesi gereksinmesi var. Öte yandan bu düzenlemeyi yürütecek bir kuruluş da gerekli. İzin verirseniz, doğrudan doğruya "Türk Sinema Kurumu"na geçmeden önce, bu çeşit düzenlemelerin dünyadaki durumuna, yurdumuzda bu alanda şimdiye kadarki girişimlere kısaca değinelim. Böylelikle konumuzun daha iyi aydınlanması sağlanabilir.

*

Sinema alanının düzenlenmesinde genelikle birbirinden ayrı üç rejim göze çarpıyor. Bunlardan biri, sinemanın doğrudan doğruya devletçe yürütülen bir çalışma alanı olmasıdır. Sinema endüstrilerini devletleştirmiş olan ülkelerde rastlanan bu durumda, endüstri, yapımdan oynatıma kadar bir devlet girişimi olarak yürütülür. Genelikle sosyalist ülkelerin sinemaları bu çerçeveye girmektedir. Kuşkusuz, endüstrinin bazı kesimlerinin devletleştirilmesi yalnız sosyalist ülkelere özgü bir nitelik değildir. Fakat sinemayı bunun dışında saymak gerekir. Sinemada devletleştirme ancak sosyalist ülkelerde ya da bazı totaliter ülkelerde rastlanılan bir olaydır. Çünkü devletleştirilmiş bir sinemada, endüstrinin yanı sıra düşünce, sanat, bilim, basın, haber alma ve yayma gibi bazı temel hak ve özgürlükler de devlet denetimine geçer.

İkinci tip rejim, birincisinin tümüyle karşıtı olarak, devletin sinema alanını bütünüyle özel girişime bıraktığı ve herhangi bir müdahalede bulunmadığı rejimdir. Bu tip rejimlerde, sinema endüstrisinde bir düzenleme gereksinmesi duyulduğunda, bu düzenlemeyi yapmak o endüstride çalışanlara düşer. Ancak burada da değişik sonuçlarla karşılaşıldığını belirtmek gerekir. Çünkü ya endüstri ve bu endüstride çalışanlar bu düzenlemeyi yapacak düzeye ulaşamamıştır. O vakit endüstri tam bir kargaşaya düşer. Nitekim yurdumuzdaki sinema endüstrisinin durumu budur. Ya endüstri

son derece gelişmiştir, bir tekelleşme başgöstermiştir. Bu durumda, endüstrinin güçlü kesimi, endüstrinin güçsüz kesiminin ve kamunun zararına tekeller kurarlar. O vakit de devletin bu tekelleşmeyi önlemek için zaman zaman hukuki müdahalelerde bulunması gerekir. Amerikan sinema endüstrisinde olduğu gibi. Ya da sinemacılar kendi çıkarları ile kamu çıkarları arasında denge kurabilecek olgunluğa ulaşmışlardır. Endüstriyi kamu yetkilileriyle anlaşarak bu dengeye göre düzenleyebilirler. İsveç'te sinemacılar ile devletarasındasözleşmeyedayanandüzenlemeörneğindeolduğugibi.

Üçüncü tip rejim, bu iki karşıt rejimin arasındaki geniş yelpaze içinde yer alır. Yani devlet, sinema endüstrisini düzenlemek amacıyla bazı konularda müdahalede bulunur. Bu müdahalenin ölçüsü oldukça değişik olabilir. Devletin sinemayı devletleştirmesi ya da tümüyle serbest bırakması arasındaki geniş yelpazenin herhangi bir noktasında yer alabilir. Örneğin, Fransa, sineması devletleştirilmiş ülkeler dışında, sinema endüstrisine devlet müdahalesini en son kerteye ulaştıran bir ülkedir. İtalya'da, İngiltere'de bu müdahale gittikçe azalır, öbür uca yaklaşır. Genellikle İkinci Dünya Savaşından sonra hemen bütün batı ülkelerinde ve öbür birçok ülkede devlet, sinema endüstrisine bu üçüncü tip rejimdeki geniş yelpaze içinde kendine özgü bir müdahale biçimi seçmiştir.

*

Sinema endüstrisinin, sansür ve vergi dışında, kendi başına bırakıldığı yurdumuzda, zaman zaman sinema alanını düzenleme girişimleri olmuştur. Bu girişimler başlıca üç kanattan gelmiştir: Sinemacılardan, devlet kesiminden, bunların dışında kalan yansız diyebileceğimiz çevrelerden.

Sinemacıların girişimlerindeki başlıca özellikleri şöyle özetleyebiliriz: Sinemacıların hazırladıkları tasarılarda, raporlarda sinemamızın en önemli sorunlarına, dertlerine parmak basılmış; bunlar gerçekçi bir tutumla ele alınmıştır. Kimi tasarıların zaman zaman milletvekilleri kanalıyla Meclis komisyonlarına kadar ulaşabilmesini de, bir baskı grubu olarak yalnız sinemacılar sağlayabilmişlerdir. Buna karşılık, bu tasarılarda ileri sürülen çözümlerin çoğu yanlıştır; sinemamızı yeni çıkmazlara sokabilecek nitelikte-

dir. Çünkü bu çözümler, sinemanın değil sinemacının çıkarları açısından ele alınmıştır. Hatta bütün sinemacıların değil, ancak belirli bir bölümünün kısa vadeli çıkarları gözetilmiştir. Bu belirli zümrenin dışında kalan sinemacıların, devlet kesiminin, yansız çevrelerin görüş ve önerilerine yer verilmemiştir. Bundan dolayı bu tasarılar çok kez şu sonuca yönelmiştir: Sinemamızda süregelen düzensizliğin yasalarla meşrulaştırılması; düzensizliğin devlet desteğiyle sürdürülmesi.

Devlet kesiminin girişimlerine gelince, gerçekte bu kesim, sinemayı düzenleme isteğini kendiliğinden duymuş değildir. Sinemacıların hazırladıkları tasarılar parlamento komisyonlarına geldikçe, bakanlık temsilcilerine "Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Sizin tasarınız yok mu?" soruları sık sık yöneltildiği için, bu kesim de ister istemez kimi girişimlerde bulunmak zorunluluğunu duymuş, ama bu girişimlere fazla da sahip çıkmamıştır. Nitekim devlet kesimince bazı tasarılar hazırlanmakla birlikte bunlar hiçbir vakit parlamentoya sunulmamıştır. Bu tasarıların özellikleri de kısaca şöyledir: Sinemacıların, kendi dışlarındaki hiçbir öneriye, görüşe yer vermemelerine karşılık, bu tasarılarda gerek sinemacıların dilek ve görüşleri, gerek yansız kesimin önerileri göz önüne alınmıştır. Sinemacıların istekleri ile kamu yararı arasında bir denge kurulmaya çalışılmıştır. Ancak bu tasarların başlıca aksaklığı, sinema için fazla bürokratik sayılabilecek bir mekanizma kurması; bu mekanizma içinde devlet kesimi temsilcilerine fazla ağırlık vermesi; hatta kimi tasarılarda siyasal iktidarın emrinde ve hizmetinde bir sinema yaratma eğiliminin yer almasıdır. Görüşü alınan her bakanlığın, sinema alanında en büyük ağırlığın kendisine verilmesi gerektiğini öne sürmesi de ilgi çekicidir. Nihayet, bu kesimin tasarılarında, sinemaya ayrılacak kaynakların büyükçe bölümünün yönetim giderlerinde erimesi tehlikesi de yatmaktadır.

Yansız kesimin girişimlerine gelince, bunlar, daha çok devlet kesiminin kendi girişimlerini hazırlamak için kurduğu danışma kurullarında ortaya çıkmıştır. Çoğunluğu doğrudan doğruya sinema endüstrisinde ya da devlet kesiminde yer almayan aydınların, uzmanların oluşturduğu bu kurullar, sinemamızın sorunlarına, öbür

iki kesimden daha tarafsız, daha uzmanca bir açıdan bakmışlar, sinemacıdan çok sinemanın ve kamunun çıkarlarını gözetmişler; sinemanın şimdiye değin ihmal edilen sanat ve kültür yönüne de ağırlık tanımışlar; bir yandan da sinemanın siyasal iktidarın emrinde bir araç olmamasını sağlamaya çalışmışlardır. Ancak bu kesimin girişimleri hiçbir vakit somut, ayrıntılı bir kanun tasarısı olarak ortaya çıkmamış, daha çok genel ilkeler, öneriler düzeyinde kalmıştır. Fakat kendilerinden istenilen de zaten bundan başka birşey olmamıştır.

*

Bu girişimlere temel olan kaynakları da kısaca gözden geçirmek yararlı olur sanırız. Genellikle, belirli bir ülkenin sinema alanı düzenlenmeye çalışılırken o ülkenin genel düzeni, o ülkedeki hukuk geleneği, daha önce kurulmuş benzer kurumların yapısı, yabancı ülkelerdeki benzer kuruluş ve denemeler göz önüne alınır. Nitekim yukarıda sıralanan girişimlerde de buna rastlanmaktadır; bundan sonraki girişimlerde de rastlanacaktır. Ancak burada üzerinde büyük bir dikkatle durulması gereken, oysa yukarda sıralanan girişimlerde zaman zaman ihmal edilen kimi noktalar vardır: Sinema, yapısı bakımından öbür endüstrilerden çok farklıdır; iktisat, ticaret, endüstri, teknoloji, sanat ve kültür alanlarını birden kapsamaktadır. Öte yandan yurdumuzda sinemayı düzenleme işi, eğer yapılacaksa, ilk kez denenecektir; yani bu alanda kimsenin somut bir deneyimi yoktur. İlk adımın doğru atılması bu yönden büyük bir önem taşır. Örneğin, sinemayı herhangi bir endüstri kolu olarak ele alıp, öbür endüstri kolları için yapılan düzenlemeleri olduğu gibi sinemaya uygulamaktan kaçınmak zorundayız. Sinema için, alışılmış kurumlardan ayrı yapılan bir kurumun oluşturulması sorunluluğu ortaya çıkıyorsa, sinemayı ille daha önce başka alanlar için oluşturulmuş kurumların içine kapatmaya, belirli kalıplara sokmaya çalışmaktan kaçınmak zorundayız. Yabancı ülkelerdeki düzenlemeleri, yurdumuza uygunluk derecesini araştırmadan, bir eleştirme süzgecinden geçirmeksizin olduğu gibi aktarmaktan kaçınmak zorundayız.

*

Sinema alanının düzenlenmesi gereği benimsendiği, bu düzenlemeye geçildiğinde, bunu gerçekleştirecek ve yürütecek ayrı bir kuruluşun oluşturulması zorunluluğu kendiliğinden ortaya çıkar. Acaba Türkiye'de böyle bir kuruluş nasıl oluşturulabilir? Böyle bir kuruluşun yapısı ne olmalıdır? Bu kuruluş nasıl yönetilmelidir? Kuruluşun yetki ve görevleri ne olabilir? Finansman kaynakları nelerdir? Cevaplandırılması gereken başlıca sorular bunlardır.

Bu düzenlemenin, yukarıda kısaca gözden geçirdiğimiz üç rejimden ilk ikisi içinde yapılamayacağı bir gerçektir. Yani devletleştirilmiş bir sinema, Türkiye'nin gerçeğine uymaz. Tümüyle serest bırakılmış bir rejim içinde sinemacılarımızın kendiliklerinden bir düzenlemeyi yapamayacakları da, bugüne dek bunu gerçekleştirememiş olmalarından bellidir. O halde, Türkiye'de sinema alanının düzenlenmesi, üçüncü tip rejimle, yani devletin belirli bir ölçüde, kimi konularda sinemaya müdahalesiyle gerçekleşebilir. Zaten sinemacılarımızın da öteden beri istedikleri budur.

Türkiye'de sinema alanını düzenleme gereksinmesi özellikle üç konuda kendini duyuruyor: İktisadi alanda düzenleme; mesleki alanda düzenleme; sanat ve kültür alanında düzenleme. Buna göre, "Türk Sinema Kurumu"nun en azından bu üç düzenlemeyi yapabilecek biçimde kurulması, bunu gerçekleştirebilecek yetkilerle donatılması gerekir.

İktisadi alandaki düzenleme; endüstrinin sağlam temellere oturtulmasını; bu endüstrinin çağdaş sinema tekniğinin bütün olanaklarıyla donatılmasını; endüstrinin çeşitli kolları arasında uyuşumun sağlanmasını; bunların daha iyi ve verimli işler duruma getirilmesini gerektirir. Yani sinemanın stüdyo, laboratuvar gibi teknik endüstrilerinden başlayıp yapıma, oynatıma kadar bütün alanlarda düzenleyici, destekleyici koruyucu birtakım önlemler alınmasını gerektirir. Dolayısıyla, çeşitli ülkelerde sinema endüstrilerinde uygulanan bütün yardım, koruma, destekleme, düzenleme önlemleri "Türk Sinema Kurumu"nun da sinemamızı iktisadi yönden düzenlemesi çerçevesine girer.

Mesleki düzenleme, sinema endüstrisinde çalışan herkesin; teknik endüstri personelinden yapımcılara, teknisyen ve sanatçı-

lara, sinema işine dek herkesin bir çalışma disiplinine, iş ahlakına bağlanmasını; mesleğe girişte asgari bir düzeyin aranmasını; sinemacılık mesleğini seçeceklerin, özellikle teknik personelin, nitelikli birer eleman olarak yetiştirilmelerini; sinema meslek kollarının tanımlanmasını kapsar. Sinema Ahlak Yasası ya da denetleme de bu düzenlemeye girer.

Sanat ve kültür alanlarında düzenleme, daha önceki iki alanda yapılan düzenlemelerle birlikte filmlerin niteliğinde bir yükselmenin sağlanmasını; alınacak önlemlerin her şeyden önce bu ereğe yönelmesini; ayrıca sinemanın bir sanat ve kültür kolu olarak, Türk sanatının bir dalı olarak içerde ve dışarda layık olduğu yeri almasına yardımcı olmayı gerektirir. Geniş halk yığınlarının, bir sanat ve kültür aracı olarak sinemadan yeterince yararlanabilmesi de yine bu düzenleme içine girer.

"Türk Sinema Kurumu"nun yapısı da, her şeyden önce, buna uygun olmalıdır. Yani "Türk Sinema Kurumu", yalnız bir mesleki düzenleme kurumu olmakla yetinemez. Çünkü böyle bir yapı, "Türk Sinema Kurumu"nun bir mesleki kamu kuruluşu, örneğin bir sinemacılar federasyonu olmasını sağlayabilir ama, böyle bir kuruluş öbür iki düzenlemeyi gerçekleştiremez. "Türk Sinema Kurumu", yalnız bir iktisadi düzenleme kurumu da olamaz. Çünkü böyle bir yapı, "Türk Sinema Kurumu"nun belki bir iktisadi kamu kuruluşu olarak örgütlenmesini sağlar, ama öbür iki düzenlemeyi yapmasını sağlayamaz. Yalnız sanat ve kültür alanındaki bir düzenlemeninse, öbür iki düzenleme olmaksızın gerçekleştirilemeyeceği açıktır. Bundan dolayı "Türk Sinema Kurumu" bu üç düzenlemeyi bir arada gerçekleştirebilecek yapıda olmalıdır. Buna en yatkın yapı, idari ve mali özerkliği olan, tüzel kişiliği bulunan, özel yasayla kurulmuş bir kamu kuruluşu statüsüdür. Nitekim, sinemaya en yakın bir araç olan televizyon için de 2 Ocak 1964 tarih ve 359 sayılı kanunla buna benzer bir yapı sağlanmıştır. Fakat elbette sinema için, televizyonda olduğu gibi, yapım tekelini devlete veren çeşitten bir düzenleme düşünülemez. "Türk Sinema Kurumu"na sağlanacak statü; endüstriyi düzenleyici, koruyucu, destekleyici; gerek endüstriye, gerekse halka sinema alanında hizmet su-

nucu; ama endüstrinin serbestçe ve rahatça çalışmasını engellemeyen; endüstriyle herhangi bir alanda rekabete girişmeyen çeşitten bir statü olmalıdır.

Bunun sağlanabilmesi için, üzerinde titizlikle durulması gereken kimi noktalar vardır: Birincisi, "Türk Sinema Kurumu"nun siyasal iktidarın etkisinden tümüyle uzak kalmasını sağlamaktır. "Türk Sinema Kurumu", endüstriyi düzenlemek, geliştirmek; bu endüstrinin halkın sinema sanat ve kültürüne olan gereksinmesini karşılayabilecek yaptılar verebilmesini sağlamak ereğini güttüğüne göre, siyasal iktidarlara göre değişen bir sinema anlayışını, siyasal iktidarların çizdiği bir sinema siyasasını değil; endüstrinin, kamunun, sinema sanat ve kültürünün çıkarlarına uygun bir sinema anlayış ve siyasasını gerçekleştirebilmelidir. Bunu sağlamanın başlıca yollarından biri, "Türk Sinema Kurumu"nun yönetim organlarında görev alacak kimselerin göreve getirilişlerinde, çalışmalarında ve görevden uzaklaştırılmalarında siyasal iktidarların etkisini en az ölçüye indirebilmektir. Sanarız, "Türk Sinema Kurumu"nun yönetim organlarının, 359 sayılı "TRT" kanunundaki çeşitten seçici kurullarca oluşturulması bunu bir ölçüde sağlayabilir. Yönetim kurulunda devlet kesiminin ağır basmamasını sağlamak bir başka önlemdir. "Türk Sinema Kurumu" yetkilerinin böyle bir yönetim kurulunca kullanılması; öte yandan bu yönetim kurulunun, sinema endüstrisinin bütün dallarının en geniş ölçüde temsil edildiği, özerk ve tarafsız kuruluş temsilcilerinin de yer aldığı bir Sinema Yüksek Danışma Kurulu'yla sıkı bir işbirliği yapması bir başka güvence olacaktır. "Türk Sinema Kurumu"na doğrudan doğruya film yapımıyla ilgili herhangi bir görev verilmemesi; yardım, destekleme, ödüllendirme gibi çalışmaların en nesnel ölçülere göre ve kurumca oluşturulacak tarafsız değerlendirme kurullarınca gerçekleştirilmesi de kurumu siyasal iktidarın etkilerinden uzak tutabilir.

Gerek bunu pekiştirecek, gerekse "Türk Sinema Kurumu"nun sinema endüstrimize gerçekten yararlı olmasını sağlayacak ikinci önemli nokta, sinema endüstrisinin yalnızca Sinema Yüksek Danışma Kurulu'nda değil, aynı zamanda kurumun bütün gerekli organarında en geniş ölçüde temsil edilmesidir. Ancak bu yolla,

"Türk Sinema Kurumu" ile endüstri arasında sürekli ve canlı bir diyalog, sıkı bir işbirliği sağlanmış; endüstrinin gereksinme ve dilekleri; endüstrinin ya da düzenlemenin aksayan yönleri zamanında saptanmış, dolayısıyla gerekli önlemler vakit yitirilmeksizin alınmış olacaktır. Bu konuda yine en büyük görev, Sinema Yüksek Danışma Kurulu'na düşer. Bu kurul, izlenecek sinema siyasasını saptar; alınması gerekli önlemleri belirler; önerilerde tavsiyelerde bulunur; Yönetim Kurulu'nun çalışmalarının bunlara ne dereceye kadar uygun düştüğünü izler; Yönetim Kurulu'nun hazırlayacağı bütçeyi inceler.

Yapısı, statüsü, başlıca organları arasındaki ilişki, genel çizgileriyle bu yolda belirlenen "Türk Sinema Kurumu"nun başlıca görevleri ne olmalıdır? Bu görevleri, yine, yukarıda iktisadi, mesleki, sanat ve kültür diye ayırdığımız üç başlık altında toplamak yerinde olur. Fakat bunlara bir de, "Türk Sinema Kurumu"nun sinemacılıkla ilgili daha sonraki yasa, tüzük, yönetmelik, kararnamelerin hazırlanmasında devlete yardımcı olmak; sinema alanındaki konularda devlete danışmanlık yapmak görevini de eklemek yerinde olur. Çünkü "Türk Sinema Kurumu"nun kurulmasıyla bu alandaki çalışmalar bitmiş olmuyor, belki de yeni başlıyor. Yeni gelişmeler, yeni gereksinmeler, yeni sorunlar her vakit yeni önlemlerin alınmasını, dolayısıyla bunları sağlayacak mevzuatın hazırlanmasını gerektirecektir. Sinema alanındaki en yetkili kimseleri bir araya getirmesi gereken "Türk Sinema Kurumu"nun, bu görevi de yüklenmesinden daha doğal bir şey olamaz.

"Türk Sinema Kurumu"nun iktisadi alandaki görevlerinin başlıcaları şunlar olabilir: Endüstrinin bütün dallarının modernleştirilmesini sağlayacak maddi koşulları yaratma; bunun için sağlanacak bütün yardım, destekleme, koruma önlemlerini uygulamak; bunların yerli yerinde kullanılmasını ve hasılatı denetlemek; endüstrinin çeşitli dalları arasında uyumlu ve verimli çalışmayı sağlayacak önlemler almak; bu çalışmaların sağlıklı bir biçimde yürütülebilmesini sağlayacak araştırma ve incelemeleri yapmak; gerekli istatistikleri tutmak.

Mesleki alandaki görevler olarak şunlar düşünülebilir: Sinema

endüstrisindeki bütün girişimlere çalışma izni; sinemada çalışacak herkese meslek kimlik kartı vermek; teknik endüstriler, yapım dağıtım, oynatım dallarındaki çalışmaların mevzuata uygun yürütülmesini denetlemek; mevzuata aykırı davranışlar, meslek ahlakına aykırı tutumlar için disiplin ve para cezaları vermek; gereken durumlarda hakemlik ve uzlaştırma görevini yüklenmek; resmi sinema sicilini tutmak; mesleki öğretimi ya da sinema alanındaki yeni gelişmelerin izlenmesini sağlayacak okul, araştırma merkezi, kurs gibi olanakları sağlamak; ortakyapımların Türk sinemasının ve sinemacılarının yararına yürütülmesini gözetmek. Bu arada, "Türk Sinema Kurumu"yla birlikte mutlaka yeni bir anlayışla düzenlenmesi gereken denetlemenin de bu kuruma bağlı bir kurul aracılığıyla yürütülmesi gerektiğine burada işaret etmek isteriz.

Sanat ve kültür alanındaki çalışmalar arasında da şunlar sayılabilir: Filmlerin niteliğini yükseltici önlemler almak; bunun için yardım, koruma, ödüllendirme, gösterim kolaylıkları gibi yollara başvurmak; kısa filmlerin (belgesel film, haber filmi, konulu kısa film, çocuk filmi, öğretici film) gelişmesini sağlayacak önlemler almak; tecim dışı sinemayı, bu alanda çalışacak özel kuruluşları desteklemek, sinemanın kırsal bölgelere dek ulaşmasını sağlamak; genç sinemacıların çalışmalarını, deneysel sinema çalışmalarını desteklemek; Türk filmlerinin içeride ve dışarıda tanıtılmasına, yayılmasına yardımcı olmak; Türk sinemasını tanıtıcı bilgi ve malzemeyi hazırlayarak isteyenlerin yararlanmasına sunmak; gerekirse uluslararası sinema şenlikleri düzenlemek; bu çeşit şenliklere resmen katılacak Türk filmlerini seçmek; devlet nüshası olarak derlenecek filmleri biriktirmek.

Ayrıca "Türk Sinema Kurumu"nun bu üç ayrı başlık altında toplanan görevlerinin ortak bir yönü olarak, tam kuruluşlu bir stüdyo meydana getirmesi de düşünülebilir. Gerçekten de böyle bir örnek stüdyo hem sinema okul, kurs, staj, araştırma merkezlerinin gereksinmelerini karşılayabilir; hem genç sinemacıların deneysel çalışmalarına olanak sağlayabilir; hem devletin kendi gereksinmesi için çevirteceği filmlerin hazırlanmasında kolaylık sağlar; hem de eşit koşullar altında özel girişimin buradan yararlanmasında kul-

lanılabilir.

*

Hiç kuşkusuz, "Türk Sinema Kurumu"nun, yukarıda sayılan çeşitli görevleri yerine getirebilecek temel birimlerle donatılması gerekecektir. "Türk Sinema Kurumu"nun yapısını tamamlayacak olan bu birimler kurulurken dikkat edilmesi gereken başlıca noktalar, yukarıda da belirtildiği gibi, bürokratik bir mekanizmaya yol açılmaması; bir de kurumun kaynaklarının hizmetten çok yönetim giderleriyle eritilmemesidir. Bu da temel birimlerin ve bu birimlerde görev alacak personelin asgari ölçüde tutulması; birimlerin öncelik ve gereksinme sırasına göre kurulması; bir de her birimin çalışması için mutlaka gerekli olan personelin dışında kalanların ancak geçici olarak görevlendirilmesiyle sağlanabilir.

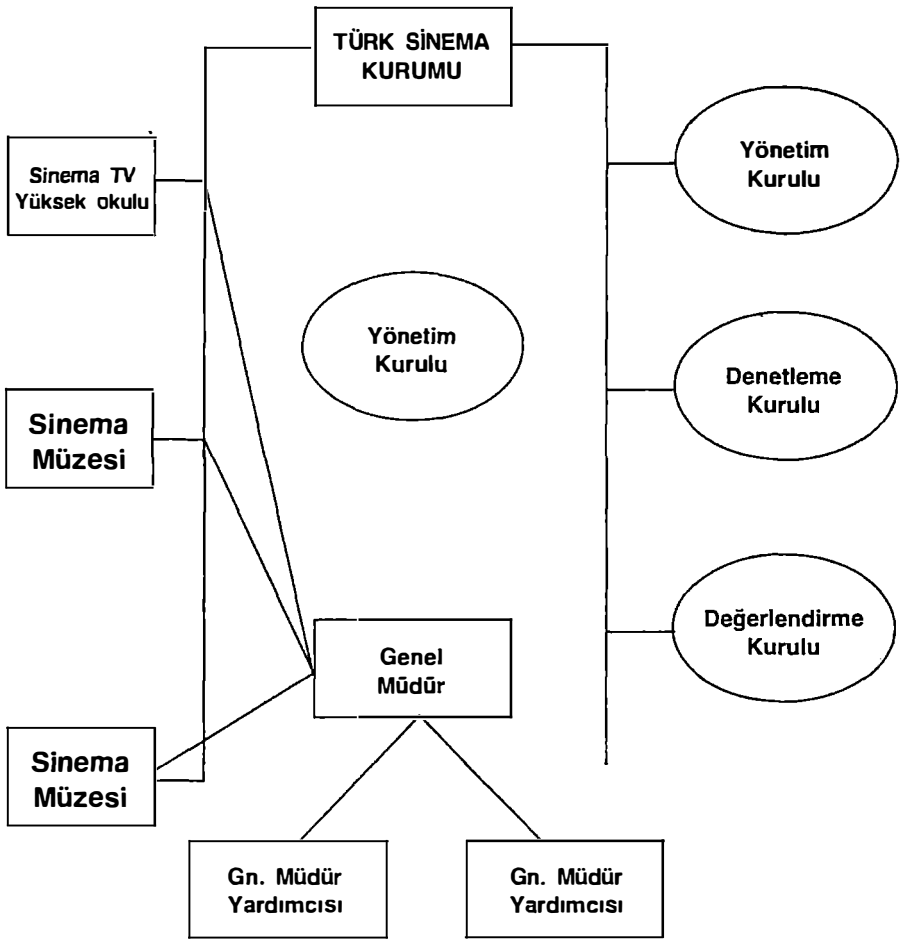
*

Son olarak "Türk Sinema Kurumu"nun olası finansman kaynaklarına da değinmek gerekiyor. Önce şunu belirtelim ki, "Türk Sinema Kurumu"nun yükleneceği bütün kamu hizmeti görevine karşın bu kurumun devletçe finanse edilebileceği düşüncesini pek gerçekçi bulmuyoruz. Yukarda sıralanan görevler, hizmetler büyük bir harcamayı gerektirir; oysa bugünkü koşullarda devlet sinema alanındaki bir harcamaya ancak pek ufak bir ölçüde, belki de simgesel bir ölçüde katılabilir. Zaman zaman ileri sürüldüğü üzere, belediye eğlence resminin tümüyle "Türk Sinema Kurumu"na aktarılması görüşünü de yine gerçekçi olmayan bir öneri sayıyoruz. Belediye eğlence resmi, istensin istenmesin, yerel yönetimlerin bugün en büyük gelir kaynaklarından biri olmuştur; bundan vazgeçebilmeleri düşünülemez. Vazgeçmeleri şöyle dursun, bunu daha da artırmak istemektedirler. Bundan dolayı, bu eğlence resminin, bazı destekleme, koruma tedbirleri için indirimli olarak kullanılmasıyla yetinmek daha gerçekçi bir davranış olacaktır. O vakit, en önemli finansman kaynağı olarak iki kaynak kalıyor: Oto-finansman ile ek vergi. Oto-finansman; yani sinemadan elde edilen hasılatın sinemacılara düşen bölümünün bir kısmından vazgeçilerek "Türk Sinema Kurumu"na aktarılması düşünülebilir. Ancak, sinema üzerindeki ağır vergi ve resimler göz önüne alınınca, bunun

pek büyük bir ölçüye varamayacağını da kabul etmek gerekir. Ek vergi ya da resim, Türk sinemasını kalkındırmak için, bilet bedellerine, her türlü resim, vergi dışında salt bu amaçla konulacak ve "Türk Sinema Kurumu"nun finansmanında kullanılacak bir vergidir. Bize göre, çeşitli belediyeler okul yaptırmak, spor takımlarına yardım etmek için sinema biletlerinden usul ve nizam dışı istedikleri gibi pay alabilirlerken; sinema biletlerine izleyicinin isteği dışında bile dernek pulları yapıştırılırken; ya da yasayla da olsa, sinemayla hiç ilişiği olmayan kuruluşlar zaman zaman bilet bedellerine eklenen vergiyle finanse edilirlerken, doğrudan doğruya Türk sinemasının kalkındırılmasında kullanılacak bir ek verginin sinema izleycilerinden alınması hiç de aykırı görülmemelidir. Bundan dolayı bu ek vergi, "Türk Sinema Kurumu"nun başlıca finansman kaynağı olmalı, bu kaynak yetmediği takdirde oto-finansmanla desteklenmelidir. Ayrıca, bunun dışında, "Türk Sinema Kurumu"nun bazı ek finansman kaynakları da şunlar olabilir: Her filmden, uzunluğu oranında alınacak çıkış resmi, sinema girişimlerinin, kişilerin kayıt ücretleri; sinema girişimlerinin aidatları; dublaj filmlerinden alınacak harçlar; para cezaları; bağışlar; kurumun çalışmalarından sağlanabilecek gelirler.

Teşekkür ederim.




TÜRK SİNEMA KURUMU
Sinema TV Yüksek okulu
Sinema Müzesi
Sinema Müzesi
Yönetim Kurulu
Genel Müdür
Gn. Müdür Yardımcısı
Gn. Müdür Yardımcısı
Yönetim Kurulu
Denetleme Kurulu
Değerlendirme Kurulu


FİLMLER

TÜRK SİNEMA KURUMU ÜZERİNE

ÖZGÜR İNSAN: Sempozyuma sizin götürdüğünüz görüş neydi, Sayın Özön ve nasıl karşılandı?

NİJAT ÖZÖN: Bildiğiniz gibi ben "Bir Türk Sinema Kurumu'nun Kurulması ve Çalışmaları" konusunda bildiri sundum. Bir bakıma az önce Sayın [Oğuz] Onaran'ın önerdiği Enstitü'ye yakın bir kuruluş. Ona benzer yanları, ondan ayrıldığı yanları var. Sinema alanının düzenlenmesi için idari ve mali özerkliği, tüzel kişiliği olan, özel kanunla oluşurulmuş bir kamu kuruluşu. Bu kurumun siyasal iktidarın etkisinden tümüyle uzak tutulması; sinemamızın iktisadi, mesleki, sanat ve kütür alanlarındaki düzenlemlerini yapabilecek yetki ve olanaklarla donatılması; kurumun bütün organlarında sinemacıların en geniş ölçüde temsil edilmelerini öngörüyor; finansman kaynaklarını sıralıyordu bu bildiri. Bildiriyi tamamına yakın biçimde yayımladığınızdan, çok ayrıntıya girmiyorum.

Nasıl karşılandığına gelince. Önce şunu belirteyim: Bildiri üzerinde yorumda bulunacak iki kişi mazaretlerinden dolayı sempozyuma katılmamışlardı. Onların yerini alan yapımcı Sayın Hulki Saner, bildiriyle ilgili değil, sempozyumun düzenlenişi, sempozyumda ele alınacak konular ve kendi görüşleriyle ilgili genel bir konuşma yaptı. Yani bildiri üzerine doğruda doğruya bir konuşma olmadı. Bu da büyük bir eksiklikti tabii, çünkü Türk Sinema Kurumu, sempozyumun programındaki en önemli konuydu. Bütün düzenlemeler sonunda gelip buna dayanıyordu. Nitekim sempozyum boyunca, Türk Sinema Kurumu ya da benzeri bir kuruluşun adı sık sık anıldı. Genellikle konuşmacılardan çoğu böyle bir kuruluştan yana olduklarını belirttiler. Ama buna gerek olmadığını savunanlar da vardı.

Ö.İ.: Gerekçeleri neydi?

N.Ö.: Doğrudan doğruya bildiri üzerine bir konuşma olmadığından bu konudaki görüşler, gerekçeler sempozyumda açıklıkla ortaya konmadı. Ama gerek sempozyumda zaman zaman ileri sürülenlerden gerekse sempozyumdan sonraki başka toplantılarda ya da sempozyumla ilgili yazılardan çıkarabildiğim kadarıyla şunu

söyleyebilirim: Türk Sinema Kurumu (TSK) ya da benzeri bir kuruluştan yana olanlar dışındakiler üç gruba ayrılıyorlar: Bir grup, yalnız böyle bir kurumun varlığına değil sinemamızın düzenlenmesine de toptan karşı çıkıyor. Bir bölümü, sinema düzenlensin ama, böyle bir kuruluş olmasın, diyorlar. Nihayet düzenlemeyi de kurumu da benimsemekle birlikte bazı sakıncaları, kaygıları dile getirenler de var. Birincilerin görüşleri şöyle: Sinemamızın sorunları Türkiye'nin genel sorunlarından ayrılamaz; sinemamızın bugüne kadarki düzeni Türkiye'nin şimdiye kadarki düzeninin bir parçasıdır. Dolayısıyla sinemamızın sorunları ancak Türkiye'nin genel sorunlarıyla birlikte çözülebilir; bugün yapılacak bir düzenleme Yeşilçam'ın şimdiki düzenini güçlendirmekten başka sonuç vermez.

Ö.İ.: Siz bu görüşe katılmıyor musunuz?

N.Ö.: Ben sorunun bu biçimde ortaya konuşunun yanlış olduğu kanısındayım. Şimdi bakın, kimi doğrular, kimi gerçekler vardır; her vakit yinelenmesi, hatırlatılması yararlıdır, gereklidir. Ama bunları salt boş kalıplar, katı formüller olarak yinelersek, gerekli sonuçları çıkarmadan yinelersek hiçbir sonuca varamayız ya da yanılgıya düşeriz. O vakit yarardan çok zarar getirir bu doğrular. Bu da öyle. Türk sinemasının sorunları elbette Türkiye'nin genel sorunlarına sıkı sıkıya bağlı. Yeşilçam'ın düzeni elbette Türkiye'nin genel düzeninin bir uzantısı, bir izdüşümü. Türkiye'nin genel sorunları çözüme gittikçe sinemamızın sorunlarından büyük bir bölümünün de kendiliğinden çözüleceği bir gerçek. Genel düzen değişince Yeşilçam düzeninin de ister istemez değişeceği bir gerçek. Ama bu doğrulardan, bu gerçeklerden yola çıkarak sinemayı kendi yazgısına bırakmak, "Türkiye'nin genel sorunlarını çözelim de sinemanınki de elbet çözülür; genel düzeni değiştirelim de Yeşilçam'ınki de nasıl olsa değişir" demek yanlıştır. Bu işin kolayına kaçmanın, kaytarmacılığın ta kendisidir. İnsanın daha işin başında kendi kendini hareketsizliğe mahkûm etmesidir. Oysa ne vakit gerçekleşeceği kestirilemeyen genel sorunların çözümüne, düzen değişikliğine dek sinema alanında da yapılması gereken bir sürü düzenleme vardır. Üstelik bunu yapmamak, Türkiye'nin

genel sorunlarının çözülmesinde, düzeninin değiştirilmesinde sinema gibi en güçlü araçtan kendi kendimizi yoksun bırakmak demektir. Kaldı ki sinemanın kendi yapısında ileri gelen kendine özgü sorunları da vardır. Bence sinemamıza sağlanabilecek her olanak, her özgürlük, hatta bunların kırıntısı bile sinemanın daha ileri gitmesini, kendisinin de Türkiye'nin de sorunlarının çözümüne katkıda bulunmasını sağlayacaktır. Yani Türkiye'nin genel sorunlarını çözmenin, düzen değişikliğini gerçekleştirmenin bir yolu da Türk sinemasının düzenlenmesinden geçer. Bu düzenlemeden en beklenmedik gelişmeler çıkabilir. Ve sinemamızda şimdikinden daha kötü bir düzen olamayacağına göre, bu beklenmedik gelişmeler her vakit sinemamızın yararına olacaktır.

Ö.İ.: Ne gibi beklenmedik değişiklikler örneğin?

N.Ö.: Bakın, Mussolini, faşizmin en güçlü döneminde, faşizmin kimseye göz açtırmadığı dönemde, faşizmin emrinde ve hizmetinde Centro Sperimentale di Cinematografia'yı, Istituto Nazionale di Luce'yi, Cinecittà'yı kurdu. İtalyan sinemasını faşizme göre düzenledi. Bu düzenlemeden, faşizmin övgüsünü yapacak, destanını anlatacak faşist bir İtalyan sinemasının çıkmasını bekliyordu. Ama o düzenlemeden faşizm değil de demokrasi ve özgürlük çıktı, Yeni Gerçekçilik çıktı, yeni İtalyan sineması çıktı. Hem de faşizm tümüyle yıkılmadan, sekiz on yıl içinde...

Yeşilçam'ın bugünkü düzeninin güçleneceği görüşüne gelince; bu, düzenlemeyi nasıl yapacağınıza bağlıdır. Yeşilçam'ın bugünkü düzenini güçlendirme girişimleri, bir bölük yapımcının 1963'ten günümüze değin hazırladıkları, sayısı bir düzineye yaklaşan yasa taslaklarında yatar. Sonuncusunu yapımcı Sayın Ümit Utku geçenlerde Ankara'ya götürmüştü.

Ö.İ.: Bu arada kimilerinin de "sinema düzenlensin ama böyle bir kuruma gerek yok" görüşünde olduklarını söylemiştiniz? Gerçekten de böyle bir kurum olmaksızın düzenleme yapılamaz mı?

N.Ö.: Bu, yapmak istediğiniz düzenlemenin çapına bağlı. Dar ölçülü bir düzenleme yapacaksanız, birkaç noktayı düzeltecek, bir iki sorunu çözecekseniz, elbette böyle bir kuruma gerek yok. Örneğin, amortisman sorununu vergi yasasındaki bir madde

değişikliğiyle sağlayabilirsiniz. Gümrük konusu, liberasyon ve kota soruları da böyle. Nitekim belediye rüsum farkı da tek bir madde değişikliğiyle sağlanmıştı. Ama sempozyum bir kez daha ortaya koydu ki, Türk sinemasının çözüm bekleyen sorunları öyle bir iki noktadaki değişiklikle gerçekleştirilebilecek çeşitten değil. En azından otuz kadar sorunun dökümü yapıldı sempozyumda ve bunlarla bile sorunlar tükenmiş değil. Bütün bunları birbiriyle uyumlu olarak bir sinema yasasında ele alıp sonuçlandırmak gerek. Öyle olunca bu yasanın uygulanışı için bir kurum oluşturmak kaçınılmaz oluyor. Zaten böyle bir yasa çıkarıp da buna uygun bir kurum oluşturmadınız mı, asıl korkulacak durum işte o vakit doğar. Çünkü yasanın yürütülmesi doğrudan doğruya bir bakanlığa bırakılır; sinema doğrudan doğruya devletin emrine geçer. Sinema, sinemadan anlamayan kimselerin elinde, bürokrasinin çarkları arasında kalır; bugün denetlemede olduğu gibi. Ayrıca, sinema yasası yapılmaksızın çeşitli yasalarda sinema için maddeler konmasının başka sakıncalarıda vardır: Bu maddeler arasında bir uyuşum sağlanamaz ve bu maddelerin birbiriyle ya da sinemayla ilişkisi gözetilmeksizin, konduklan gibi kaldırılmaları da her vakit mümkündür. Nitekim bugün Belediye Gelirleri Kanunu tasarısıyla sinemamızın önüne çıkan tehlike budur. O yasada yerli filmi korumak için konmuş olan tek madde, yerli film aleyhine değiştirilmek istenmektedir.

Ö.İ.: "TSK" konusunda bazı sakıncalar, kaygılar öne sürüldüğünü söylemiştiniz. Ne gibi sakınca ya da kaygılar bunlar?

N.Ö.: Kimileri "TSK"nin çok "merkeziyetçi" olabileceğini, sinemamızı sıkı altına alabileceğini, kurumun izni olmaksızın sinema çalışması yapılamayacağını, adeta yeni bir denetleme getirebileceğini öne sürdüler. "TSK"yi Fransa'daki "Ulusal Sinema Merkezi"ne (CNC) benzetenler oldu. Fransa'daki gibi baskı gruplarının, kamuoyunun ağırlığı Türkiye'de olsa böyle bir kurumun bir dereceye kadar kabul edilebileceği, ama Türkiye'de bunun yürümeyeceği söylendi. Sinemacılardan bazıları, sinemacıların böyle bir kurumda azınlıkta kalabilecekleri kaygısını dile getirdiler.

Ö.İ.: Sizce bu sakıncalar yok mu?

N.Ö.: Sanırım bütün bunlar sempozyumda bildiri üzerinde doğrudan doğruya yorum ve konuşmaların yapılmamasından doğuyor. Ya da "CNC"nin bilinmemesinden. Çünkü sempozyumda önerilen kurum ile Fransa'daki "CNC" arasında hiçbir benzerlik yoktur. Olsa olsa, bunların birbirinin tümüyle tersi kuruluşlar olduğu söylenebilir. "TSK", 359 sayılı "TRT" kanunundakine benzer bir kamu kuruluşudur. Yönetim Kurulu üyelerinin büyük çoğunluğu özerk kurullarca ve meslek kuruluşlarınca seçilir. Devlet kesimi temsilcileri azınlıkta, özerk kuruluş ve meslek temsilcileri çoğunluktadır. Sinemacılara yönetimde ağırlık tanıyan bir kurumdur. Dahası var: Bu Yönetim Kurulu'nun çalışmaları, yine seçimle oluşan ve sinemacılara yine ağırlık tanıyan bir Sinema Yüksek Danışma Kurulu'nun denetimi, gözetimi altındadır. Yardım, koruma, destekleme, ödüllendirme için seçim yapacak Değerlendirme Kurulları da yine tarafsızlık, bağımsızlık ve meslek temsilcilerine, tarafsız kesime ağırlık tanıma temeline göre oluşturulmuştur. Buna karşılık, kuruma, sinema çalışmalarını sınırlayıcı, engelleyici herhangi bir yetki tanınmamıştır. "CNC"nin kuruluşu, işleyişi, yetkileri bunun tam karşıtıdır. Zaten böyle olması da kaçınılmazdır bir bakıma; çünkü "CNC" 1946'daki bir yasayla kurulmuş olmasına karşın, dayandığı yasaların çoğu kaynağını Vichy hükümeti yasalarından alır. "CNC" Fransa'da sinemanın yapımdan dağıtıma, dağıtımdan gösterime, gösterimden teknik endüstrilerine dek her alanında kesin söz sahibidir. Filmlerin çevrilip çevrilmemesine izin verip vermemek elindedir. Üstelik bir Yönetim Kurulu bile yoktur, bütün yetkileri "CNC" genel müdürü tek başına kullanır. Bu genel müdüre, Fransa'da yalnız bakanlara, valilere, bir de belediye başkanlarına tanınan düzenleyici karar çıkarma yetkisi verilmiştir. Kısacası "CNC" Genel Müdürü Fransız sinemasının tartışmasız diktatörüdür. Ama zavallı bir diktatör, çünkü diktatörlüğü yalnız sinemaya söker; oysa bir kararnameyle atanır, bir kararnameyle görevden alınır. Bundan dolayı "CNC" genel müdürleri gerçekte hep Fransız hükümetinin sinema siyasasının uygulayıcısı, mutemet adamıdır. Savaştan bu yana hep böyle olmuştur. Geçenlerde "CNC" tarihinde ilk kez bir genel müdür, André Astoux,

Fransız sinemasının çıkarı uğruna bu tutuma isyan edecek oldu... ve hemen görevinden alındı! Kamuoyunun, baskı gruplarının "CNC" üzerindeki etkisi laftır. Yapımcıların büyük bölümünün çıkarı zaten "CNC" ile aynı doğrultudadır, "CNC" ile içli dışlıdırlar. "CNC"ye karşı çıkan sinemacı ancak "CNC"nin sağlayabileceği olanaklardan vazgeçerek çalışabilir. Bütün bunların "Türk Sinema Kurumu"ya uzaktan yakından ilişkisi yok. Bence "TSK" için ileri sürülen tek haklı kaygı şuydu: "TSK" için başlangıçta çıkarılacak gerçekten elverişli bir yasanın, sonradan değiştirilmesi, gelecek her iktidarın, yasayı kendine göre değiştirmesi olasılığı. Ama bu, Türkiye'de her kurum, her yasa için düşünülecek bir olasılıktır. Nitekim 12 Marttan sonra "TRT" yasasının başına da gelmiştir. Başka yasaların da başına gelmiştir. Uzağa gitmeye ne hacet, doğrudan doğruya Anayasanın başına gelmiştir, hem de kaç kez... Ama, ileride yasa bu yolda değişebilir diye kimi şeylerden, bu arada "TSK'den vazgeçmek akıl kârı olmasa gerek. Hem ne gam, yasa tersine değiştirilse bile ilerde eskisinden de daha mükemmel hale getirilebilir. Bence önemli olan, ilk adımın doğru, sağlam atılmasıdır.

(*ÖZGÜR İNSAN*, Sayı 17, Mayıs 1974)



KARAGÖZ'DEN SİNEMAYA (1. CİLT)

İki ciltlik KARAGÖZ'DEN SİNEMAYA, sinema yazarı ve tarihçisi Nijat ÖZÖN'ün kırk yıllık bir süre içinde çeşitli dergi ve gazetelerde Türk sineması konusunda yazdıklarının bir bölümünü bir araya getiriyor. Türk sinemasının özel koşullarından dolayı güncelliğinden hiçbir şey yitirmeyen bu yazılarda sinemamızın tüm sorunları ele alınıp irdelenmektedir.

Bu birinci ciltte ayrıca Türk sinemasının başlangıcından günümüze dek gelişmesini geniş biçimde ele alan TÜRK SİNEMASI: TOPLU BAKIŞ ile "ulusal sinema kuramı" adı altında öne sürülen görüşlerle birlikte sinemamızın çeşitli sorunlarını aydınlatan ULUSAL SİNEMA ÜZERİNE SÖYLEŞİ adlı, daha önce hiç yayımlanmamış iki yazı da yer almaktadır.

"Karagöz ve onun akrabası bütün öbür gelenekler (ortaoyunu, tuluat, meddahlık, mukallitlik...) sinemamıza günümüze dek destek değil köstek olmuşlardır. Karagöz'ün derinliksiz, yüzeyde kalan gölgelerini, kalıp tiplerini alabildiğine laf kalabalığına, konuşmalara boğan; perdenin ardından değil de önünden yansıtılan bir "Karagöz" sinemasına yol açmışlardır. Bundan dolayı da, Karagöz, sinemaya ters düşen, aykırı olan, sinemayı sinemalıktan uzaklaştıran tüm geleneksel yapı ve yapıtların bir simgesi olarak alınmıştır. Bizim inancımıza göre de, sinemamız, "Karagöz"den "Karagöz"ün simgeleştirdiği geleneklerden uzaklaştığı ölçüde sinemalaşacaktır" *(Nijat Özön)*

ISBN 975 – 7917 – 13 – 3
ISBN 975 – 7917 – 14 – 1

