Nijat ÖZÖN

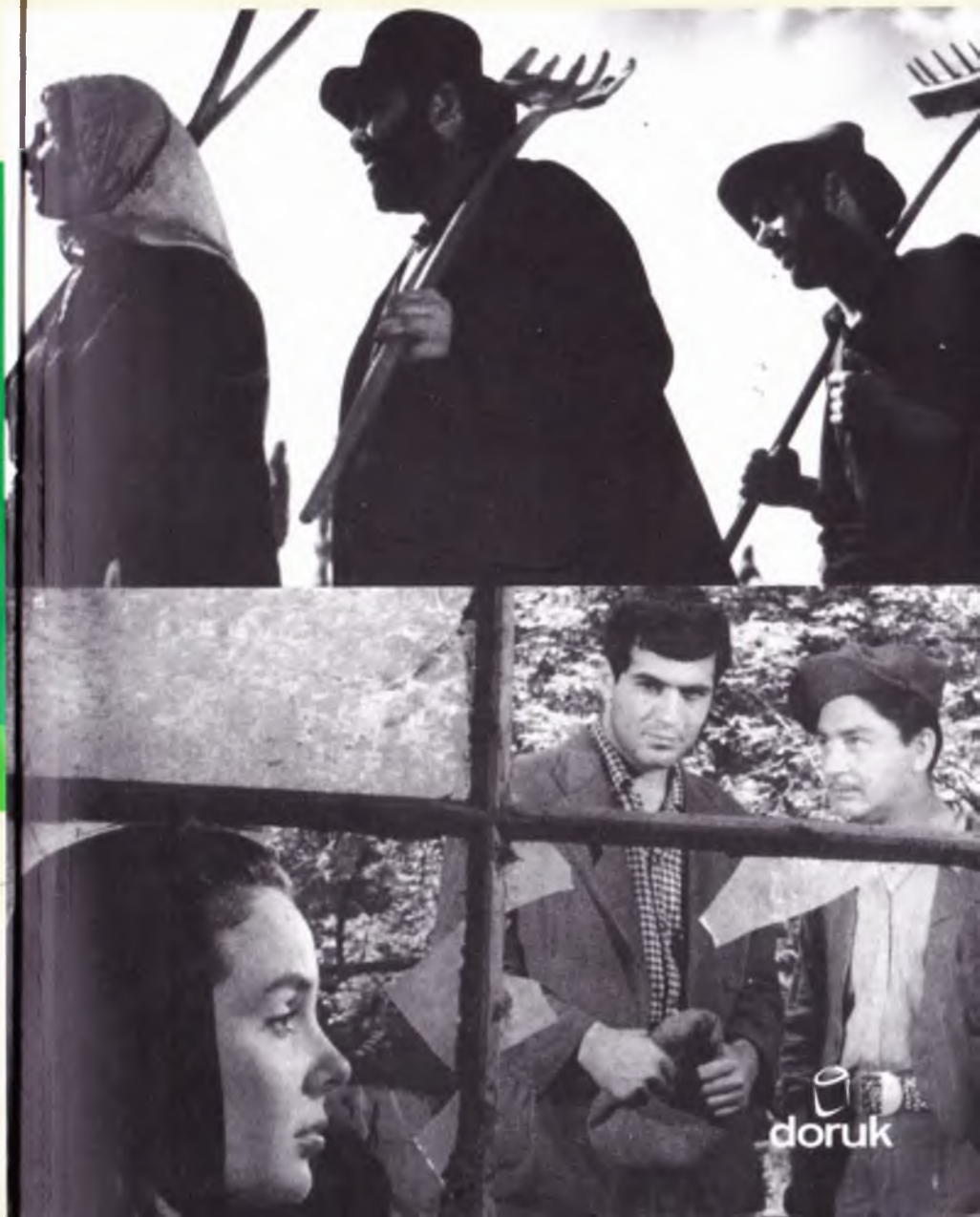
Türk Sineması Tarihi

doruk

Türk Sineması Tarihi

1896-1960

Nijat ÖZÖN



doruk

TÜRK SİNEMASI TARİHİ

1896-1960

Nijat Özön

DORUK YAYIMCILIK / Sinema
Türk Sineması Tarihi
1896-1960

Yazarı:
Nijat Özön

1. Basım: Artist Yayınları, 1962
2. Basım: Aksav, Altın Portakal, 2003
3. Basım: Nisan 2010

© Doruk Yayımcılık 2010
Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz

ISBN:
978-975-553-518-0

Yayına Hazırlayan:
Zahit Atam
Sayfa ve Kapak Tasarımı:
Cafer Çakmak

Baskı Cilt:
Kayhan Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi. C. Blok. No: 244
Tel: (0212) 612 31 85 / 567 84 19

doruk

Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58
e-posta: info@dorukyayimcilik.com
www.dorukyayimcilik.com

TÜRK SİNEMASI TARİHİ

1896–1960

Nijat Özön

doruk

Nijat Özön, 25 Aralık 1927'de İstanbul'da doğdu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı ile Kütüphanecilik bölümlerini bitirdi. Öğrenimden sonra yayımcılık ve çevirmenlik yapan Özön, 1980'de emekli olana kadar Anadolu Ajansı Dış Haberler Bölümü'nde çalıştı.

Özön, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda sinema öğretimi görevinde ve Kültür Bakanlığı Yüksek Kurulu ile Sinema Yankurulu üyeliklerinde bulundu. 1964'ten 1992 yılına dek Fransa Büyükelçiliği'nin "Fransa'dan Haberler" adlı haftalık bültenini yayımladı.

Basın Şeref Kartı sahibi Özön, SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) Onur Belgesi ve İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) Ödülü'ne değer görüldü. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nca düzenlenen 8. Uluslararası Film Festivali'nin Onur Ödülü'nü, 14 Kasım 1988 Türk Sineması Günü'nde sinemaya 40 yıl emeği geçenlere verilen plaketi aldı. Fransa Milli Eğitim, Gençlik ve Spor Bakanlığı, Fransız dili ve kültürünün yayılmasına katkısından dolayı kendisine 'Palme académique' nişanının 'officier' rütbesini verdi. Özön, Uluslararası İzmir Film Festivali'nin Altın Artemis'iyle ödüllendirildi. 8. Ankara Uluslararası Film Festivali'nin Aziz Nesin Emek Ödülü'nü Giovanni Scognamillo ile paylaştı; 14 Kasım 1996'da Beyoğlu Belediyesi'nin Türk Sinemasının 83. Yıldönümü dolayısıyla verdiği Sinema Emek Ödülü'nü aldı; Türsak'ın düzenlediği Uluslararası Sinema-Tarih Buluşması Festivali'nde kendisine Onur Ödülü verildi. 22 Şubat 2009'da SİYAD'ın Tuncan Okan Emek Ödülü'nü aldı.

İlk sinema yazısı 1950'de *Yağmur ve Toprak* dergisinde çıkan Özön, o tarihten beri çeşitli gazete ve dergilerde sinema konusunda yüzlerce inceleme, araştırma ve eleştirme yazısı kaleme almıştır. Özön'ün sinemanın yanı sıra ansiklopedi, dil ve sözlük alanında kitapları ve çevirileri de bulunmaktadır.

Başlıca kitapları: *Sinema Sanatı* (1956), *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü* (1958), *Türk Sineması Tarihi* (1962, 2003, 2009), *Sinema Terimleri Sözlüğü* (1963; bu kitabın 3. basımı 2000 yılında *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü* adıyla çıkmıştır), *Türk Sineması Kronolojisi* (1968), *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* (1970) *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi* (1985), *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (1996, 2 cilt), *Sinema Sanatına Giriş* (2008).

Özön ayrıca *Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975) ve *Cumhuriyet Dönemi Türk Ansiklopedisi*'nde (1984) Türk sinemasıyla ilgili bölümleri yazdı.

İÇİNDEKİLER

Önsöz (2009) 11
Önsöz (2003) 13
Bu Kitabın Öyküsü 15
Birkaç Söz 21

Birinci Bölüm
SİNEMANİN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ, 1896-1914 30
Lumière Operatörleri Türkiye'de 31
Sarayda Sinema 33
İlk Gösteriler 35
İlk Sinema Salonu Açılıyor 38
Sinema İstanbul'a Yayılıyor 40
Seyirciler, Programlar 41

İkinci Bölüm
İLK ADIMLAR, 1914-1922 47
Uzkınay, Kamerasını Çalıştırmaya Başlıyor 49
Sinema Orduya Giriyor 51
Yarım Kalan Filmler 52
Hikâyeli Filmlere Doğru 54
İlk İki film: *Pençe ve Casus* 55
Yarıda Kalan Tarihsel Film 57
İşgal Altında Sinema 59
Hüseyin Rahmi Gürpınar Beyazperdede 61
Binnaz'dan *Bican*'a 66
Düşman Denize Dökülürken 69
Altı Yılın Toplamı 70

Üçüncü Bölüm

"TİYATROCULAR" 1922-1924 75
Almanya'da Bir Türk....75
Ertuğrul, Berlin'de Rejisörlüğe Başlıyor....78
Almanya'da Başka Türkler....79
Ertuğrul Türkiye'ye Dönüyor....83
Ertuğrul'un Sinema Üzerine Düşünceleri....84
Kemal Film İşe Başlıyor....86
Bektaşiler Kemal Film'i Basıyor....87
Ateşten Gömlek....88
İlk *Leblebici Horhor*....90
Kemal Film Yapımcılıktan Çekiliyor....91
İsveç'ten Sovyetler Birliği'ne....92

Dördüncü Bölüm

"TİYATROCULAR" (Devam), 1928-1939....97
İpek Film Kuruluyor....99
Darülbedayi Üzerine....100
İpek Film'in İlk Eseri....102
Sesli Filme Doğru....103
Bir Millet Uyanıyor....105
Operetler Dizisi ve *Aysel*....107
Güneşe Doğru....112
İki Tarihsel Komedi....114
Ertuğrul'un Son Filmleri....115
Boşa Giden Yıllar....118

Beşinci Bölüm

GEÇİŞ ÇAĞI....125
Savaşın Sinema Üzerine Etkileri....126
Ha-Ka Yapıma Başlıyor....128
Faruk Kenç.... 129
Ses Film Kuruluyor....131
Baha Gelenbevi....132
Şadan Kamil....133
Turgut Demirağ ve And Film....134
Şakir Sırmalı....136
Çetin Karamanbey 137

Aydın G. Arakon.....138
Orhon M. Arıburnu.....140
Geçiş Çağı'nda "Tiyatrocular".....141
Mısır'dan Türkiye'ye.....145
Geçiş Çağı'nın Getirdiği ve Getiremediği.....149

Altıncı Bölüm
SİNEMACILAR.....153
"Tiyatrocular"ın Sonu.....156
Akad'ın Gelişi.....158
Kanun Namına.....160
Altı Ölü Var.....163
Akad'ın Getirdikleri.....165
Akad'dan Sonra.....167
Sinemacılar Dönemi'nde Geçiş Çağı Rejisörleri.....169
Muharrem Gürses.....171
Metin Erksan.....173
Atıf Yılmaz Batıbeki.....177
Gelinin Muradı'ndan Sonra.....179
Folklora Doğru.....180
Osman F. Seden.....184
Memduh Ün.....187
Üç Arkadaş.....189
Ayşecik ve Ötesi.....190
1950-1960: Türk Sinemasının En Önemli Çağı.....194
Rejisörler Üzerine.....196
Oyuncular Üzerine.....199
Kadın Oyuncular.....200
Erkek Oyuncular.....202
Teknikerler.....205
Birkaç Tekniker.....206

Yedinci Bölüm
DOKÜMANTER FİLM ÇALIŞMALARI.....209
Ordu Foto-Film Merkezi.....210

Basın Yayın ve Turizm Bakanlığı....211
Öğretici Filmler Merkezi....212
Özel Çalışmalar....213
Hitit Güneşi ve Sonrası....216

Sekizinci Bölüm
ENDÜSTRİ: YAPISI VE İŞLEYİŞİ....219
Savaştan Sonra....220
İki Çağ: Savaştan Önce ve Sonra....223
Temelsiz Bir Endüstri....225
Stüdyosuz Sinema Endüstrisi....226
Tersine İşleyen Koruma....228
Yanlışlıklar Komedyası....230
Bir Ortaklık - Bir Film....231
Fiyatlardaki Artış....234
Düzensiz Çalışma....236
Başıboş Endüstri....238
Dünyanın Sekizinci Harikası: Türk Sansürü....239
Evamir-i Aşere....242
Polis Sansürü....244
Dağıtım....246
Seyirciler....247
Seyirci. Savaştan Önce ve Sonra....249
Sinema Yazarlığı....252
İlk Sinema Yazarlığı....253
Sanat Dergilerinde Kıpırdanma....255
Film Eleştirmesi Gündeliklerde....256
Sinema Yazarlığının Dönüm Noktası....258
Sinema Dergisi....262
İşbirliğine Doğru....266
Festivale Doğru....267
İkinci Dönüm Noktası....269
Kitaplar....270

DİZİN....275

ÖNSÖZ (2009)

Türk Sineması Tarihi, en son 2003 yılının başlarında Antalya Kültür Sanat Vakfı'nca (AKSAV) Altın Portakal Film Festivali sırasında çağrılılara ve ilgililere dağıtılmak üzere yayımlanmıştı.

Yalnız 1.000 sayı bastırılan ve isteyenlere ücretsiz verilen kitap, çok kısa sürede tükendi ve durum yine ilk basımınki gibi oldu: Kitap yine bulunamıyordu.

Bu yeni basımda, ikinci basımda olduğu gibi ilk basımın temel metnine dokunulmamış, ikinci basımdaki açıklayıcı notlara benzer eklerle yetinilmiştir[1]

Önceki basımlardan farklı olarak, araştırmayı kolaylaştırmak için, bu basıma bir dizin konmuştur.

Nijat ÖZÖN
Ankara, 2009

---

1 Bu notların hangi basımlara ait olduğunu belirtmek için, 2003 basımındakilere *(TST, 2003)*, 2009 basımındakilere *(TST, 2009)* kısaltmaları konuşmuştur. Bunun dışındaki bütün notlar 1962 basımındandır

ÖNSÖZ (2003)

Türk Sineması Tarihi (TST) basılalı kırk yılı aştı; basımını izleyen olaylardan dolayı, oldukça kısa bir süre sonra da piyasada bulunmaz oldu. Bugün sahaflarda bile rastlanmayan kitap, arada bir ancak müzayedelerden boy gösteriyor. Kitabın yeni basımıysa, başka çalışmalarımızdan ötürü sürekli erteleniyor. Bu durumda, *Antalya Kültür Sanat Vakfı*'nın (AKSAV) çok yerinde bir davranışla, Türk sineması konusunda yayımlanıp da artık piyasada bulunmayan önemli kitapları her yıl *Altın Portakal Film Festivali* sırasında çağrılılara ve ilgililere dağıtılmak üzere vakıf adına bastırması iyi bir fırsat oldu.

Kuşkusuz bu çeşit kitapların en uygun yayımı kitabın özgün biçimini hiç değiştirmeden veren bir tıpkıbasımdır. Ancak *TST*, yazarının son biçimini görmeden, yapılan düzeltmelerin hiçbiri göz önüne alınmaksızın, 10-15 gün içinde bastırıldığı için o günün basım yöntemleri de işe karışınca, dizgi yanlışları, satır karışmaları, satır düşmeleriyle doludur (kitabın kısa bir öyküsünü bundan sonraki yazıda bulacaksınız). Bundan dolayı kitabı bu yanlışlarla okura sunmak istemedik. Diline, anlatımına, basıldığı zamanki bilgi ve belge eksikliğinin yol açtığı yanlışlıklara hiç dokunmadan, özgün metnini verdiğimiz bu basımda yaptığımız değişiklikler şunlardır:

- İlk basımdaki dizgi yanlışları düzeltilmiştir.
  İlk basım için gönderildiği halde konmayan çizim ve tablolar eklenmiştir. Bunlar: "Önsöz"ün sonundaki "Türk Sinemasının Dönemleri" çizimi ile metin içindeki Tablo 1-3'tür

Kitabın ilk basımındaki iç kapakların fotokopisi konmuştur. İlk basım için kendi belgeliğimizden ve başka belgeliklerden ödünç alınmış, yayınevine hepsi numaralanmış ve altyazıları hazırlanmış 142 fotoğraf gönderilmiştir. Oysa ilk basımda 103 fotoğraf vardır. Bunların çoğu da *Artist* dergisi belgeliğinden alınmış, metinle hiç ilgisi olmayan, altyazıları da bir o kadar ilgisiz fotoğraflardır. Ne yazık ki 142 fotoğrafın da pek azı geri alınabilmiştir. İlk basımın niteliği de fotoğrafların oradan aktarılmasına olanak vermemektedir.

Başta AKSAV yöneticileri ve çalışanları olmak üzere bu basıma emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunarım.

Nijat ÖZÖN

Ankara, 17.09.2003

BU KİTABIN ÖYKÜSÜ (2003)

Bu kitabın öyküsü, aynı zamanda 1960'ların başında sinema kitaplarına, sinema konusundaki yayınlara karşı tutumun da öyküsüdür.

1960'ın ilk günlerinde *Türk Sinemasının On Yılı (1950-1959)* adlı bir inceleme hazırlamaya başladım. Çocukluğumdan beri izleyici olarak, 1950'den beri de ayrıca sinema yazarı olarak gözlediğim Türk sinemasının en önemli döneminin 1950-1959 arası olduğu görüşünü temel alarak girişilen bir çalışmaydı bu. Bu görüşün nedeni, adı geçen çalışmada şöyle belirtiliyordu:

"Türk sinemasının şimdiye kadarki en önemli çağı da 1950-59 arasında yer alır. Neden? Bunu ilerideki sayfalarda açıklamaya çalışacağız. Fakat giriş olarak şimdiden kısaca şunları söyleyebiliriz: 1950-59 yılları, sinemamızın endüstri olarak da, sanat olarak da şimdiye kadarki en canlı, gelişmesinin en hızlı, en göze çarpar durumda olduğu yıllardır. Endüstri olarak bu sinema, bütün dünyada sinema endüstrisine sahip yetmiş beşten fazla ülke içinde yıllık film bakımından onuncu sırayı bu yıllar içinde tutturmuştur. Yıllık film yapımının savaştan öncekinin otuz beş katına varması ve bu seviyeyi sürekli olarak sürdürmesi de yine bu yıllar içindedir. Yine bu yıllar içinde rejisörü, teknisyeni, oyuncusu ile doğrudan doğruya sinemayla uğraşan, bunu meslek edinen kalabalık bir kadro ortaya çıkmıştır. Sanat bakımından en önemli nokta, sinemanın tiyatrodan kesin olarak ayrılışının, bir sinema dilinin kuruluşunun da yine bu yıllara rastlamasıdır."

İncelemede daha sonra "Endüstri" "Sinemacılar ve Filmler" başlıklı iki bölümde yukarıda belirtilen özellikler ayrıntılı biçimde, sayılar, istatistiklerle, tek tek sinemacılar ve filmlerin incelenmesiyle ortaya konmaktaydı. *Türk Sinemasının On Yılı (TSOY)* böylece 49 daktilo sayfasından oluşuyordu. Ayrıca *Sinema Sanatı* adlı ilk kitabımızın sonunda verdiğimiz dünya sinema sanatının gelişmelerini gösteren kronoloji benzerinin Türk sinemasına uygulanmasıyla oluşan bir kronolojiyle 58 daktilo sayfasına ulaşıyordu.

TSOY, 1960 Nisanının ilk haftasında tamamlandı. Yazının bir nüshasını, beklemede olan Halit Refiğ'e gönderdim; Refiğ'den çok coşkulu bir mektup geldi. Ayrıca yazıyı bir kez de notlar alarak yeniden okuyacağını bildiriyordu. TSOY, bunun ardından Tuncan Okan, Lütfi Ö. Akad vb elinde dolaştı:

"(...) 'Türk Sineması' incelemesini Tuncan'dan [T. Okan] geriye alabildim ya bu sefer de kapağını açmaya fırsat kalmadan Lütfi Akad elimden aldı. İstanbul'a geldiğin zaman muhakkak seninle tanışmak istiyormuş. Tuncan heyecan ve hararetle seni tebrik ediyor; bilmediği birçok şeyleri öğrendiğini, çok istifade ettiğini söylüyor Lütfi Akad'ın da incelemeyi geri verirken aynı şeyleri söyleyeceğinden eminim." (Refiğ, 04.05.1960)

Refiğ, daha yazı bitmeden böylesine oylumlu bir incelemenin nerede yayımlanabileceğini araştırıyordu. Mart sonlarındaki bir mektubunda Kemal Tahir ile İstanbul Üniversitesi'nin sol eğilimli kimi profesör ve doçentlerinin Jean-Paul Sartre'ın *Les Temps Modernes*'ine benzeyen çok sayfalı, iki aylık bir dergi çıkaracaklarını, dergi için herkesin uzmanı olduğu konularda bilimsel incelemeler hazırlayacağını, benim yazının da orada yayımlanabileceğini yazdı. Daha sonra, derginin çıkışının sonbahara kaldığını, yazıyı da ilk sayıların programına aldıklarını bildirdi.

Türkiye'nin çok çalkantılı ve basın üzerinde korkunç bir baskının sürdüğü bir dönemde böylesine oylumlu bir yazının yayımlanabileceği dergilerin çıkacağından umudu kestiğim için –nitekim çıkmadı– daha mayıs başında *TSOY*'yi, *Türk Sineması Tarihi (TST)* olacak biçimde genişletmeye başladım. Çünkü düşüncem şuydu: Türk sinemasının en önemli son on yılı elde hazırdı. Bu bölüm 1960'ı da içine alabilir, üstelik daha da geniş-

letilebilirdi. Geçiş Dönemi, zaten ortaokula başladığım yıldan gençlik yıllarına dek uzanıyordu; o dönemin de yıllarla birlikte bilinçlenen sinema izleyicisi, tanığıydım. Öyleyse geriye "İlk Dönem" ve "Tiyatrocular Dönemi" kalıyordu. Ama şu vardı: Öykülü ilk uzun filmin çevrildiği 1917'den 1949'a dek 33 yılda 93 film çevrilmesine karşılık, 1950-59 arasındaki 10 yılda 566 film çevrilmişti. 1917-49 arasında 95 sinema ortaklığı kurulmasına karşı, 1950-59 arasında 342 ortaklık kurulmuştu. Öte yandan 1917-49 arasında çalışan 28 yönetmene karşılık da 1950-59 arasında 81 yönetmen çalışmıştı. Dolayısıyla ilk iki dönem için belge, bilgi ve filmlere erişmenin güçlüğüne karşılık, incelenecek gereçlerin azlığından kaynaklanan bir kolaylık vardı.

TST'nin yazılışı 1961 yılının başlarında tamamlandı. *TSOY*'de olduğu gibi Refiğ daha kitap tamamlanmadan, 1960 Mayısı'nın ortasında, kitabı bastırmanın, incelemeyi bir dergide yayımlatmaktan daha kolay olacağını söylüyordu: "Sen böyle bir kitabın, içine girecek resimlerin klişe masraflarıyla birlikte ne kadara çıkacağını kaba olarak hesapla, ben buradaki prodüktörler derneğinden yardım sağlayacağımı tahmin ediyorum. Kemal Film, Çınar Film, Ermanlar, Memduh [Ün], Güven Film gerekli parayı temin eder sanıyorum...

Ama kazın ayağı öyle olmadı. Birkaç yayıneviyle temas, tıpkı *Sinema Sanatı*'nda olduğu gibi bunların sinema kitabı yayımlamaktan vebadan kaçar gibi kaçtıklarını ortaya koydu. Yine de sonunda Refiğ'in girişimiyle, Ekicigil Yayınevi kitaba talip oldu. Bu yayınevi, o zamanlar *Artist* dergisini yayımlıyordu; derginin içeriği de biçimi de hiç güven verici değildi; ama Refiğ işi sıkı tutarsak iyi bir sonuç alınacağı görüşündeydi. Böylece, *TSOY*'nin yayımlanması serüveninden sonra *TST*'nin yayım serüveni başladı. Bu serüveni kitabın "seyir defteri"den kısaca şöyle aktarabiliriz:

"04.03.1961, Pazar: Ekicigil Yayınevi'yle *TST* için sözleşme imzaladım. 5000'lik birinci basım 1961 yılı sonuna dek satışa çıkacak. Müsvedde teslim edildi, resimler sonra gönderilecek.

12.04.1961, Çarşamba: *TST*'nin resimlerini gönderdim. Kapak taslağıyla birlikte. Resimlerin bir bölümü başkalarından ödünç alındığından, ayrıca bu resimler İstanbul Üniversitesi'nde

Türk sineması konusunda açılacak sergide kullanılacağından, klişeleri alınıp hemen geri gönderilmesi rica edildi.

19.06.1961, Pazartesi: Ekicigil'e mektup: Kitapla ilgili resimleri göndereli iki ayı geçiyor. O günden bu yana kitabın hazırlık durumunun ne olduğunu bilmiyorum. Baskıya ne zaman geçebileceğinizi bildirin.

16.12.1961, Cumartesi: Ekicigil'e: Yine basımın gecikmesi konusu. Ayrıca bu kitabın devamı niteliğindeki *Türk Sinemacıları ve Filmleri*'ne gönül rahatlığıyla devam edemediğimi belirttim.

18.12.1961, Çarşamba: Ekicigil'den: *TST* tamamen dizilmiştir. Makinedeki arızadan dolayı bir türlü baskıya veremedik. Bu hafta içinde baskıya girecek. Dizilmiş kolonları 32'şer sayfa halinde hazırlatıp yarın adresinize göndereceğiz. Endişelerinizde haklısınız. İkinci kitabınıza gönül rahatlığıyla başlayabilirsiniz. *TST* en geç bir ay içinde piyasaya çıkmış olacaktır. İkinci kitabınız için de yazılı teklifinizi bekliyoruz.

20.12.1961, Cuma: Ekicigil'e: Tashihler geldi (1-2. forma). Baştaki şema girmemiş. Tablolar düzenli değil. Dizin yapılacak.

19.02.1962, Pazartesi: Ekicigil'e: 1-2. formanın son tashihi iki ay kadar önce geldi. O zamandan beri ne yeni bir tashih ne ikinci tashih geldi. Kitabın satışa verilmesi için gerekli süre iki ay aşıldı. Hani dizgi yarıya kadar yapılmıştı, işler neden durdu? Herhangi bir sebeple kitabı basmaktan vazgeçtinizse bunu bir an önce bana bildirmenizi rica ederim.

23.03.1962, Cuma: İlk 3 forma geldi. 4. forma baskıdaymış. Aynı gün Ekicigil'e yanıt: Formalarda dört sayfada boşluklar var; herhalde buralara resimler konacaktı. Bunlar ne olacak? 48 sayfalık formada yalnız bir resim görünüyor. Önsözün sonuna klişe konacaktı, bu da yok.

01.05.1962, Salı: Ekicigil'e ihtarname: Sözleşmenin 5. maddesine göre kitabın birinci basımı en geç 1961 yılı sonunda satışa sunulacaktı. Müteaddit yazılı ve sözlü uyarılara karşın bunu bugüne kadar yerine getirmediniz. Size son olarak 31 Mayıs 1962 tarihine kadar mühlet verilmiştir Bu tarihte kitap satışa sunulmadığı takdirde sözleşme feshedilmiş sayılacak, kitabın basım ve telif hakkı geri alınacak, yazar kitabını bir başka yerde bastırmakta

serbest olacaktır. Bu durumda, size verilmiş olan müsveddeleri, listeyle teslim edilmiş olan orijinal resim ve şemaları yazara iade etmeniz ve bunları hiçbir şekilde kullanmamanız gerekir...

03.06.1962, Pazar: *TST*'nin basılmışı geldi. Kitabın baskısı tam bir rezalet. Çamur gibi bir baskı, tashihlerin neredeyse hiçbiri uygulanmamış. Sürüyle dizgi yanlışından başka satır karışmaları, satır düşmeleri, atlamalar, çıkarmalar bile var. Dizinden vazgeçtik, önsöze konması gereken şema bile konmamış. Seçip gönderdiğim resimlerin pek azı kullanılmış; onların yerine derginin arşivinden ne kadar sıradan hatta adi resim varsa, saçma sapan, ilgisiz resim altlarıyla konmuş. Görünüşü tıpkı *Artist* dergisini andırıyor. Adamlar sanki kitap değil de haftalık *Artist* dergisini basmışlar. E, 300 sayfalık kitap alelacele, gümrükten mal kaçırır gibi ilk dizgiye dayanılarak basılırsa sonuç böyle olur. Sanki acemi bir kadındoğumcu doğum kaşığıyla kurcalayıp kurcalayıp sakat bıraktığı bebeği kucağıma vermiş gibi oldum.

Bunun ardından Refiğ'in postaya herhalde gecikerek attığı bir gözün aydın mektubu gelmesin mi!

"Gözün aydın sayılır. Kitabın provalarını *Artist*'te gördüm. Ekicigil'in noterden protesto yemek korkusuyla etekleri tutuşmuştu. Bana yapılanları gösterdi..Gerçi ne resimlerin kullanışı, ne mizanpaj, ne de kapak önceden düşünüldüğü gibi olmamış ama kitap ortaya çıkmış; her şeyden önemlisi bu. Türkiye'de yaşıyoruz. Bu memlekette böyle bir kitabın yayımlanabilmiş olması bile büyük bir olay...

TST'nin serüveni bununla da bitmedi. Bir süre sonra yayınevi kapandı, tasfiye edildi; zaten dağıtımı doğru dürüst yapılmamış *TST* olduğu gibi bir toptancıya devredildi.

Tüm bu aksaklıklara karşın *TST*, Türk sineması konusunda yapılmış ilk geniş çalışma; sinemanın işleyim (sanayi), yapım, dağıtımının yanı sıra; yönetmenlerin, filmlerin, teknikçilerin, oyuncuların ayrıntılı incelenmesi; sinema yayınlarına, eleştirme çalışmalarına da yer verilmesinden dolayı çok iyi karşılandı; sonraki çalışmalarda, yayınlarda kaynak gösterilerek -çoğunlukla da gösterilmeyerek- yararlanıldı. Sonraları, artık ulaşılması çok güçleşince de *TST*'nin kendisinden çok, çeşitli yayınlardaki

alıntılarına başvuruldu; daha sonraları *TST*'deki birçok ilk bilgi, yeni buluş gibi ortaya sürülmeye başlandı.

Kuşkusuz konusundaki her ilk kitap gibi *TST*'nin de yanlışları ve eksiklikleri vardı; özellikle de sinemanın Türkiye'ye girişi ve ilk Dönem konusunda. Bunlar yok denecek kadar az belge ve bilginin bulunduğu, bu bilgilerin de çoğunlukla denetlenmemiş tanıklıklara, hatta söylentilere dayandığı dönemlerdi. *TST*'nin yazıldığı sırada bunlarla ilgili olarak elde yalnızca Rakım Çalapala'nın Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin *Filmlerimiz* adlı kitapçığında yer alan beş büyük sayfalık "Türkiye'de Filmcilik" (1946) ile Nurullah Tilgen'in önce *Yıldız* dergisinde "Türk Filmciliği. Dünden Bugüne, 1914-1953" (1953), sonra da *Yeni Yıldız* dergisinde "Bugüne Kadar Türk Filmciliği" (1956) adıyla yayımladığı, içerikleri hemen hemen aynı, aşağı yukarı birer formalık iki yazı dizisi vardı. Bu bölümde ister istemez bu yazılara dayanmak zorunluluğu vardı. Ne var ki, bu yazılar yararlı oldukları kadar da yanıltıcıydı: Bir yandan kimi ipuçları veriyorlar, ama bir yandan da yanıltıcı oluyorlardı. Özellikle *TST* yayımlandıktan sonra ele yeni belgeler ve bilgiler geçtikçe bu metinlerin, sinema tarihçisi için bir mayın tarlası, bubi tuzakları döşenmiş bir alan olduğu yavaş yavaş ortaya çıktı. Düşünmeli ki, ilk sinemacılarımızdan Ali Fuat Uzkınay'ın adı bile, 1946'da Çalapala tarafından doğru yazıldığı halde, Tilgen'in 1953'teki yazı dizisinde Fuad Özkınay, 1956'daki dizisinde Fuat Uskunay / F.F Özkınay olarak geçiyordu.[1]

TST'nin "gözden geçirilmiş, genişletilmiş, günümüze dek getirilmiş" yeni basımına gelince, daha zorunlu ve ivedi çalışmalarla, ama biraz da ilk basımının bilinçaltına yerleştirdiği "örselenme"nin (travma) ve ardı arkası kesilmeyen gereçler yığınının etkisiyle hep erteleniyor...

Nijat ÖZÖN

---

1 *TST*'deki yanlış ve eksiklikleri daha sonraki çalışmalarımızda, özellikle de *Türk Sineması Kronolojisi, 1895-1966* (1968); *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* (1970); "Türkiye'de Sinema" *Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975); "Türk Sineması" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (1984); *Sinema. Uygulayımı, Sanatı, Tarihi* (1985); "Türkiye'de Sinema: Toplu Bakış" *Karagözden Sinemaya. Türk Sineması ve Sorunları* (1995) adlı kitap ve yazılarımızda elden geldiğince gidermeye çalıştık.

BİRKAÇ SÖZ

Bu kitabı okumak için ele alanlardan, sayfalarını karıştırmakla yetinenlerden ya da yalnızca kitapçı vitrinlerinde görenlerden çoğunun, "Türk Sineması" adına gözleri iliştiği vakit, "Böyle bir şey var mıymış?" sorusunu akıllarından geçireceğini biliyorum; zira, herhangi bir rastlantıyla, böyle bir kitabın hazırlandığını duyanlardan bu soruyu çok işittim. Üstelik bunların arasında, sinema çalışmalarına şu ya da bu yoldan emek vermiş olanlar da vardı. Bu soruyu soranlar birkaç bölüme ayrılıyorlar: bazıları, Türk sinemasının bugüne kadar sanat alanında gösterdiği cılız gelişmeden dolayı kötümserlik, karamsarlık içinde bulunanlardır. bazıları, yerli filmler konusunda uzun zamandır işitegeldikleri kötüleyici yargılarla kulakları dolan, bu yargıların etkisinde kalanlardır Bazıları Türk sineması konusunda hiçbir bilgisi bulunmayan, "yerli film denen nesne"yi hiç görmeyenlerdir. Bunlara, salt "zarif" bir söz söylemiş olmak için bu soruyu soranlar katılabilir Fakat, hepsinin ardında, az ya da çok ölçüde, Türk sineması konusundaki bilgisizlik yatıyor.

Gerçekte, böyle bir soruya verilecek en kısa karşılık, sinemanın Türkiye'de gösteri olarak altmış beş yıllık, yapım olarak da hemen hemen yarım yüzyıllık bir geçmişi olduğudur. Böyle bir durum karşısında, insan, genel olarak tarih, özel olarak da sinema tarihi üzerinde tuhaf düşünceler beslemiyorsa, bir "Türk sineması"nın varlığını kabullenmesi gerekir. Yoksa, tarihin yalnız parlak zaferlerle,

sürekli gelişme ve ilerlemelerle, büyük uygarlıklarla ilgilendiğini; sinema tarihinin de yalnız sanat bakımından başarılı sinemaları ele aldığını ileri sürmek gerekir ki, elbette gerçek bu değildir. Gerçek böyle olmadığı gibi, sanat bakımından bir türlü başarıya erişememiş, uluslararası değil, ulusal ölçüde bile henüz görevini yerine getirememiş sinemaları incelemenin ilgi çekici, yararlı olmadığını ileri sürmek de doğru değildir. Aksine, bu başarısızlıkların nedenlerini araştırmanın, ortaya çıkarmanın büyük yararı vardır. Türk sinemasının geri kalışındaki etkenlerin ilki değilse bile en önemlilerinden biri de zaten, geçmişte atılan adımlara karşı, yukarıda belirtilen ilgisizlik, kayıtsızlıktır. Bununla birlikte, bu yoldaki herhangi bir ilgiyi karşılayacak, az çok cevaplandıracak bir araştırmanın bulunmadığı da bir gerçektir. Bu kitabın amacı da, her şeyden önce, bir yandan bu ilgisizliği elden geldiği kadar önlemeye çalışmak, bir yandan da bu alanda duyulan eksikliği gücün yettiği kadar karşılamaktır.

Gerçekte, sorulması gereken soru da, yukarıdaki değil şu olmalıydı: Bugünkü şartlar altında, bugün elde bulunan belgelerle bir "Türk Sineması Tarihi" yazılabilir mi?

Genel olarak her sinemanın ilk yılları, özel olarak da bazı sinemaların hemen hemen bütünü için böyle bir soru sorulabilir. Sinemanın başlangıcından, sinemaya gereken ilginin gösterilişine, bu arada ilk filmlerin yok olmaktan kurtarılıp bir elde toplanmasına, sinema tarihiyle ilgili belgelerin bir araya getirilmesine kadar geçen ve ülkeden ülkeye değişen bir süre vardır ki, sinema tarihçisinin elini kolunu bağlamakta, gözünü yıldırmaktadır. Türkiye ise her iki bakımdan da, yani hem ilk filmlerin yok olmaktan kurtarılması, bir elde toplanması, hem de belgeler bakımından en yetersiz durumda olan ülkeler arasındadır. Bunu belirttikten sonra, durumu biraz daha yakından kısaca gözden geçirelim: Sinema tarihi her şeyden önce filmlere dayanır Bunun dışında kalan bütün öbür belgeler -irili ufaklı incelemeler, makaleler, eleştirmeler, anılar, senaryolar, tanıtma yazıları, reklamlar, afişler, v.b.- ancak yardımcı belgelerdir. Film ise, kolayca bozulmaya, toptan yok olmaya son

derece elverişli bir maddedir. İlk çağlardaki ilgisizlik, bundan dolayı birçok sinema eserinin bir daha geri dönmemecesine ortadan kaybolmasına yol açmıştır. Böyle bir durumda, sinema tarihçisi ister istemez ikinci elden belgelere başvurmak zorundadır. Ama bu belgeler hiçbir vakit filmin yerini tutamaz. Buna rağmen, böyle durumlarda sinema tarihçisinin bir "arkeolog çalışması" ile yukarıda sayılan irili ufaklı belgelere başvurarak ortaya el yordamıyla bir şeyler çıkarması gereği ister istemez kabul edilmiştir.

Ama, Türk sinema tarihçisi bu bakımdan bile talihli sayılamaz. Türkiye'de sinema araştırıcılığı diye bir şey hemen hemen yoktur. Sinema eleştirmeciliği ise ancak şu son yıllar içinde, o da pek yavaştan bir gelişme göstermiştir. Birçok yabancı ülkedekinin aksine, yerli sinemanın çalışmalarını izlemekte yararlı olabilecek ister ciddi ister "gayri ciddi", sürekli olarak yayımlanan sinema dergileri de yine çok yakın zamanlarda ortaya çıkmıştır ve sayısı bir ikiyi geçmez. Yabancı ülkelerde sayısı bol olan ve filmler üzerinde ikinci elden belgeler toplamakta başlıca kaynak sayılan meslek dergileri, endüstrinin yayım organları ise Türkiye'de hemen hemen hiç bilinmeyen bir şeydir. Öte yandan, sinemacılık alanında emeği geçmiş olanlardan anılarını yayımlayanlar da yoktur. Türk sineması üzerine, bundan on, on beş yıl kadar önce yapılan iki inceleme yararlı olmakla birlikte, bu açığı kapatabilecek nitelikte değildir.[1] Daha yakın zamanlara gelindiği vakit, sinema tarihçisinin işinin yine pek kolaylaşmadığı görülür: Tarihçi, bu çağın filmlerini görmüş bile olsa, aradan geçen vakit, izlenimlerden çoğunu silmiş olabilir; bu izlenimler çok yanıltıcı olabilir. Sinema tarihçisinin bir kez daha gidip bu filmleri yeniden inceleyebileceği bir "sinematek" yoktur.

---

1 Bu incelemelerden ilki, B.Rakım Çalapala'nın 1946'da Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin yayımladığı *Filmlerimiz* adlı kitapçıkta yer alan "Türkiye'de Filmcilik"tir. Yazının başında, "Bu yazı muharririn basılmak üzere bulunan *Türkiye'de Sinema* adlı eserinin tarihçe kısmından hulasa edilmiştir" denmekteyse de, adı geçen kitap bugüne kadar yayımlanmamıştır. B.Çalapala'nın incelemesi, büyük boyda beş sayfa içinde 1946'ya kadarki Türk sinemasını özetliyor. Ayrıca aynı tarihe kadar çevrilen yerli filmlerin bir filmografisi (47 film) ile bu filmlerden resimler yer almaktadır. B.Nurullah Tilgen'in önce 1953 yılında *Yıldız* dergisinde "Türk Filmciliği, Dünden Bugüne (1914-1953)", sonra da 1956'da *Yeni Yıldız* dergisinde *Bugüne Kadar Türk Filmciliği* adıyla yayımlanan incelemesi de, aşağı yukarı bir formalık metin içinde 1953'e kadarki Türk sinemasının tarihini özetlemektedir.

Görülüyor ki, Türk sineması üzerine bir araştırmayı göze alacak kimse, aşağı yukarı eli kolu bağlı bir durumda bulunmaktadır. O halde, böyle bir işe girişmek cesaretinin nasıl bulunduğu sorulabilir. Bunun ilk cevabı, eldeki malzemenin çok yetersiz olmasına, birçok noktaların karanlıkta kalmasına, bazen yanlış yargılara varmak tehlikesine rağmen, sinema tarihinin emekleyerek de olsa bir noktadan işe başlamak zorunda olduğudur. Bunun karşıtı, sinema tarihinin yerinde saymak zorunda kaldığını kabul etmek olurdu.[2]

Fakat, Türk sineması bakımından tarihçinin işini kolaylaştıran bir durum daha var: "Talihin garip cilvesi" olarak, bir yandan Türk sinemasının gelişmesini uzun zaman engelleyen film yapımının, sinema çalışmalarının azlığı, öte yandan araştırıcıya büyük kolaylık sağlamaktadır Birkaç rakam, bunu daha açık olarak gösterecektir· Türkiye'de ilk hikâyeli uzun filmin meydana getirildiği 1917 yılından İkinci Dünya Savaşının başlangıcına (1939) kadar çevrilen bütün hikâyeli uzun film 28 tanedir. Bunlardan ilk çevrilen 6 tanesi bir yana bırakılırsa, geri kalan 22 filmden 20 tanesi de aynı

2 Burada, tanınmış Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul'un sinema tarihçisinin karşısına çıkan çeşitli güçlükleri sıraladıktan sonra vardığı şu sonucu belirtmek yerinde olur. Sadoul şöyle diyor. . .Böylece şu umut kırıcı sonuca geldik: Dünya sinemasının ya da bir ülkenin sinemasının tarihini yazmak hiçbir vakit mümkün değildir. Hatta tek bir rejisörün, hatta tek bir filmin bile -geri kalan sinemayla bağıntıları içinde ele alınırsa- tarihini yazmak mümkün değildir. Fakat kim yol almak, ilerlemek isterse, yanlış bir adım atmak, yanlış yapmak tehlikesini göze almalıdır Bir tarihçi önden gitmelidir, hem de kösteklenmek tehlikesini göze almalıdır. Yanlış bir adım bile insanı ileriye götürebilir. Ama, gerçekte, maddi bakımdan görmesi imkânsız bir filmden söz açmakta tarihçiye engel olabilecek hiçbir şey yoktur. Bir tiyatro tarihçisi, Perikles ya da Elizabeth çağı seyircisi olamayacağı halde Sophokles'in ya da Shakespeare'in mizansenlerinden pekâlâ söz açabilir. Yine bir tarihçinin Dokuz Thermidor'dan söz açmasını, tarihçi bunu görmedi diye kim yasaklayabilir? (...)

Sinema Tarihi sinemanın dostları için bir ihtiyaçtır. Sinema tarihi ilerlemelidir. Şüphesiz aynı zamanda evrensel bir tarih yerine geçecek genel bir tarih yazmaya kalkışmak bir 'saçma bahis' olur. Böyle bir teşebbüs ister istemez eksik olacaktır. Ama önemli olan, bu çalışmanın değişmez ve tam oluşu değil (bu zaten imkânsızdır), yöntemleri kurarak, olayları toplayıp sıralayarak, genel bir birleşim (sentez) ileri sürerek verimli oluşudur. Hayır, sinema tarihi yazmak imkânsız bir şey değildir. Aksine sinema tarihi bilgiye, ilerlemeye, harekete sınırsız imkânlar sağlar. Tarih heyecan verici bir konudur; çünkü yalnızca ölü çağların araştırılması değil, gelecek çağlara yanaşma aracıdır. Geçmişi anlatmak, açıklamak bilinirse, sinemada olduğu gibi öbür alanlarda da geleceğin, ilerlemenin doğuşu hazırlanmış, çabuklaştırılmış olur." (Bu yazının geniş çevirisi için bkz. *Sinema* dergisi, Sayı:5-6, 15 Temmuz - 15 Ağustos 1956)

rejisörün elinden çıkmıştır. Bu rejisörün, çoğu elde bulunan filmleri kendisi için bir yargıya varılmasını sağladığı gibi, öte yandan ilk altı filmden üçü üzerinde de zamanında yazılmış bazı eleştirmelerin bulunması, sinemamızın bu ilk 23 yıllık döneminde fazla karanlık bir yer bırakmamaktadır.[3] 1939'dan sonraki filmlerin sayısı, daha önceki döneme göre baş döndürücü bir sayıya varmaktaysa da –gerçekten de 1940'tan 1959 sonuna kadar geçen 20 yıllık sürede 632 hikâyeli uzun film çevrilmiştir– sinema araştırıcısı bu dönemi incelemekte ilk dönemdekine göre daha elverişli durumdadır. 1939'dan sonra çevrilen filmlerin büyük çoğunluğu 1948'e kadar Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nde (Bakanlığı) toplanmıştır –ama çoğu bakımsızlıktan kullanılmaz durumdadır–, çoğu zaman zaman yeniden piyasaya sürülmektedir; yerli film çalışmaları konusunda bilgi veren dergiler yayımlanmıştır; son on yıl içinde eleştirmecilik çalışmaları gelişmektedir... Yalnız, bu son dönemde de sinema tarihçisi başka bir meseleyle karşılaşmaktadır: Üzerinde araştırma yaptığı filmler ile kendisi arasında gerekli bir zaman aralığını sağlayamamak. Gerçekten de, böyle bir araştırmanın elden geldiği kadar "nesnel" olabilmesi için ele alınan çağ ile bu çağın ele alındığı zaman arasında mümkün olduğu kadar uzunca bir sürenin yer alması gerekir. Araştırıcı, ancak o vakit, kendisini çeşitli etkilerden sıyırarak ele aldığı çağı soğukkanlılıkla, doğrulukla, "nesnel" bir görüşle inceleyebilir. Türk sinemasını inceleyecek bir araştırıcı ise, birbirine tamamıyla karşıt iki durumla karşı karşıyadır: 1939'a kadarki çağ için, araya girmesi gerekli "zaman gerilemesi" vardır, buna karşılık bu çağla ilgili yeteri kadar malzeme yoktur; 1939'dan sonraki çağ için ise malzeme bollaşmaktadır, ama sinema tarihçisine gerekli "zaman gerilemesi" yoktur. Bu sonuncu nokta, sanıldığından da önemlidir, zira Türk sinemasının en önemli çağı, son on yılda, yani 1950-1960 arasında yer almaktadır. Fakat bu dönem, araştırıcıya o kadar yakındır ki, bu dönemin içinde bulu-

3 Bu filmlerden *Mürebbiye*'nin ve *Binnaz*'ın negatifleri Ordu Foto-Film Merkezi'nin arşivinde bulunmaktadır. Ayrıca kısa bir film olan *Bican Efendi Vekilharç*'ın pozitifi de yine aynı arşivdedir.

nan bir araştırıcının tamamıyla "nesnel" davranabilmesi, imkânsız değilse bile son derece güçtür. Fakat, Türk sinemasının bir dönüm noktası olan bu dönemi bir yana bırakmak da herhangi bir araştırıcının kolay kolay razı olamayacağı bir çekicilik taşımaktadır. Bundan dolayıdır ki, 1950 yılına kadar getirip belki de şimdilik orada kesilmesi daha yerinde olacak hikâyeyi, günümüze kadar sürdürmenin çekiciliğinden kurtulamadık. Öte yandan, bütün yakınlığına, tazeliğine rağmen, son on yıllık döneme topluca bakıldığı vakit, zamanında dikkati çekmeyen, gözden kaçan bazı noktaların aydınlığa kavuşması, sanatçıların ve filmlerinin birbirlerine göre durumlarının daha iyi belirmesi, sinemamızdaki yerlerinin daha "isabetli" ayrılması da -kesin yargıyı zamana bırakmakla birlikte- bizi buna zorladı.

Yöntem bakımından ortaya çıkan bu meseleler, aynı zamanda kitabın çeşitli bölümleri arasındaki bazı ayrılıkları da ortaya koyar: İlk dört bölümde, daha çok kenarda köşede kalmış ikinci elden belgeler toplanarak, birleştirilerek, yukarıda adı geçen iki incelemeden yararlanılarak, bazı yabancı kaynaklara başvurularak, sinemamızın ilk çağları aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu ilk bölümlerde birçok dipnotların yer alması da bu yüzdendir Buna karşılık öbür bölümlerde bu notlar azalmaktadır; zira yakın çağlarla ilgili bölümler de doğrudan doğruya kendi tecrübelerimizden, ilk elden özel olarak toplanmış bilgilerden meydana gelmiştir. Bu çağda meydana getirilmiş olan filmler üzerine varılan değer yargıları da, daha çok bir eleştirmeci olarak zamanında yayımladığımız incelemelere dayanmaktadır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, çağın yakınlığı dolayısıyla bu tutum kaçınılmaz bir gerekliliktir.

İleride daha ayrıntılı olarak ele alınmasına rağmen, bu kitapta Türk sinemasını bölümlere ayırırken dayandığımız temelleri kısaca belirtmek yerinde olacaktır Türk sineması, ilişkin olduğu toplumun yaşayışını, değil bütünüyle, çoğunluğuyla bile yansıtan bir sinema olmak niteliğine henüz erişemediği için, bu sinemanın tarihini de, Türk toplumunun son yüzyılda karşılaştığı belli başlı olaylara göre bölümlere ayırmak bize yersiz göründü. Örneğin, Mütareke dönemindeki film çalışmalarıyla Cumhuriyet'ten sonraki

çalışmalarda, İkinci Dünya Savaşı'nın arifesindeki çalışmalarla savaşı izleyen yıllardaki çalışmalarda, doğrudan doğruya zamanın etkisinden ileri gelen bir ayrılık, özde bir değişme yoktu. Bu bakımdan, Cumhuriyet'ten önce, Cumhuriyet'ten sonra, savaş içinde, savaştan sonra... gibi ayırmalar –gerçekte her bölme az çok "suni" olmasına rağmen– bize büsbütün zorlama bir bölme gibi geldi. Bunun için de, sinemayı doğrudan doğruya bulmayan her ülkede rastlanan, ilk iki bölüm –yani "sinemanın girişi" ve "ilk adımlar"– dışında, bugüne kadarki Türk sinemasını biz "tiyatrocular" "geçiş çağı" "sinemacılar" bölümlerine ayırdık. 1922'den 1939'a kadar uzanan döneme "Tiyatrocular" çağı adını vermemizin nedeni şudur: Bu on yedi yıl içinde Türk sineması bir tek rejisörün ve bir tek kurumun elinde kalmıştır Bu kurum Dârülbedayi (şimdiki İstanbul Şehir Tiyatrosu) adındaki tiyatro, rejisör de bu kurumun uzun yıllar başında bulunan sanatçıdır. Bu rejisörün yönetiminde çalışan bu kurumun oyuncuları Türk sinemasına, kolay kolay silinmeyen bir "tiyatro kokusu" getirmişler, sinemamızın sonraki gelişmesini geciktirmişler, bu gelişmede son derece olumsuz, son derece kötü etkiler yapmışlardır. Bunun ayrıntılı hikâyesini okuyucu ilerdeki sayfalarda bulacaktır. Biz bu özelliği belirtmek, aynı zamanda sinemamızda her vakit duyulan alık lığın kaynağının ne olduğunu unutturmamak için, 1922-1939 arasını "Tiyatrocular" çağı olarak adlandırdık. 1950-1960 arasındaki çalışmalardan en dikkate değer olanlar ise "Tiyatrocular" döneminin tam karşılığıdır. 1950-1960 döneminde, doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan yeni bir kuşak, Türk sinemasını "tiyatro"dan kurtarmaya, "sinemalaştırmaya", sinema dilinin örneklerini vermeye çalışmıştır. Bundan dolayı bu dönemi de "Sinemacılar" çağı olarak adlandırıyoruz. Bu iki dönem arasında, aşağı yukarı bir "köprü" işini gören 1939-1950 dönemini de "Geçiş Çağı" olarak adlandırmak yerinde olur.

Fakat, herkesin bildiği bir gerçektir ki, tarihteki, sanat tarihlerindeki bu bölmeler hiçbir vakit kesin çizgilerle belirlenemez. Nitekim, örneğin Türk sinemasında, tiyatrocuların etkisi daha ilk adımların atıldığı 1917'de başlamakta; geçiş çağında, temsilcileri

daha artmış olarak sürmekte, hatta sinemacılar çağının ilk yıllarına kadar uzanmaktadır. Geçiş çağı rejisörlerinden birçoğu da sinemacılar çağında çalışmalarına devam etmişlerdir. Böylelikle belirli bir dönemde, özellikle 1950-52 arasında her üç çağın temsilcilerinin bir arada çalıştıkları da görülür Bütünüyle ele alındığı vakit de, "Tiyatrocular"ın 1917'den 1952'ye kadar uzanan 35 yıl Türk sinemasını egemenlikleri altında tuttukları, "Sinemacılar"ın ancak son on yıl içinde üstünlüğü ele aldıkları göze çarpmaktadır. Aşağıdaki şema, okuyucuyu bu konuda aydınlatabilir Okuyucu ileride sayfalara geçmeden bu şemayı belleğine yerleştirirse, kitabın bölümlerinde kesin tarihlerle ayrılmış dönemlerin gerçek durumunu, bu dönemler arasındaki orantıyı, özellikle sinemamızın bir türlü gereken gelişmeyi gösterememesine yol açan "Tiyatrocular" ve "Sinemacılar" çağları arasındaki dengesizliği daha iyi anlayacaktır.

Nijat ÖZÖN
Ankara, Ağustos 1961

TİYATROCULAR				SİNEMACILAR	
İLK DÖNEM	TİYATROCULAR DÖNEMİ	GEÇİŞ DÖNEMİ		SİNEMACILAR DÖNEMİ	
1	1	1	1	1	1
9	9	9	9	9	9
1	2	3	5	5	6
6	2	9	0	2	0

AÇIKLAMA. Türk sinemasının dönemlere ayrılması, ilk defa, 1960 Ocağı'nda hazırladığımız ancak yayımlanmayan, bu kitabın da temelini meydana getiren "Türk Sinemasının On Yılı (1950-1959)" adlı çalışmamızda yapılmıştı. Bu dönemlere ayırma daha sonra, benim basılmamış olan *Türk Sineması Tarihi*'nden alınarak "1950'lerden 1960'lara Geçerken Türk Sineması" yazısında yer almıştı (Dost, Sayı 33, Haziran 1960, Adnan U'luk imzasıyla) (TST 2003)

NOT: Bu kitabın ilk tasarısında, Türkiye de başlangıçtan bu yana çevrilen bütün hikâyeli uzun filmlerin filmografisiyle, Türk sinemasına emeği geçenlerin biyografilerini veren bir sözlük konulması da düşünülmüştü. Fakat bunlar tamamlandığı vakit aşağı yukarı eldeki bu kitap kadar yer tuttuğu görüldü; bundan dolayı da, filmografi ile biyografik sözlüğü içine alan bölümün *Türk Sinemacıları ve Türk Filmleri* adı altında ayrı bir kitap olarak yayımlanması daha uygun görüldü. Ankara, Ağustos 1961

1. SİNEMANIN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ (1896-1914)

1895 yılı, çeşitli sinema aygıtlarının artık laboratuvar dışına çıktığı bir yıldır Yılın ilk üç ayı içinde Lumière Kardeşler, "cinématographe" adını verdikleri aygıtlarıyla ilk özel sinema gösterilerine başladılar. Yılın ortalarına doğru, "cinématographe"ın ünü, bilim, meslek dergilerinden günlük gazete sayfalarına yayıldı. Gerek "cinématographe" gerekse öbür "canlı fotoğraf" aygıtları, dünyanın dört bir köşesinde herkesin merakla beklediği bir yenilik oldu. 28 Aralık 1985 günü Lumière Kardeşler'in Paris'teki Grand Café'de halka yaptıkları ilk genel gösterileri ile sinemanın beyazperde üzerindeki asıl serüveni başladı. 1896 yılı boyunca "cinématographe" bütün dünyayı bir "yoyo" "hula hoop" ya da "rock'n roll" modası gibi sarıverdi.

"Cinématographe"ın ünü, daha özel gösterilerden başlayarak yayıldığı vakit, dünyanın her yerindeki uyanık kimseler bu yeni buluşla ilgilendiler. Yeni buluşun gelecekte iş bakımından sağlayacağı büyük imkânlar, ileri görüşlü birçok kimseleri uyardı. Bu yüzden Lumière Kardeşler'e dünyanın çeşitli yerlerinden, bu yeni buluş üzerine bilgi verilmesini ya da "cinématographe" aygıtının satılmasını isteyen mektuplar yağmaya başladı. 3 Ekim 1895 ile 17 Ekim 1896 günleri arasında Lumière Kardeşler'e bu yolda başvuranlar arasında, o vakit İstanbul'un tanınmış fotoğrafçılarından olan Vafiadis de vardı.

Vafiadis sonraları sinemacılıkla uğraşmadığına göre, bu başvurmadan bir şey çıkmadığı anlaşılmaktadır. Vafiadis'in bir meraklı olarak yalnız bilgi istemiş olması da akla gelebilir.

Bununla birlikte Vafiadis bir "cinématographe" aygıtı istemiş olsaydı bile bunu o vakit elde edebilmesi zaten imkânsızdı; zira, Lumière Kardeşler 28 Aralık'taki gösterilerini yaptıkları vakit ellerinde bu gösteride kullandıkları aygıttan başkası da yoktu.[2]

---

1 George Sadoul, *Histoire générale du cinema, I. L'invention du cinèma, 1832-1897* (Paris, Les Editions Denoel, 1948. İkinci basım), s. 413.

2 Sadoul, *aynı eser, aynı yer*

Lumière Kardeşler daha 1895 Ekimi'nde "cinématographe"ın "seri halinde" yapılması için mühendis Jules Carpentier ile anlaşmışlar, ilk olarak 25'lik bir parti sipariş vermiş, az sonra da bunu 200'e çıkarmışlardı. Fakat Carpentier, bu siparişten ilk aygıtı ancak 15 Aralık'ta meydana çıkarabildi. Üstelik iş "seri halinde" yapım sayılamayacak kadar ağır yürüyordu; öyle ki Ocak 1896'da Carpentier, Lumière Kardeşler'e topu topu üç aygıt verebilmişti.[3]

Oysa, Lumière Kardeşler bu konuda hayli acele ediyorlardı. Zira Lumière Kardeşler "cinématographe"ta hiçbir "iş geleceği" görmüyorlardı. Onlara göre "cinématographe" herhangi bir yeni moda idi, ancak yeni bir oyuncağın uyandırabileceği merakla karşılandıktan sonra bu merak geçecek, aygıt ilk çıktığı yere, yani laboratuvara dönecek, yalnız bilim araştırmalarında kullanılacaktı. Bundan dolayı, Lumière Kardeşler, gerek kendi aygıtları gerekse Avrupa'da, Amerika'da ortaya atılan, "cinématographe"tan daha az başarılı aygıtlar halkın bu merakını gidermeden önce, buluşlarından elden geldiği kadar çok ve çabuk yararlanmak istiyorlardı. Bunu sağlamak için de, Lumière Kardeşler, bir yandan Carpentier'yi sıkıştırırlarken, bir yandan da bu yeni aygıtı kullanacak bir "operatörler ordusu" meydana getirmeye çalıştılar. Bu operatörler, 1896 yılının ilk günlerinden başlayarak Lumière Kardeşler'in Lyon'daki fotoğraf malzemesi fabrikasında eğitim gördüler, aygıtı nasıl kullanacaklarını[4] gittikleri yerlerde halkın ilgisini nasıl çekeceklerini öğrendiler. Kendilerine, hiç kimseyi, hatta hükümdarları bile aygıtın yanına yaklaştırmamaları, "mesleğin sırrını" yabancılara açmamaları sıkı sıkıya tembih edildi.

Lumière Operatörleri Türkiye'de

Carpentier, "cinématographe"tan ilk büyük partiyi 1896 yılının ilk üç ayı içinde Lumière Kardeşler'e teslim edince, bu operatörler beş kıtaya yayıldı. Bunlar arasında Türkiye'ye gelmiş olanlar da

3 Sadoul, *aynı eser, aynı yer*

4 Lumière Kardeşler'in ilk "cinématographe"ı hem kamera, hem projeksiyon aygıtı, hem de basıcı aygıt olarak kullanılabiliyordu. Bu da Lumière'lerin gezici operatörlerine büyük kolaylıklar sağlamaktaydı.

bulunmaktadır. Bununla birlikte bu operatörlerin Türkiye'deki çalışmaları üzerinde hemen hiç bilgimiz yoktur. Lumière Kardeşler'in en büyük sıkıntıları, ellerindeki filmlerin zengin bir "répertoire" meydana getiremeyecek kadar az oluşuydu. Bu ilk filmler bir dakikayı aşmadığı için, on beş dakikalık bir programa en azından bir düzine ayrı film koymak gerekiyordu. Bundan dolayı Lumière Kardeşler, operatörlerine gittikleri yerlerde film çevirip bu "répertoire"ı zenginleştirmek görevini de vermişlerdi. Öte yandan bu iş, "cinématographe"ın yerel müşterilerini artırmak için de gerekliydi: Bir Lumière operatörü yabancı bir şehre gittiği vakit, aygıtını en kalabalık caddeye, en işlek alana yerleştiriyor, film çekiyor, bunun gösterileceği yeri, saati açıklıyordu. Kendilerini beyazperdede görmek umuduyla birçok kimse bu filmlerin gösterildiği salonu dolduruyordu. Bazen de sırf müşteri çekmek için, kameranın bomboş çalıştırıldığı da oluyordu. Bunlar mesleğin küçük düzenleriydi. Daha sonra bu filmler çoğaltılmak ve dağıtılmak üzere Lumière fabrikalarına gönderiliyordu.[5]

Lumière Kardeşler'in Türkiye'ye gelen operatörlerinin de aynı yolda davrandıkları şüphe götürmez. Bunlardan Alexandre Promio'nun anılarında Türkiye ile ilgili çok kısa bir bölümde yer alanlar bunu gösteriyor. Promio diyor ki:

> *"Türkiye'ye yaptığım geziye gelince, bu konuda, kameramı çok büyük güçlüklerle bu ülkeye sokabildiğimden başka anlatılacak pek bir şey yok. Bu sıralarda, Abdülhamit Türkiye'sinde, manivelası olan her aygıt şüpheli bir eşya sayılıyordu. Türkiye'ye serbestçe girebilmek için Fransız büyükelçisini işe karıştırmak, sonra da birkaç memurun avcuna sanki yanlışlıkla konmuş birkaç kuruşu geri almayı unutmak gerekti. Böylelikle İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs ve başka yerlerde çalışabildim."* [6]

5 Sadoul, *a.e*, s. 309.

6 Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma* (Paris, La Nouvelle Edition, 1946), s.25. Promio'nun anıları ilk olarak G.-M. Coissac'ın *Histoire du cinématographe*'ında (Paris, Gauthier-Villars, 1925) yayımlanmıştır. Biz burada, Lapierre'in antolojisine aktarılmış parçadan yararlandık.

Promio'nun Türkiye'deki bu kısa ve güçlükle yürütebildiği çalışmasının sinema sanatı bakımından önemli bir yönü de var, çünkü sinema dilinde önemli bir yeri olan kaydırma'yı (*travelling*) ikinci olarak uyguladığı yer Türkiye'dir. Promio, 1896 yazında Venedik'te gondolla gezerken, aklına, kamerayı hareket eden bir aracın üzerinde çalıştırmak düşüncesi doğmuş, bunu önce orada uygulamıştı. Az sonra İstanbul'a geldiği vakit Haliç'te kiraladığı bir kayıkta da aynı buluşu tekrarladı. İstanbul'dan Mısır'a uzandığı vakit, bir vagonun kapısından yanlamasına kaydırma ile Nil'in çeşitli görüntülerini de yine aynı yoldan aldı.[7]

Lumière operatörlerinden Félix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson, Perrigot'nun 1896-1899 yılları arasında çeşitli zamanlarda, özellikle Rusya'ya gidip gelirlerken Türkiye'ye uğradıkları, bu arada Lumière "répertoire"ı için film çevirdikleri bilinmektedir. Nitekim Lumière Kardeşler'in 1897 yılında basılan ikinci kataloglarında Türkiye ile Mısır'da çekilmiş filmlerin yer alması da bunu göstermektedir.[8] Fakat aynı operatörlerin başka ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de film gösterilerinde bulunup bulunmadıkları konusunda bilgimiz yoktur Operatörlerin Türkiye'ye girmesine büyük güçlüklerle izin veren Abdülhamit II yönetiminin, ilk anda film gösterilerine de izin vermesi pek beklenemez. Bununla birlikte, Lumière operatörlerinin gittikleri yabancı ülkelerde bu yeni aygıt için en büyük reklamcı olarak hükümdarları bulduklan göz önüne alınırsa, sinemaya karşı bu ilk çekingenliğin az sonra, hiç olmazsa biraz azaldığı kestirilebilir.

Sarayda Sinema

Gerçekten de 1896 yılı içinde Avrupa'nın hemen belli başlı bütün "taçlılar"ı, ya da "taçlılar" ailesinden olanlar bu yeni buluşla çok yakından ilgileniyorlardı. 1896 Martı'nda Londra'da, İngiliz kral ailesinden Dük Connaught, Nisan ayında Viyana'da İm-

7 Sadoul, *a.e.*, s. 348 (Promio'nun adı geçen anılarına dayanarak)
8 Sadoul, *a.e.*, s. 407

parator Franz Josef I, Madrid'de Kraliçe Marie-Amélie "cinématographe" gösterilerinde hazır bulundular.[9] 14 Mayıs 1896 günü Rus Çarı Nikola II, taç giyme töreni yapılırken Lumière operatörlerinin bu tarihsel olayı film üzerine aktarmalarına izin verdi; sinema, çarlık ailesinin başlıca eğlencelerinden biri oldu.[10] Aynı yılın Temmuz ayında St. Petersburg'da Çariçe Aleksandra, Ağustos'ta Bükreş'te Kral Karol I, Stockholm'de Kral Oskar II, Belgrad'da Aleksandr I, "cinématographe"ın en ateşli seyircilerinden oldular.[11]

Bütün bu taçlıların "cinématographe" üzerine eğilmelerinin Osmanlı sarayında yankı yapması, yeni buluşu görmek hevesi uyandırması mümkündür Ne yazık ki, bu konuda Abdülhamit II.nin kızlarından Ayşe Osmanoğlu'nun verdiği bilgi çok yetersizdir:

> *"İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi.*[12]

Ayşe Osmanoğlu'nun herhangi bir tarihe bağlamayarak anlattığı bu olayın, 1896 sonları ya da 1897 başları olması gerekir. Zira adı geçen Bertrand'ın Lumière operatörü olmaması, onun ancak başka bir kaynaktan, büyük ihtimalle Pathé'den bir sinema aygıtı almasını gerektirir ki, bunun 1896 sonlarından önce olması imkânsızdır. Öte yandan, Osmanoğlu'nun anlattığı gösterinin özellikleri de (perdenin ıslatılması, filmlerin karanlık oluşu, bir dakika sürmesi) bunun 1897 başlarından öteye geçmediği sanısını vermektedir.

---

9 Sadoul, *a.e.*, s. 306.

10 Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film* (Londra George Allen and Unwin Ltd. 1960), s. 10 ve ötesi

11 Sadoul, *a.e.*, s. 308

12 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Abdülhamit* (İstanbul, Güven Basımevi, 1960), s. 68.

İlk Gösteriler

Saraya değilse bile, Türk toplum yaşayışına sinemanın Lumière operatörlerinden çok Pathé temsilcilerince sokulduğu anlaşılmaktadır.

Lumière Kardeşler'in aksine, Charles Pathé, sinemanın büyük bir iş geleceği olduğuna inanıyordu. Lumière Kardeşler'in Grand Café'deki başarılarına kadar, daha çok bir oyuncak özelliği taşıyan Edison "kinetoscope"ları ile uğraşması, fakat Grand Café başarısı üzerine sinemanın geleceğinin, tek kişinin seyrettiği bu oyuncaklarda değil yüzlerce kişinin seyrettiği beyazperdede olduğunu anlayarak bir "cinématographe" ele geçirmeye çalışması da bunu gösteriyordu. Tahmin edilebileceği gibi, Lumière Kardeşler, "cinématographe"ı Georges Méliès'e vermedikleri gibi Pathé'ye de vermediler. Bunun üzerine Pathé de Méliès gibi, kendi başının çaresine bakmaya başladı; üzerinde çalıştığı "chronophotographe"ı yeni şartlara uygun biçime sokmaya uğraştı. Bu yeni aygıt ancak 1896 Nisanı'nda piyasaya çıkabildi.[13] Pathé, 1902 yılından başlayarak yabancı ülkelerde sürekli temsilcilikler kurmadan önce de, hemen her ülkede adını yaymaya, Lumière Kardeşler'le yarışmaya girişti. Pathé'nin "alamet-i farika"sı olan ünlü horoz'un 1897 başlarında Türkiye'ye girmesi de bu yüzden oldu.

Olayın kahramanı, Romanya uyruklu bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg'di. Aslında bir gramofon (o zamanki adıyla "phonographe") yapıcısı olan Pathé'nin Türkiye'deki temsilciliğini yapan Weinberg, sinemayı Türklere tanıtmaktan çok, sattığı Pathé mallarının reklamını yapmak amacıyla halka ilk sinema gösterilerini düzenledi. Ama, daha ileride göreceğimiz gibi, bu yeni buluşa Weinberg kendisini de kaptırdı ve Türk sinemasının başlangıcında önemli bir yer aldı.

Weinberg'in bu ilk gösteriyi yapmak için seçtiği yer, İstanbul'da Galatasaray'daki tramvay yolu dönemecinde bulunan o zamanın ünlü birahanesi Sponeck idi. Büyük bir talih eseri olarak Sponeck salonundaki bu ilk film gösterisiyle ilgili çok canlı bir anı, Ercüment Ekrem Talu tarafından anlatılmıştır Olaydan çok sonra anlatılmasına rağmen, bu önemli olayı birçok bakımlardan aydınlattığı için buraya bütünüyle aktarılmaya değer:

---

13 Sadoul, *a.e.*, s. 267

"Çocuktum. Sekiz dokuz yaşlarında vardım. Tam senesini söyleyemeyeceğim amma galiba 1896-97 sıralarında idi.[14] Bir cumartesi günü rahmetli ağabeyim Nijat'la beraber mektepten[15] çıktık, Cihangir'deki evimize gidecektik. Nehari arkadaşlarımdan biri yolumuzu kesti:

– Haberiniz var mı? dedi. Şurada, Sponeck'in salonunda bugün Sinematograf göstereceklermiş. Pek meraklı bir şey diyorlar. Yeni icat olunmuş... Fotoğrafın canlısı gibi bir şeymiş.

Ağabeyimle ben, çocuğu bizimle alay ediyor sandık. Fakat o bizimle gayet samimi konuşuyordu. İlave etti:

– Saat dörtte başlayacakmış; ben gideceğim.

– Belki de geliriz, diyerek ondan ayrıldık.

Öğleden sonra evden izin koparmak kolay oldu. Babamın da keyfiyetten haberi varmış. Bu yeni icadı gidip görmemize bizi teşvik bile etti.[16] Sponeck, tramvayın Galatasaray dönemecinde, şimdi bir barın işgali altında bulunan, o vaktin maruf bir birahanesi idi. İçerisi gayet geniş, kuytu ve serindi. O gün esas sanatını terk etmiş, bir temaşa salonu haline getirilmişti.

Kapıdan, onar kuruş –o vakit için müthiş bir para– duhuliye vererek girdik. Erken davranmışız. En ön sırada yer bulduk, geçtik oturduk. Zaten çok kalabalık olmadı. Sıralar dolmadı bile. Nerede sinemalara şimdiki tehalük?! O tarihte halk zevk ve sefaya daha mı az düşkündü? Yeniliklere karşı daha mı az meraklı idi? Yoksa cuma, cumartesi, pazar demeyip, tatil etmeden, dinlenme ihtiyacı duymadan, boyuna çalışıp kazanmayı her şeye tercih ediyordu da ondan mı? Gündüze rastlayan eğlenceler ve hatta o devirde İstanbul'u sık sık ziyaret eden yabancı tiyatro, opera, operet, sirk kumpanyalarının matineleri (gündüz temsilleri) ekseriyette tenha olurdu.

Karşımızda bir, bir buçuk kare metrelik bir beyaz perde duruyordu. Biz de buna, bir mana veremeden bakıyorduk. Yan duvarlardaki ilanlardan bir şey anlayamıyorduk. Canlı fotoğraf... Asrın harikası... Andlozya'da boğa güreşi... Şimendiferle seyahat... Bu ibareler, içimizdeki merakı körüklemekten başka bir işe yaramıyordu.

Derken ortalık birdenbire karardı. Zifiri karanlık içinde kaldık; korktuk. Elim gayri ihtiyari ağabeyimin elini aradı; buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sımsıkı kavradım.

---

14 Ercüment Ekrem Talu, 1888 doğumludur.

15 Adı geçen okul, şimdiki Galatasaray Lisesi, o zamanki Galasaray Sultanisi'dir

16 Ercüment Ekrem Talu'nun babası Tanzimat çağının tanınmış yazarı Recaizade Mahmut Ekrem Bey'dir.

Arkamızdaki sıralardan ıslıklar fışkırıyordu. Karanlığın, vaziyet icabı olduğunu kimse takdir edemediğinden, pencerelere örtülen siyah perdelere itiraz ediyorlardı.

O vakitler İstanbul'da elektrik yoktu. Abdülhamit'in vehmi elektriğin memlekete girmesine engel olmuştu. Sinematograf makinesini işletmek ve şeridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intişar eden gaz kokusu da seyircileri ayrıca taciz etmekte idi.

Perdenin önüne gelen bir şahıs bu karartının lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkasından gösteri başladı.

Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon, bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Ama ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki...

Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti... gitti.

İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seyirttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu.

Bütün bu temaşa yarım saat sürdü. Seans geceye kadar daha birkaç defa yenilenecekti. Çıktık. Fennin bu harikasını birbirimize izaha çalışıyorduk. Aklımız bir türlü ermiyordu.

Mektepte bunun münakaşası haftalarca sürdü. İstanbul halkı da ekseriyetle bu mevzu üzerinde konuşuyordu. Kimi, bu sihirli icadı gidip görmeyi günah sayıyor, kimi gidip gördüğünden dolayı tövbe, istiğfar ediyor, ileri fikirliler ise bir medeniyet unsurunun daha yurda girmiş olduğuna seviniyorlardı.

İşte ilk sinema, sinematograf namı altında İstanbul'a böyle geldi, böyle başladı."[17]

---

17 Ercüment Ekrem Talu, "İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramofon", (*Perde-Sahne* dergisi, Sayı: 7, 15 Ekim 1943)

Weinberg, Sponeck salonundaki bu sığıntı sinemasını az sonra biraz ötede, Tünel'e giden yolun sol başlarına rastlayan şimdiki Saint Antoine de Padoue kilisesinin bulunduğu yerdeki eski Concordia eğlence yerine taşıdı. Halkın gösterdiği rağbet üzerine de, bundan kısa bir süre sonra Weinberg, sinema aygıtını İstanbul yakasına geçirdi. Orada seçtiği yer, ramazanlarda en ünlü karagözcülerin beyazperde üzerinde hayal oynattıkları, zamanın tanınmış Fevziye Kıraathanesi idi. Şehzadebaşı'nda, şimdi yıkılmış olan eski Millî Sinema'nın yerinde bulunan eski Fevziye Kıraathanesi, böylece yüzyılların "gölge oyunu" ile çağdaş "gölge oyunu"nun yan yana getirildiği bir yer oldu.

Weinberg'in bu ilk gösterisini, 1898 yılında Cambon adında bir Fransız'ın yaptığı gösteriler izledi. Cambon'un bu gösteriler için seçtiği yer, şimdi Beyoğlu'nda Şenses Tiyatrosu'nun bulunduğu yerdeki Varyete Tiyatrosu idi. Weinberg'in elindeki ilk Pathé aygıtına karşılık Cambon'un aygıtı daha iyiydi, getirdiği filmler de Weinberg'in gösterdiklerinden daha uzundu. Bundan dolayı Cambon'un gösterilerini halk daha çok tutuyordu. Bundan başka Cambon, filmlerin altına eski Türkçe açıklamalar da bastırıyordu. Durumunu tehlikeli gören Weinberg, elindeki aygıtı yeniledi, daha uzun filmler getirmeye başladı. Seyircinin filmi anlayabilmesi için, film gösterilirken sinemanın bir görevlisi ayağa kalkıp açıklamalarda bulunmaya başladı.[18]

1900 yılına doğru Beyoğlu'nda şimdiki Halep Çarşısı içinde yer alan Odeon Tiyatrosu'nda da film gösterileri yapıldı. Bundan başka Weinberg'in saraya çağırılıp sık sık filmler oynattığı da bilinmektedir

İlk Sinema Salonu Açılıyor

Bu çeşitli gösterilere rağmen, sinema, İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar (23 Temmuz 1908) Türkiye'de bir sığıntı olmaktan kurtulamadı. Daha çok ramazanlarda karagöz, ortaoyunu, meddah gibi çeşitli eğlenceler yanında, tiyatrolarda, kıraathanelerde programı

18 Nurullah Tilgen, "Bugüne Kadar Filmciliğimiz" (*Yeni Yıldız* dergisi, Sayı: 36, 3 Şubat 1956).

zenginleştirmekte kullanılan "gâvur işi" bir eğlence olarak kaldı. Bundan başka, Abdülhamit'in bir türlü elektriğin yurda sokulmasına izin vermeyişi sinema işletmeciliğinin gelişmesini engelliyor, E.E. Talu'nun yukarıda anlattığı rahatsız durumu sürdürüyordu. Meşrutiyetin ilanı üzerine sinemayı bu sığıntı durumundan çıkaran yine Weinberg oldu. Weinberg 1908 yılında Tepebaşı'nda Şehir Tiyatrosu'nun eski Komedi Bölümü olan yerde Pathé Sineması'nı yaptırarak Türkiye'de ilk sürekli sinema salonunu kurdu.[19]

1912 yılında İzmir'de Kordon'da açılan sinemadan sonra 1914 başlarında İstanbul'da Beyoğlu'nda şimdi Akbank'ın bulunduğu yerde Palas Sineması açıldı. Onu az sonra Taksim Meydanı'nda bulunan şimdiki Yeni Taksim Sineması yerinde Majik Sineması izledi.[20] Zaten Türkiye'de sinema işletmeciliğinin asıl başlangıcı da İlk Dünya Savaşı'nın patladığı bu yıla rastlar. Filmler artık tek başına bir "séance"ı doldurabilecek kadar uzar, hikâyeli film gelişir; İtalyan, Fransız, Alman ve İskandinav filmleri yurda girmeye başlar. Sinemanın kazançlı bir iş olduğunu anlayan Türkler de bu yeni alana el atmaya başlarlar.

Bunların başında, daha çok bir amatör sayılabilecek olan, fakat sonradan Türk sinemasının öncüleri arasında yer alan Fuat Uzkınay Bey geliyordu. Uzkınay, 1910 yılında İstanbul Sultanisi'nde Dahiliye Müdürlüğü yaparken sinemayla yakından ilgilendi, Weinberg'e başvurarak projeksiyon aygıtının nasıl kullanılacağını öğrendi; sonra o vakit okulun müdürü olan Ebulmuhsin Kemal Bey'i, öğrencilere sinema gösterileri yapılması için kandırdı. Sonradan Kemal Film'in kurucularından biri olan ve o sıralarda aynı okulda öğretmenlik yapan Şakir (Seden) Bey, Fuat Bey ile birlikte film seçmek işiyle görevlendirildi. Böylece sinema okula da girmiş oluyordu.[21]

---

19 Bu sinemanın adı sırasıyla Pathé, Anfi, Asri, Ses olarak değişmiştir. Bu yapı, Abdülhamit II zamanında Rıdvan Paşa'nın şehreminliği sırasında mimar Campanaki tarafından yapılmıştı.

20 Bu sinemanın adı sırasıyla Majik, Türk, Taksim, Yeni Taksim olarak değişmiştir.

21 Nurullah Tilgen, *a.e.*, *a.y* Rakım Çalapala, *Türkiye'de Filmcilik* (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin hazırladığı ve dış kapağında *Filmlerimiz* başlığı olan bu broşürün basıldığı yer, basımevi, tarihi, sayfa sayısı belirtilmemiştir. Dış kaynaklardan broşürün 1946'da İstanbul'da basıldığı anlaşılıyor)

Sinema İstanbul'a Yayılıyor

Uzkınay'ın bu amatörce teşebbüsünden sonra, Türklerin sinema işletmeciliğiyle ilgilenmeleri, İlk Dünya Savaşının başlamasından biraz önceye rastlamaktadır. 19 Mart 1914'te Murat Bey ile Cevat (Boyer) Bey adında iki ortak, İstanbul yakasında ilk film gösterisinin yapıldığı Fevziye Kıraathanesinin yerinde, Türkler tarafından işletilen ilk sürekli sinema salonunu Milli Sinema[22] adıyla açtılar. Sinemacılığı meslek olarak seçmeyi kuran Uzkınay ile Seden biraz geç kalmışlardı. Bununla birlikte yanlarına Şakir Bey'in ağabeyi Kemal (Seden) Bey'i de alarak sinema salonu açmak için çalışmaya başladılar. Sedenler, o vakit İstanbul yakasının en tanınmış lokantalarından olan Sirkeci'deki Ali Efendi Lokantası'nın sahibi Ali Efendi'nin yeğenleriydiler Ali Efendi, yeğenlerinin ısrarına dayanamayarak, kendi yapılarından birini onlara bıraktı. 6 Temmuz 1914'te Sirkeci'de şimdiki Musul Oteli'nin altındaki şekerci dükkânının yerinde Ali Efendi Sineması açıldı. Bu sinemanın işleri iyi yürümüş olmalı ki, Uzkınay ile Sedenler biraz sonra bu sinemanın yakınında, Demirkapı'da Kemal Bey Sineması'nı açtılar Fakat bütün bunlara rağmen, Osmanlı İmparatorluğu son günlerini yaşadığı zamanlar, bütün ülkedeki sinema salonları bir düzineyi aşmıyordu.[23] 1914-1923 arasında, yukarıda sayılanlara katılan başlıca sinema salonları arasında, İpekçi Kardeşler'in Beyoğlu'nda şimdiki Alkazar yerinde açtıkları Elektra Sineması (1920), yine İpekçi Kardeşler'in Tünel'e giden yolda açtıkları Elhamra Sineması (1922) sayılabilir. Ahmet İhsan [Tokgöz], 1924 yılında *Servet-i Fünun* dergisindeki haftalık yazılarından birinde bu sinemalar üzerine şöyle diyor.

> Sinemacılık İstanbul'da aldı yürüdü. Ufaktan başlayan sinema teşebbüsleri Elhamra gibi hakikaten zarif salonlara münkalip oldu. Bunu Asri Sinema takibeyledi ki, Tepebaşı'nın mahut yazlık tiyatrosunu salaş halinden çıkardı ve pek güzel dil-niş bir şekle ifrağ eyledi. Bu hafta Opera Sineması'nı küşadeylediler. Opera Sineması da eski

22 Bu sinema 1957'deki istimlak hareketine kadar aynı adla süregelmiş, sonra yıkılmıştır.
23 *Perde-Sahne* dergisi, Sayı: 1, Nisan 1941.

İsketing yerini işgal eyliyor. Ve pek hoştur. Birbirlerinin müşterilerini alıp müştereken rekabetin kurbanı olmazlarsa sinema seyircileri için âlâ şey. Sinemalar asıl tiyatro sanatını öldürüyor diyorlar. Belki bu iddia haklıdır; kış mevsiminde sinemanın da güzel vakit geçirttiğini inkâr edemezler."[24]

Seyirciler, Programlar

İlk Dünya Savaşına gelinceye kadar Selanik ve İzmir gibi birkaç "kozmopolit" şehir bir yana bırakılırsa, sinema bütün imparatorlukta yalnız İstanbul içinde kalmıştı. Yine o zamana kadar, ramazan aylarındaki ufak çaptaki gösteriler bir yana bırakılırsa, sinema bu şehirde asıl müşterisine, yani daha çok İstanbul yakasında toplanan orta halli ya da fakir halka yayılmamıştı. O vakitler sinema Beyoğlu'nda yabancı uyrukluların, azınlığın ya da İstanbul yakasından büyük bir serüveni göze alarak karşı yakaya geçen birkaç delikanlının eğlencesiydi. Kadınlar, bu yeni eğlenceden daha da uzak kalmışlardı; ancak az sayıdaki "Avrupai" konaklarda zaman zaman yapılan film gösterileriyle bu yeni buluşu tanıdılar.[25]

Kadınlar için ayrı "séance" yapma işi, önce Pangaltı'da Asaduryan'ın açtığı sinemada uygulandı. Haftanın belirli günlerinde yalnız kadınlara film gösteriliyordu. Ramazanlarda Kadıköy'deki Yoğurtçu Çayırı'nda, Anadoluhisarı'ndaki açık hava sinemalarında ise başka bir yola başvuruldu. Sinema perdeye diklemesine çadır beziyle ikiye ayrılıyor, kadınlar bir yana erkekler bir yana alınıyordu.[26] Bu yolu, İstanbul yakasında ilk deneyen kapalı sinema, Ayasofya karşısındaki Alemdar Sineması idi. Sinemanın salonu, kapıdan perdeye doğru bir tahta perde ile ikiye bölünmüştü.[27]

---

24 Ahmet İhsan (Tokgöz), "İstanbul Postası", *Servet-i Fünun* dergisi, No.1480-6, 25 Kanun-i evvel 1340 (1924).

25 Örneğin Abdülhamit II.nin mabeyn ikinci kâtip'i "Arap" İzzet Paşa'nın Yıldız yolunda Yeni Mahalle'deki konağında Weinberg'in film gösterileri yaptığı, bu yüzden bir yangın çıkarak konağın yandığı bilinmektedir. *Bak.* Said Naum-Duhani, *Vieilles gens Vieilles demeures, Topographie Sociale de Beyoğlu, au XIX ème siècle* (İstanbul, Ed. du Touring et Automobile Club de Turquie, 1947), s. 39-40.

26 Tilgen, *a.e.*, *a.y.*, Çalapala, *a.e.*

27 *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt II (İstanbul, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyet Kollektif Şirketi, 1959), s. 606.

Sinema programlarının gelişmesi de aynı yavaşlıkla oldu. Sinema kendisine özgü müşterilerini almadan, programı gelişmedi, program gelişmeden de müşterisi çoğalmadı. Ancak İlk Dünya Savaşına doğru, her iki alanda da göze çarpan bir ilerleme meydana geldi. 1914'ten önceki programlar, kısa kısa filmlerden meydana gelen kırık dökük programlardır. Weinberg'in yönetiminde Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nun 1910 yılı ramazanındaki programı bu konuda bir örnek olabilir. 15 Ramazan 1328 (19 Eylül 1910) günlü bu programı, gerek gösterilen filmleri, gerek programın bütünü içindeki durumunu ortaya koyması bakımından, olduğu gibi aktarıyoruz:

"Şehzadebaşı'nda kâin
FERAH TİYATROSU
Mösyö Vaynberg idaresinde
Mihre-i sanatkârlarımızdan (Kınar) ve (Binemeciyan) Hanımların tesis eyledikleri 45 kişiden müteşekkil
YENİ OSMANLI TİYATROSU ve
Benliyan Efendi'nin
MİLLİ OPERET KUMPANYASI
Ramazan-i şerifin 15 inci pazartesi günü akşamı arzu ve taleb-i umumi üzerine
CEZA KANUNU
Milli vodvil 3 perde
Muharriri: İbn-ür-Refik Ahmet Nuri Bey
Serinlik için tiyatromuza müteaddit vantilatörler va'zedilmiştir
Köylerde sakin tiyatro-perverânın gece avdet vapurlarına yetişebilmeleri için bundan böyle her gece evvela piyes sahne-i temaşaya va'zedilip tamam alafranga saat birde sinema numrolarma ibtidar olunacaktır.
SİNEMATOGRAF
(1) *Bahr-i Müncemidden Bir Manzara-i Latife* renkli sinema[28]
(2) *Bir Damadın Sergüzeşti* büyük dram

28 Buradaki "renkli" terimi, filmin elle boyanmış olmasından ileri geliyor

(3) *Rigaden ve Imzasız Mektup*[29] komik
(4) *Buvaro'nun Şıklığı*[30] komik
(5) *Litli Moric Sevdada*[31] komik

Dünyanın en meşhur fabrikası olan "Pate Frer"[32] şirketinin kurdelaları
bâ-mukavele yalnız tiyatromuza mahsustur.

Fiyat:	Avansen localar	65 kuruş
	Birinci sınıf	55 kuruş
	İkinci sınıf	45 kuruş
	Üçüncü sınıf	35 kuruş
	Birinci mevki koltuk	11 kuruş
	İkinci mevki sandalye	8 kuruş
	Duhuliye	5 kuruş

Mektepliler için birinci mevki koltuk 8 kuruş"[33]

Yine aynı tiyatronun ertesi günkü programında da, Namık Kemal'in *Gülnihal* piyesiyle birlikte gösterilen filmler için yalnız "Sinematograf: Yeni muhtelif program. Gayetle müthiş dramlar" denilmekle yetinilmektedir.

Bu programları, 1917 yılı başındaki yerleşik bir sinema salonunun programıyla karşılaştırmak, aradaki gelişmeyi az çok ortaya koymaktadır:

---

29 Rigaden (Rigadin): Sinemanın ilk büyük komedi oyuncusu Max Linder'in beyazperdede türeyen bir sürü rakibinden en güçlüsü. Asıl adı Charles Seigneurolan bu oyuncu, tiyatroda Prince, sinemada ise Rigadin takma adını kullanıyordu. Bundan başka, beyazperdedeki Seigneur'ün adı İngiltere'de Whiffles, Almanya'da Moritz, İspanya'da Sallustine, İtalya'da Turtufino'ya çevrilmişti. Doğu ülkelerinde, bu arada bizde, Prens Rigaden (Le Prince Rigadin) diye tanınmıştır.

30 Buvaro (Boireau): Yine bu zamanların bir başka ünlü komedi oyuncusu André Deed'in beyazperde adı. Ayrıca İtalya'da çevirdiği filmlerde Cretinetti, Fransa'dakilerde Gribouille adıyla da tanınır.

31 Litli Moric (Little Moritz): Asıl adı bilinmeyen Alman asıllı bir palyaçonun Fransa'da Romeo Bosetti yönetiminde çevirdiği bir seri filmdeki adı. Öyle anlaşılıyor ki, Rigadin'in Almanya'da Moritz adıyla ün salması, bu Alman palyaçosun aynı ünden yararlanmak için Moritz adını kullanmaya yöneltmiştir.

32 Pathé Freres (Pathé Kardeşler)

33 El ilanı biçimindeki bu programlar Milli Kütüphane'deki (Ankara) "Selim Nüzhet Gerçek Koleksiyonu"nda bulunmaktadır

"SİNEMA ORYANTO
Fevkalâde hafta
Bu pazartesi gününden itibaren
13 / 16 Şubat
DEV
Büyük harp kurdelası
Dört kısım ve iki bin metreden mürekkep
Bundan maada *SIR* üç kısımlık
Dram, Asta Nilzen[34] tarafından
SİNEMA ORYANTO'NUN FEVKALADE HAFTASI

Beyoğlu'ndaki Sinema Oryanto bu pazartesi günü için mevsimin en mühim hadisesini teşkil edecek bir kurdela irae eyleyecektir. Berlin'in en mühim sinema müessesesi tarafından yapılan (2000) metrelik bu büyük harp dramı temaşa-gerler üzerinde uzun zamanlar tesirini bırakacaktır.

Romanya'da harbeden kahraman ordumuza ait manzaralar ve kumandan Hilmi Paşa ile erkân-i harbiyesi ve müttefik devletler ümera-yi askeriyesi irae edilecektir.

Romanya seferinde zaferden zafere koşan ordularımızın hamaseti kalpleri hiss-i gurur ile dolduracaktır. Binaenaleyh bütün Osmanlıların bu yegâne ve fevkalade temaşaya rağbet etmeleri tabiidir.

Programda: Aynı zamanda üç kısımlık büyük bir dram vardır ki meşhur Norveçli artist Asta Nilzen tarafından oynanılmıştır.

Birinci oyun ba'dez-zuhur saat üçte
İkinci saat beşte ve gece saat dokuz buçukta başlayacaktır.
Bu fevkalade program için fiyatlar pek ehvendir.
Hususi mevki 10 kuruş, Birinci 7, İkinci 5, Duhuliye 3 kuruştur.
Oryanto Sineması Müdüriyeti"[35]

---

34 Asta Nilzen (Asta Nielsen): Filmlerinin çoğunu Almanya'da çevirmiş olan Danimarkalı ünlü sinema oyuncusu. Nielsen, sessiz sinema çağının İlk Dünya Savaşına kadarki döneminin en büyük kadın oyuncusudur. Burada *Sır* adıyla verilen filmin hangisi olduğunu çıkaramadık, zira Nielsen'in filmografisinde, adı bu anlama gelen bir film yoktur. Öyle anlaşılıyor ki filmlere asıl adlarıyla hiçbir ilgisi olmayan adlar yakıştırmak hastalığı, sinemacılarımıza daha o vakitler musallat olmuş.

35 *Hande* dergisi, Sayı: 30, 9 Şubat 1332 (1917)

İlk Dünya Savaşına kadar sinema işletmeciliğinin gösterdiği ağır gelişme, filmin beyazperde üzerindeki serüveni başladığından beri yirmi yıl geçmesine rağmen, yapım alanında herhangi bir denemeye imkân vermedi. Üstelik buna engel olan başka nedenler de vardı: Abdülhamit II.nin son on yılı, her alandaki baskının en şiddetli dereceye vardığı bir dönemdi. Bu baskıdan en çok zarar gören iki alan, edebiyat ve sahneydi. *Servet-i Fünun* dergisi çevresinde toplanan yazarlardan bazılarının 1900 yılında sürülmesi, ertesi yıl edebiyat yazılarının bile yayımlanamaz duruma gelmesi, 1900'den başlayarak İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar hiçbir yeni dergi ve gazetenin yayımlanmasına izin verilmemesi; gazete, dergi, kitap, hatta din kitaplarının bile sıkı bir sansüre tutulması, düşünce ve sanat alanını felce uğrattığı gibi, aynı baskıyla karşılaşan sahne de, sıkı bir sansürün çemberi içindeki dar "répertoire"ı, hemen tamamıyla azınlık sanatçılarından meydana gelen kadrosu ile yerinde saymaktaydı. Böylece, "Edebiyat-i Cedide" kuşağı en canlı olduğu sırada susturulduğu gibi, ondan sonra yetişmekte olan kuşak ağzını açmak fırsatını bile bulamamıştı. İkinci Meşrutiyet'in ilam ile bu sıkılar birdenbire kalkınca, sanat ve düşünce alanında tam bir boşalma oldu. İlk yılların hür havası içinde, en uysal, kendi halinde yazarlar bile siyasete atıldılar. Gençlerden çoğu gazetelerin, dergilerin çevresinde kümelendiler. Bir bölük genç ise soluğu sahnede aldı. Meşrutiyetin ilk yıllarında nasıl her köşede bir kürsü kuruluyor, üzerine çıkıp nutuk çekmek moda haline geliyorsa, bunun gibi, elverişli her köşede bir sahne kurmak, bir tiyatro topluluğu meydana getirmek de moda olmuştu. "Kibar aile"lerden gençlerin çoğu bile öğrenimlerini yarıda bırakıp sahne hayatına atılıyorlardı. Mantar biter gibi tiyatro toplulukları ortaya çıkıyor, biri kaybolup yenisi kuruluyordu. Gerek siyaset ve edebiyata, gerekse tiyatroya bu düşkünlük arasında sinema hiç dikkati çekmedi. Zaten o vakitler, batıda da sinema "oyuncaklık"tan daha yeni yeni kurtulmaya başlıyordu. Sinema işletmeciliğinin gelişmediği Osmanlı ülkesinde daha fazlası beklenemezdi.

Öte yandan, sinema teknik, bilgi, para isteyen bir işti. Oysa, derme çatma bir sahne kurmak, bunu bez dekorlarla çevirmek amatörüne de profesyoneline de yetiyordu. Seyircinin karşısına doğrudan doğruya çıkmak, alkışını toplamak da bu tiyatroseverlerden çoğu için en önemli noktaydı. Seyircinin de fazla bir şey beklediği yoktu, zira "fazlasını" bilmiyordu. Ancak Sarah Bernhardt, Réjane, Mounet-Sully gibi zamanın sahne yıldızları beyazperdede de görünmeye başladıkları vakit sinema da bu tiyatroseverlerin gönlünü kazanacak, dikkatini çekecekti. Ağır aksak yürüyen sinema işletmeciliğinden dolayı bu iş ancak savaşa doğru gerçekleşebildi. Film yapımının başlaması içinse, Osmanlı Devleti'nin bu kanlı faciaya atılması gerekti.

2. İLK ADIMLAR (1914-1922)

24 Haziran 1914'te Avusturya-Macaristan veliahdının Saraybosna'da öldürülmesini izleyen bir ay içinde İlk Dünya Savaşı başladığı vakit, Osmanlı Devleti ilk anda bu büyük çatışmanın dışında kaldı. Ama bu tutum bir tarafsızlık siyasetinin sonucu değildi. Zira devleti yönetenler İngiltere, Fransa, Rusya'nın meydana getirdiği İtilaf Devletleri ile Almanya, Avusturya-Macaristan, İtalya'nın meydana getirdiği İttifak Devletleri adlı iki topluluktan sonuncusunu çoktan seçmişlerdi; imzaladıkları gizli antlaşmaya göre de bu savaşa hemen katılmaları gerekiyordu. Oysa devlet böyle bir savaşa hazır değildi.

Aslında Osmanlı Devleti bu savaşa hiçbir vakit hazır olamayacaktı, böyle bir serüvene atılmaması, hiç olmazsa kendiliğinden atılmaması gereken bir ülke varsa o da çökmekte olan bu imparatorluktu. Daha öncekiler bir yana, İkinci Meşrutiyet'in ilanından beri girişilen savaşlar (Trablusgarp, 1912; Birinci ve İkinci Balkan Savaşları, 1912-1913), İmparatorluktan birbiri ardından kopanlan parçalar (Avusturya-Macaristan'ın Bosna-Hersek'i alışı, Bulgaristan'ın bağımsızlığı, Girit'in Yunanistan'a katılışı, 1908; Trablusgarp ile Oniki Ada'nın İtalyanlarca işgali, Arnavutluk'un bağımsızlığı, 1912; Batı Rumeli'nin elden çıkışı, 1913) devleti hem maddi hem manevi bakımdan adamakıllı çökertmişti.

İçeride ise işler en az bunun kadar kötü gidiyordu. İkinci Meşrutiyet'le girişilen ikinci parlamenter yönetim denemesi kısa zamanda fiyaskoyla sonuçlanmıştı. 31 Mart (13 Nisan 1909) gericilik hareketi üzerine siyasal hayat çığırından çıkmış, suikastlar,

hükümet darbesi denemeleri, ordunun sürekli olarak siyasete bulaştırılması sonunda beş yıl içinde meşrutiyet yönetimi tek parti diktatörlüğüne dönüvermişti. İmparatorlukta yaşayan Türk olmayan azınlıkların hemen hepsi bağımsızlık ardındaydı. İktisadi bakımdan ise, görünüşteki "büyük imparatorluk" bir yarı-sömürgeden başka bir şey değildi.

1913 yılı başında bir hükümet darbesiyle işbaşına geçenler bu durumun önünü alabilecek güçte kimseler değildi. Ancak zor kullanarak iktidarda kalabileceklerini biliyorlardı. Yönetim -siyasal düzenin hâlâ parlamenter nitelikte olduğu zannını uyandırmak için hileli, baskılı seçimlerle meydana getirilmiş, tek partinin temsil edildiği- meclisten başlıyor, fakat aslında bu partiyi yöneten on iki kişilik kurulun ("Merkez-i umumi") önderi olan üç kişinin elinde toplanıyordu. İttihat ve Terakki Fırkası'nın Enver-Talat-Cemal Paşa'lardan meydana gelen bu "triumvirat"ı sıkıyönetimi, polis ve askeri, özel hapishanesi ("Bekirağa Bölüğü"), özel sürgün yeri (Sinop), hafiyeleri, fedaileri, yurt içinde kök salan parti teşkilatıyla 1913'ten beri şiddeti her gün biraz daha artan bir yıldırma düzeni kurmuştu. Bu yıldırma pek tabii olarak tepki yarattığı gibi, bir hükümet darbesiyle işbaşına gelenler yine aynı yoldan uzaklaştırılacağı korkusu içindeydiler. Öte yandan, birbiri ardından gelen yenilmeler, toprak kayıpları, devlet yönetimindeki yetersizlik dolayısıyla bütün ülkede genel bir hoşnutsuzluk havası esiyordu. Hapsedilen, sürgüne gönderilen, yurt dışına kaçmak zorunda kalanlar memnun değildi; yıldırma ile susturulan muhalifler memnun değildi; İkinci Meşrutiyet denemesinin de başarısızlıkla sonuçlanmasından dolayı hayal kırıklığına uğrayan aydınlar memnun değildi; siyasete karıştırılan, maddi bakımdan güçlük içinde bulunan ordu memnun değildi; çökmekte olan bir imparatorluğun bütün maddi-manevi yükünü taşıyan halkın çoğu memnun değildi. Bütün bu memnun olmayan kütleye karşı, yönetimi ellerinden bırakmak istemeyenler ise, bu düzenin sürüp gitmesini ancak büyük bir serüvene atılmakla sağlayacaklarını düşünüyorlardı. Böylelikle, memnun olmayanların, muhaliflerin ağızları kapatılabilecek, görünüşte bir birlik sağlanacak, bağlı bulundukları blok

üstün geldiği takdirde, hem devletin uzun zamandır işleyen onur yaraları kapanacak, hem kendi durumları sağlamlaşacak, kişisel hırslar karşılanmış olacaktı. Zaten "triumvirat"yı meydana getirenlerin serüvenci yaratılışları, dar görüşleri, yeteneklerinin çok üstündeki ihtiraslan da buna uygun düşüyordu. Seçtikleri tarafın üstün geleceğine bile inanmadıkları halde[1] körü körüne bu işe atılacak kadar gözü kararmış olan "triumvirat" 1913 sonunda Alman generali Liman von Sanders'in başkanlığındaki kalabalık ve geniş yetkili bir askeri kurulun İstanbul'a gelmesini sağlayarak kesin bir adım attı. Bunu 2 Ağustos 1914'te Almanya ile imzalanan gizli antlaşma izledi. On gün sonra, İtilaf Devletleri gemilerinin kovaladığı iki Alman savaş gemisinin Çanakkale Boğazı'ndan içeri alınması; gemilerin satın alındığı söylenerek, Alman komutana ve mürettebata fes giydirilip Osmanlı donanması hizmetinde olduklarının ilanı komedisi; en sonunda da "triumvirat"nın Alman subaylarıyla kararlaştırdığı plan gereğince gemilerin Karadeniz'e açılıp Rus gemilerini, kıyılarını topa tutması üzerine ne ulusun, ne meclisin, ne öbür kabine üyelerinin ne de padişahın haberi olmaksızın Osmanlı Devleti kendini savaşın ortasında buluverdi (11 Kasım 1914).[2]

Uzkınay, Kamerasını Çalıştırmaya Başlıyor

Selamsız sabahsız girişilen bu savaşa halkı ısındırmak, Talat Paşa'nın deyimiyle "harbi popüler hale getirmek" gerekiyordu. İttifak Devletleri lehinde propaganda zaten çok önce başlamıştı. Osmanlı Devleti'nin bu savaşa katılması üzerine, savaşın propagandası "chauviniste" bir nitelik kazandı. Zaten gösterişe meraklı olan "triumvirat" ise, savaşın daha üçüncü günü iki "théâtral" hareketle bunun resmi örneğini verdi. Bu hareketlerin biri, 14

---

1 Talat Paşa: "Bütün mülahazalar Almanya'nın mağlup olmayacağı ihtimaline gore yürütülmüştü. Fakat Almanya'nın mutlak galibiyetine inanılmıyordu. (*Talat Paşa'nın Hatıraları*, İstanbul, Bolayır Yayınları, 1958. İkinci basım, s. 27)

2 Bu çağ olaylan için bak. Prof. Y. Hikmet Bayur, *Türk İnkılâbı Tarihi*, Cilt 1 (İstanbul, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1940); Cilt II, Kısım 1,2,3 (Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınlan, 1943-1952); siyasi hayat için *bak.* Prof. Tarık Z. Tunaya, *Hürriyet'in İlanı: İkinci Meşrutiyetin Siyasi Hayatına Bakışlar* (İstanbul, Baha M., 1959)

Kasım 1914 cumartesi günü Fatih Camii'nde kalabalık bir halk kütlesi önünde "cihad-i ekber"in ilanıydı. Tarihin kaydettiği bu en gülünç "cihad" ile, tarihte ilk olarak Müslümanlar bir kısım Hıristiyanların yanı başında başka Hıristiyanlara karşı savaşa çağırılıyorlardı. Bu çağrışa nasıl karşılık verildiği de çok geçmeden en acı şekilde anlaşılacaktı.

"Triumvirat" Fatih'te bu paslanmış silahı kullanmaya çalışırken başkentin uzak bir köşesinde, Ayastefanos'ta (Yeşilköy) bir başka kalabalık "Ayastefanos Abidesi" diye tanınan bir yapıyı yıkmaya uğraşıyordu. Bu yapının Osmanlı Devleti için çok acı bir anısı vardı: Rumi 1293 yılına rastladığı için halkın "93 harbi" diye adlandırdığı 1876-1877 Osmanlı-Rus savaşının yenilgiyle sonuçlanması üzerine Ruslar, İstanbul üzerine yürürlerken vardıkları en ileri nokta olan Ayastefanos'ta bir "zafer anıtı" dikmek istemişlerdi. Uzun çekişmelerden sonra, bunun bir hayır kurumu olarak meydana getirilmesi konusunda uzlaşmaya varılmış, böylelikle yarısı anıt, yarısı hayır kurumu olan acayip bir yapı ortaya çıkmıştı. Yapının ilk katı, savaşta ölen Rus askerlerinin kemiklerinin saklandığı özel odalar, papazlara, muhafızlara ayrılan dairelerden; yukarı bölümü ise sütunlar üzerine kurulu birkaç katlı kuleden meydana geliyordu.[3] Avrupa'da savaş başladığı vakit bu anıtyapının ortadan kaldırılması için basında rastlanan tek tük yazılar savaşa doğrudan doğruya girilince büyük bir şiddet kazandı. 14 Kasım sabahı İstanbul'dan ve yakınlardan gelen kalabalık bir halk kütlesi yapının tahtadan kısımlarını yaktı, taştan olan kısımlar ise kolay kolay yıkılacağa benzemiyordu. Sonunda istihkâm subayları işe karıştılar, yapı dinamitle atıldı. Fakat anıtyapı o kadar sağlamdı ki, tamamıyla yıkılması üç ay kadar sürdü.

Olayın önemli yönü, anıtyapının yıkılışının, Türk sinemasının başlangıcına yol açmasından ileri geliyordu. İlk olarak bir Türk sinemacısı, bu olay yüzünden kamerasını çalıştırarak ilk Türk filmini meydana getirmişti. Bu olayın kahramanı, daha önce Seden

3 Bu anıtyapı ve yıkılışı için bak. *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt III (İstanbul, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1960), s. 1499-1502.

Kardeşlerle birlikte sinema işletmeciliğine atıldığını gördüğümüz Uzkınay idi. Rus anıtyapısının yıkılması kararlaştırıldığı vakit bu tarih olayının filme alınması, bunun bir propaganda aracı olarak kullanılması düşünülmüştü. Müttefik Avusturya-Macaristan'ın bir film şirketi, merkezi Viyana'da olan Sascha-Gesellschaft, bu işi üzerine aldı. Fakat, savaşın başlamasıyla birlikte ulusal duygular öylesine körüklenmişti ki, müttefik bile olsa yabancı kimselerin işe karışması istenmiyor, bu olayı mutlaka bir Türk sinemacısının filme almasında direniliyordu. Ama ortada bir Türk sinemacısı yoktu. O vakit Fuat Uzkınay ortaya çıktı. Kendisi seferberlik ilan edildiği vakit silah altına alınmıştı, filmcilik işleriyle uğraştığı biliniyordu. Ne var ki, projeksiyon aygıtını çok kullanmış olan Uzkınay hiç kamera çalıştırmamıştı. Bunun üzerine Sascha şirketinin adamları Uzkınay'a birkaç saat içinde kameranın nasıl kullanılacağını gösterdiler Uzkınay kamerasını anıtyapının biraz ötesine yerleştirdi; böylece 14 Kasım 1914 Cumartesi günü *Ayasteſanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*'nı gösteren 300 metrelik bir aktüalite filmi ortaya çıktı.[4]

Sinema Orduya Giriyor

Savaşın ikinci yılından başlayarak sinemanın propaganda alanındaki gücü anlaşılmasaydı, Uzkınay'ın bu denemesi belki de tek olarak kalacak, film yapımı savaş sonuna kadar gecikecekti. Fakat Osmanlı İmparatorluğunu batıracak olan Enver Paşa, Türk sinemacılığının başlamasını sağladı. "Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili" olarak Almanya'ya yaptığı bir gezide, Alman ordusunda bir sinema kolunun bulunduğunu gören Enver Paşa, Doğu ve Batı cephelerinde ordu sinemacılarının çektiği bazı filmleri de seyredince, aynı kolun Osmanlı ordusunda da meydana getirilmesi için emir verdi. Böylece, çarpışan ordulardan, önce Fransız ordusunda kurulan, 1915 başlarında fotoğrafçılık koluyla birleşerek "Service Photographique et Cinématographique de l'armée" (S.P.C.A.) adını alan, buradan örnek alınarak öbür ordulara

4 Tilgen, *a.e.*, *a.y* Çalapala, *a.e.*

da yayılan bu kol,[5] 1915 yılı ortalarına doğru Osmanlı ordusunda da Merkez Ordu Sinema Dairesi adıyla çalışmalarına başladı. Bu dairenin başına, Türkiye'de ilk sinema gösterilerini düzenleyen, ilk sürekli sinema salonunu kuran, sinema işletmeciliğinin gelişmesini sağlayan Weinberg getirildi, ilk Türk filmini çeviren Uzkınay da onun yardımcılığına verildi. Merkez Ordu Sinema Dairesi, bugünkü İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesinin karşısına düşen yapıda çalışmalarına başladı.[6] Weinberg'in çevirdiği ilk filmlerin başında, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulmasını sağlayan Enver Paşa'nın atlarını, Enver Paşa'nın eşi Emine Naciye Sultan'ın yeni doğan çocuğunu gösteren parçalar yer alıyordu.[7] Az sonra, Ayasofya'daki Müze-i Askeri'nin (bugünkü Askeri Müze) bir bölümü, sinema salonu biçimine sokularak gerek Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çektiği, gerekse müttefiklerin gönderdiği askeri filmler, savaşla ilgili aktüalite filmleri burada halka gösterilmeye başladı.[8]

Yarım Kalan Filmler

O vakit Osmanlı ülkesinde tek sinema kurumu olan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin durumu, kısa aktüalite filmlerinden başkasını ortaya koymaya elverişli değildi. Sınırlı araçlarla ve silah altına alınmış birkaç sinemacı yedek subayın –Uzkınay, sonradan Lale Film'i kuran Cemil (Filmer), yine Lale Film'den Mazhar (Yalay)– emekleriyle çalışan bu kurumun, öbür ülkelerde olduğu gibi propaganda filmleri meydana getirmesi imkânsızdı. Oysa, Avrupa'da çarpışan ülkeler, ulusların cephede olduğu ka-

---

5 İlk Dünya Savaşı'ndaki ilk ordu sineması olan S.P.C.A.nın kuruluşu ve çalışmaları için *bak.* Sadoul, *Hist. gén. du cinéma, III. Le cinéma devient un art, 1909-1920*, Vol:2; *La première guerre mendiale* (Paris, Denoël, 1952), s. 38-41, ayrıca, yazarlarından biri bu birlikte çalıştığı için aynı konuda geniş bilgi veren öbür eser: René Jeanne ve Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma, I: Le cinéma français, 1895-1929* (Paris, Robert Laffont, 1947), s.153-159. Almanya'da ordu sineması için bk.. Ernst Johann, *Kleine Geschichte des Films* (Frankfurt, Ullstein Büchner, 1959), s.90-101)

6 Tilgen, *a.e* , *a.y.*; Çalapala, *a.e.*

7 Tilgen, *a.e.*, *a.y.*

8 Askeri Müze için bak. İstanbul Ansiklopedisi, C.11, s.1112-1116.

dar cephe gerisinde de katıldığı bu ilk evrensel savaşta propagandaya büyük bir önem veriyorlar, bunun için en elverişli araç olarak da sinemayı görüyorlardı. Karşı tarafı kötülemek, düşmana karşı halkın nefretini kamçılamak için resmi ve özel bütün film şirketleri, savaşı konu alan hikâyeli filmler meydana getirmekteydiler.[9] Oysa Osmanlı ülkesinde ancak kısa aktüalite filmleriyle yetiniliyordu. Müttefik ülkelerden gelen propaganda filmleri ise, Müslüman halkın benimseyebileceği çeşitten değildi.

Aktüalite filmleri dışında bir film meydana getirmek düşüncesi, yine Weinberg tarafından ortaya atıldı. Fakat Weinberg, savaş propagandası yapan bir film değil –zaten o zamanki imkânlar buna elverişli değildi–, sadece, sahnedeki bir temsilin pelikül üzerine aktarılmasını düşünüyordu. Daha önce, Şehzadebaşı'nda tiyatro toplulukları yöneten Weinberg'in böyle düşünmesi tabiiydi. Weinberg, film dairesinin çalışmaları yürürken biraz ötede temsiller vermekte olan Benliyan'ın Milli Operet Kumpanyası'yla anlaştı. Harbiye Nezareti'nden gerekli izni alan Weinberg, Benliyan topluluğunun "rëpertoire"ında en önemli yeri tutan *Leblebici Horhor*'u çevirmeye başladı. Fakat film ilerlediği bir sırada baş oyunculardan birinin ölümü üzerine Weinberg işi yarıda bırakmak zorunda kaldı.[10]

Bununla birlikte Weinberg yılmış değildi. Bu kez, Benliyan topluluğunun bir başka temsiline el attı. Bu, Benliyan'la birlikte Şehzadebaşı tiyatrolarının en çok temsil ettiği *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adında bir oyundu. Molière'in *Le mariage forcé - Zor Nikâhı*'nın tuluat kumpanyalarında kılık değiştirmişi olduğu anlaşılan bu oyun filme alınırken başka bir aksilik ortaya çıktı: Oyuncuların çoğu silah altına çağrıldı. Bundan dolayı, Weinberg'in bir kere daha yarıda kalan bu hikâyeli uzun film denemesi, ancak savaş sona erdikten sonra yardımcısı Uzkınay tarafından tamamlanabildi.

---

9 Örneğin, bir Rus propaganda filmi, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurucusunu ele alıyordu: *Enver Paşa, Turckkaya Izmena Türkiye'ye İhanet Eden Enver Paşa*. Rejisör Vladimir Gardin). Sadoul, a.e., s.130.

10 Çalapala, "*Ateşten Gömlek* Yeniden Çevrilmelidir" *Yıldız* dergisi. Sayı: 129, 15 Haziran 1944.

1918'de piyasaya çıkan *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nda (1916-1918) Benliyan topluluğu oyuncularıyla birlikte Ahmet Fehim, Behzat [Butak], İ. Galip [Arcan], Kemal Emin [Bara] da oynuyordu. Film, bir sahne temsilinin olduğu gibi pelikül üzerine aktarılmasından meydana gelmişti.

Her iki denemesi de yarıda kalan Weinberg belki bir üçüncü denemeye daha girişecekti, fakat hepsinden daha kötü bir aksilik Weinberg'in sinema alanından uzaklaşmasına yol açtı: 27 Ağustos 1916'da Osmanlı Devleti ile Romanya arasında savaş başlayınca, Weinberg bir "düşman uyruğu" durumuna geçiverdi. Bunun üzerine kendisinin Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başında bulunması doğru görülmeyerek uzaklaştırıldı. Dairenin başına, yardımcısı Uzkınay getirildi. Kurum, savaşın sonuna kadar yine eskisi gibi savaş aktüaliteleri çevirmeye koyuldu.

Hikâyeli Filmlere Doğru

Savaşın, çarpışan iki taraf için de son derece kırıcı bir durum aldığı, fakat özellikle Müttefik Devletler için çeşitli cephelerde çözülmelerin başladığı üçüncü yılında, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin yanı sıra, bir başka kurum da sinema çalışmalarına katıldı. Kurumun kendisi eski, fakat sinema çalışmaları yeniydi. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adını taşıyan bu kurum, İkinci Balkan Savaşı sırasında (1913) kurulmuştu. Ordu ile sivil halk arasında bağ kurmak, sivil halkın maddi manevi desteğini orduya ulaştırmak için meydana getirilen bu yarı-askeri derneğin görevi, İlk Dünya Savaşıyla birlikte ağırlaşmış, hele savaşın etkileri gittikçe daha fazla duyulmaya başladığı vakit büsbütün önem kazanmıştı. Dernek, gelir kaynaklarının genişlemesi için çeşitli alanlarda çalışmalara katılıyordu. Bu arada bir kamera getirterek Merkez Ordu Sinema Dairesi'ninkilere benzeyen aktüalite filmleri de çevirtmeye başladı. Bu filmlerin kameracılığını, sonradan Cumhuriyet Halk Partisi'nin sinemacılık işlerini yöneten Kenan [Erginsoy] yapıyordu.[11]

Kurumun genç üyelerinden biri, sonradan tanınmış bir gazeteci olan Sedat Simavi, derneğin müdürü Dr. Hikmet Hamdi

11 Tilgen *a.e.*, *Yeni Yıldız* dergisi, Sayı: 37, 10 Şubat 1956, Çalapala, *Türkiye'de filmcilik*.

Bey'e başvurarak, bu kısa film çalışmalarının yetersizliğini belirtti, hikâyeli uzun filmler çevrildiği takdirde, halkın daha çok ilgisini toplayacağını, derneğe daha çok gelir sağlanacağını, üstelik yurtta asıl anlamıyla sinemacılığın başlayabileceğini söyledi. Yönetim Kurulunun aklı da bu işe yatınca, o vakit yirmi yaşlarında bir delikanlı olan Simavi'nin rejisörlüğünde bir çalışma birliği meydana getirildi. Weinberg'in yanında yetişmiş Yorgo adındaki bir kameracı ile Dârülbedayi'nin o zamanki bazı oyuncularından meydana gelen bu birlik, derneğin Divanyolu'ndaki şimdiki Sağlık Müzesi'nin bulunduğu yapıdaki merkezinin alt katında kurulan derme çatma bir stüdyoda çalışmalarına başladı.

İlk İki Film: *Pençe* ve *Casus*

Simavi'nin ele aldığı ilk eser, *Servet-i Fünun* yazarlarından Mehmet Rauf'un 1909'da yayımlanan *Pençe* adlı dört perdelik oyunuydu. *Pençe*, tekniği bakımdan sahneye elverişli olmadığı gibi, konusu bakımından da oynanması imkânsız bir oyundu. Evliliği, insanlığa en büyük acıları veren bir "pençe" olarak gören bir düşünce ile asıl "pençe"nin "aşk ve alâka" olduğunu savunan bir düşüncenin çarpıştırıldığı oyun, ayrıca "serbest aşk"ın övgüsünü de yapıyor, sonunda evliliğin "ehven-i şer" olduğunda karar kılmakla birlikte yine de kesin bir sonucu bağlanmadan sona eriyordu. Bunun dışında oyun, bugün için bile "cüretkâr" sayılacak açık saçık sahnelerle de bezenmişti.[12] Nitekim, yayımlanışından beri sekiz yıl geçmesine rağmen telif oyun kıtlığı çeken ve hayli serbest olan sahnede yer bulamaması da bundandı. Üç ayrı odadan ibaret dekoru, hareketsizliği, uzun cümleli sonu gelmez konuşmaları ile sahneye uygun düşmeyen bu eserin beyazperdede başarılı bir sonuca erişmesi imkânsızdı. Nitekim, *Pençe*'nin (1917) piyasaya çıkarıldığının ertesi yıl, o vakitler Almanya ile Türkiye arasında mekik dokuyan, Berlin'de sinema çalışmalarına katılan, bunun reklamını yaparak Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema çalışmalarını kendi eline almak istediği, yazılarından anlaşılan Muhsin [Ertuğrul], bu arada film üzerin şunları söylüyordu:

12 *Bak.* Mehmet Rauf, *Pençe*, Oyun, 4 fasıl (İstanbul Matbaacılık Anonim Şirketi, 1325-1909)

"Geçen sene yazında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema şeritleri tertip ve imal etmekte olduğunu, meydana çıkardığı filmlerle öğrenmiştik. O zaman o filmleri seyredenler, evvela İtalya'nın, Fransa'nın, Almanya'nın pek sanatkârane yapılmış şeritlerini gördükleri için, kapıdan çıkarken yanlarındakine bir şey söylemeye cesaret etmeksizin hayâlarından yüzlerini kapayarak çıkmışlardı. *Pençe* namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehassıl şerit, memleketimizde yalnız sanayi-i nefise müntesiplerini değil, her Türk'ü utandırmıştı. Herkes, pek bi-gâne olduğumuz bu sanata karşı, biraz daha az bâlâ-pervaz olmamızı haysiyet-i milliye namına temenni ediyordu. Nitekim ilk milli şerit ve mevzu olmasına ve mümessiller payitahtın en iyilerinden intihap olunmasına rağmen eserdeki teknik hatalar bu filmi iğrenç bir dereceye indiriyordu..."[13]

Bütün bunlara rağmen Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ilk eser-i sanatı olan *Pençe* unvanlı, seyri yalnız Türkleri değil, herkesi utandıran eseri intihap ederek o zamana kadar işlediği hata-yı maddiyeye bu sefer en ağır bir cürm-i maneviye de ilave ediyor Mevzudaki bayağılık ve budalalıkla tarz-i tertip ve icradaki cahillik ve tabiatsızlık bu eserde el ele vermiş, belahat ve vukufsuzluğumuzun ebedi bir numune ve timsali diye raksediyor.

Elhasıl gerek tav'an gerek kerhen Cemiyet bu *Pençe* namındaki sefil şeritle kendisini olduğu kadar izzet-i nefs-i milliyi ve hatta orada temsile iştirak eden sanatkârları olduğu kadar seyredenleri terzil etmiştir.

(...) Burada ilâve olarak şu küçük yolsuz vakayı da zikretmeden geçemeyeceğim: Beyoğlu ve İstanbul halkına kabalık ve cehaletimizi üryan üryan, bir parça da temaşa-gerleri utandırarak, kızartarak gösteren bu *Pençe* namındaki safsata, sanki buradaki muvaffakiyeti (!) kâfi değilmiş gibi Berlin'e gönderiliyor Ah Allahım! Ne meşum gündü ki, bana da onu görmek fırsatı düşmüştü. Vakta ki bu yüz kızartıcı hakiki facia yahut da elim mudhike Çines[14] şirketinin müdürü tarafından gösteriliyordu ve o adam bana, ben o adama bir kelime bile söylemeye hayâ-i cesaret edemiyorduk. O zaman ne kadar müteessir olmuş, içimde ne buhranlar husule gelmişti. Karanlığın ilelebet devam etmesini, yüzümü göstermeksizin hiss-i nefret ve istikrahımı, hiç olmazsa, karşımdakine belli etmeksizin oradan def olup kaçmak istiyordum. Heyhat, elimi tutan bir elin soğukluğunu müteakip ku-

13 Muhsin Ertuğrul, "Memlek· te Sinema Hayatı" *Temaşa* dergisi, Sayı: 6, 15 Ağustos 1334 (1918)

14 Cinés

laklarım şu sözleri duydu: 'Kendi kendinizi terzil için bundan daha fazla bir şey yapamazdınız, ben bu hususta sizin kadar hain olmayacağım. Gerek sansürden geçirmek için, gerek tebaası olduğum Osmanlıları bir parça daha iyi tanıtmak için adi ve kabalığın birçoklarını keseceğim. Rica ederim, buna göre değil, fakat lalettayin bu şeritlerden birkaç parçayı alarak bir mevzu bulup yazınız...' "[15]

Tarafsız bir kimsenin elinden çıkmamakla birlikte *Pençe* üzerindeki bu yargıların doğruluğundan şüphe etmeye de sebep yoktur; hele Muhsin Ertuğrul'un Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema çalışmalarında gördüğü aynı aksaklıkları çok daha sonra kendisinin de tekrarladığı göz önüne alınırsa...

Derneğin ikinci hikâyeli uzun filmi *Casus* (1917), yine aynı birlik tarafından meydana getirildi. Ne yazık ki, bu ikinci çalışmayla ilgili herhangi bir kayıt elimizde bulunmamaktadır. Bununla birlikte elde edilen sonucun birincisinden parlak olmadığı kestirilebilir. Her iki film, Beyoğlu'nda Skating Palas'ta[16], İstanbul yakasında da Alemdar Sineması'nda gösterildi.

Yarıda Kalan Tarihsel Film

Temaşa dergisinde açılan bu kampanyaya rağmen, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema kolu çalışmalarına devam ediyordu. Hatta dernek, bu arada, dergiye sert bir karşılık yollamak fırsatını bile kaçırmadı:

"Müdafaa-i Milliye Cemiyeti
Merkez-i Umumisi
Adet: 1067

'Temaşa' gazetesine

Risalenizin dokuzuncu nüshasında münteşir açık mektubunuz mütalaa olundu. Cemiyetçe takip edilen hatt-ı hareketten tamamıyla bî-gâne ve ruh ve maksattan pek bî-haber bir kalemin mahsulü olduğu âşikâr olan işbu mektup bir tenkid-i fenni mahiyeti haiz

15 Muhsin Ertuğrul, "Bir İzah" *Temaşa* dergisi, Sayı: 13, Kânun-i sani (Ocak) 1335 (1919).
16 Isketing Palas diye adlandırılan bu yapı, sırasıyla Opera, İpek, Küçük Emek adlarını almıştır.

olmaktan pek uzak olduğundan üzerinde tevakkufa değmez ise de, Türklüğü ve haysiyet-i milliyeyi, mümessil-i millet olan bir cemiyet-i muazzamanın heyet ve erkânı elbette daha ziyade takdir edeceklerinden ve kaldı ki cemiyet mevaridatının hüsn-i istimalini murakabe ancak heyet-i aidesinin hakkı bulunduğundan ve bütün gavamızıyla bir sinemacılık tesisat ve teşkilatının ne olduğu ve bu yolda kimlerin ne mertebe mütehassıs olduğu cemiyetçe ra'na malum idüğünden oldukça küstahane olan şu tarz-i beyanın teessüfle karşılandığını beyana mecburiyet hasıl oldu. 2 Teşrin-i evvel sene 334

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti
Riyaset Merkez-i Umumisi namına
» [17]

Derneğin karşılığına yol açan yazı, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti sinema kolunun üzerinde çalışmaya başladığı yeni bir film için ileri sürülen düşünceleri açıklayan bir makaleydi. Simavi, üçüncü film olarak Alemdar Mustafa Paşa ile Selim III'ün acıklı sonunu belirten bir esere başlamıştı. Celal Esat [Arseven] ile Salah Cimcoz'un 1909'da yazdıkları *Sultan Selim-i Salis* adlı oyundan esinlenerek hazırlanmakta olan *Alemdar Vakası* yahut *Sultan Selim-i Salis* adlı filmin çekilmesine savaşın son aylarında başlandı. Filmin çevrileceği haberi çıkar çıkmaz, Ertuğrul da yukarıda sözü geçen yazısında şöyle diyordu:

Bundan [yani *Pençe*'nin çevrilişinden] sonra güzeran olan zaman zarfında ortaya ciddi bir şey atılmadı. Biz bunu Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin bu işle meşgul memurunun, devam için bir mütehassısa ihtiyacın gayr-i kabil-i inkâr olduğunu nihayet anladığına hamletmiştik, maalesef öğrendik ki yine, hem de tarihimizin pek şanlı sahifelerinden birini ihtiva eden Alemdar vakası da sinema objektifi önünde çevrilmeye başlanmış. Nasıl ve ne şerait altında böyle oldukça ağır bir yükün altına girildiğini bilmiyoruz, fakat elimizdeki vesait ile yine sahnelerimizde temsil edilegelmekte olduğu gibi yapılacaksa, hürmetten başka bizden hiçbir şey beklemeyen, medar-i iftiharımız olan büyüklerimizin ruhunu bu suretle incitmemiş olsak daha iyi olur Onların kalplerimizde kuvve-i muhayyilemizin vüs'ati nispetinde büyüyebilecek olan maceralarının birtakım sanata ve tarihe bî-vu-

17 *Temaşa* dergisi, Sayı: 10, 17 Teşrin-i evvel (Ekim) 1334 (1918)

kuflar elinde bâziçe olmalarını çekemeyiz. Eğer; tekrar ederek, iyi bir sinema rejisörü, iyi bir fotoğraf, iyi bir dekor kalfası ve aslına mutabık elbiseler, o şân-âver zümre-i asâkir temin edilerek yapılmadıysa, deriz ki Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin muhterem riyasetinin bir ümit ile vermekte olduğu paralar mahalline masruf olmayarak ziyan edilmiştir. Bundan mütevellit zarar yalnız maddi değildir. Arkasında üç kişi ile geldiği temsil edilen Alemdar'ı gören her Türk geçen sene olduğu gibi bu sene de fena yapılması yüzünden haysiyet-i millilerini inciten sinema perdesi önünden sükütla kalkmayacaklardır. Bu sefer gösterecekleri sima-yı infialin geçen senekine nispetle daha çok işmizaz-âlûd-i gazap olacağına emin olmalıyız, çünkü meseleye bir de maziye ait eğ'ım karıştırılıyor "[18]

Bu tartışma belki de uzayıp gidecekti. Fakat daha önemli bir olay, Ertuğrul'un uyarışlarına da, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin direnmesine de son verdi: Bir buçuk ay sonra savaş sona ermiş, Osmanlı Devleti yenilgiye uğrayarak Mondros mütarekesini imzalamıştı (30 Ekim 1918). Bu anlaşmayla birlikte yarı-askeri bir dernek olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de dağılmak zorunda kaldı. Böylelikle ilk tarihsel film denemesinin sonu gelmedi.

İşgal Altında Sinema

Büyük bir imparatorluğun "kuşa döndürülmesini" geri kalan parçaların ise yabancı egemenliği altına girmesini sağlayan Mondros Mütareke Antlaşmasıyla "triumvirat"nın yurtiçi serüveni de sona eriyordu. Aslında bu serüvenin bu bölümü, 8 Ekim'de Talat Paşa hükümetinin istifası ile kapanmıştı. Sonun yaklaştığını anlayan "triumvirat" işbaşından uzaklaşmıştı. Ama, "triumvirat" Osmanlı Devleti için göstermediği tedbirliliği kendisi için göstermiş, yeni kabineye iki İttihatçı bakanın alınmasını şart koşmuştu. Böylelikle Mondros Mütareke Antlaşması'nın imzalanmasından iki gün sonra "triumvirat" ile ileri gelen öbür İttihatçılardan bazıları yurtdışı serüvenlerine başlamak üzere, hesap vermeden kaçmak imkânını buldular.

---

18 Muhsin Ertuğrul, "Memlekette Sinema Hayatı" *Temaşa* dergisi, Sayı: 6, 15 Ağustos 1334 (1918)

Üç buçuk yıl süren ve Türkiye Büyük Millet Meclisi ordularının İstanbul'a girmesiyle sona eren bir işgal hayatı başlıyordu. Bu üç buçuk yıl, savaşta büyük kayıplara uğramış, tamamıyla ortadan kalkmak tehlikesiyle karşı karşıya bulunan bir ülkeyi kurtarmak yerine; İkinci Meşrutiyet çağının siyasi hırslarını yeniden alevlendiren, İttihatçıların davranışları kadar çirkin görünüşler alan düşüncesiz bir intikam çağına giren bir "kukla hükümet"in yönetimiyle geçecekti. Bu kukla hükümet bir yandan İttihatçı avına girişirken bir yandan da Anadolu'da başlayan ulusal kurtuluş hareketini baltalamak yollarına sapacaktı.

Türkiye'de film yapımının ikinci bölümü işte bu şartlar altında başladı. Bu kez bu işi yürütmeye çalışan kurum, Malûlin-i Guzat-i Askeriye Muavenet Heyeti (bugünkü adıyla Malûl Gaziler Cemiyeti) idi. İlk Dünya Savaşında ölü, kayıp ve yaralı sayısının korkunç bir toplama varmaya başladığı sırada kurulan bu yarı-resmi derneğin amacı, savaşta sakatlanan askerlere yardım etmek, onların sivil hayata geçişlerini kolaylaştırmaktı. Bu kurum da Müdafaa-i Milliye Cemiyeti gibi, gelir kaynaklarını genişletmek amacıyla birçok alana el atmıştı. Bir "bonmarşe"si vardı, sinema fotoğraf malzemesi satıyordu.[19] Savaşın sona ermesiyle birlikte dağılan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ile Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin sinema aygıtları da bu kuruma aktarıldı.[20] Dernek, önce, Divan Yolu'nda bir aralık Erkek Terzilik Okulu olan yapının altında bir stüdyo kurdu, daha sonra Vezneciler'de şimdiki Edebiyat Fakültesi'nin önündeki boşlukta çalıştı. Derneğin sinema çalışmalarının başına, yeni terhis edilen Uzkınay getirildi. Uzkınay aynı

19 Derneğin 1920'de çıkan bir ilanı şöyledir: "Malûlin-i Guzat Sinema, Film Fabrikası: Harpten mecruh ve bî vâye dönem gazilerimizin terfih-i ahvali için teşekkül eden mezkûr müessese memleketimizde ilk defa olarak devamlı ve müstakar bir sa'yin muhsulüdür. Fabrika bir taraftan sinema ve fotoğrafa ait siparişleri kabul, diğer taraftan payitahtın her köşesinde açılmak istenilen sinema tiyatroları levazımatını temin eyler. Aynı zamanda fabrikasında en mümtaz artistler tarafından oynanılan filmler ihzar olunmaktadır. Buna en parlak misal de *Binnaz*'dır. Tavsiye ederiz." (*Temaşa* dergisi, sayı:19, 1 Şubat 1336 (1920). Buradaki "fabrika" terimi "stüdyo" anlamınadır)

20 "Mülga Müdafaa-i Milliye'den müdevver sinema âlât ve edevatının meccanen Malûlin-i Guzat-i Askeriye Muavenet Heyeti'ne ifasına dair kararname" (*Takvim-i Vakayi* gazetesi, Sayı: 3709, 23 Teşrin-i sani 1335/23 Kasım 1919)

zamanda sinema birliğinin kameracılığını da yapıyordu. Hikâyeli filmler için rejisör olarak da, Türk tiyatro tarihinde önemli bir yeri olan Ahmet Fehim Efendi seçilmişti. Sinema salonu olarak Askeri Müze'nin salonundan da yararlanılıyordu.

Malûl Gaziler Cemiyeti sinema birliği, işgal altındaki bir ülkenin sineması olduğunu unutmuyordu. Nitekim ilk hikâyeli uzun filmi olan *Mürebbiye*'ye başladıktan üç ay sonra, kurumun sinemacıları çalışmalarına bir süre ara verip, işgale karşı girişilen protesto gösterilerini filme aldılar. Gerçekten de, Osmanlı İmparatorluğu'ndan geri kalan parçaları da tamamıyla paylaşmak için, batılı emperyalistlerin en küçük ortağı Yunanistan, ilk denemeye girişmiş, 15 Mayıs 1919 günü İzmir'e asker çıkarıp içerilere doğru ilerlemeye başlamıştı. Ulusal bir karşı koyma hareketine yol açan bu olay, bütün ülkede büyük bir tepki yaratmıştı. 23 Mayıs cuma gününden başlayarak İstanbul'da Sultanahmet ve Fatih Camilerinde, alanlarında, kadınların da katıldığı çok kalabalık gösteriler düzenlendi. Zamanın tanınmış kadın yazarlarından Halide Edip'in [Adıvar] de söz aldığı bu gösteriler, Malûl Gaziler Cemiyeti'nin sinema birliğince filme alındı.

Hüseyin Rahmi Gürpınar Beyazperdede

Aynı birlik, işgal altındaki İstanbul'dan çeşitli sahneler tespit etmeye yine devam edecekti. Fakat derneğin asıl çalışması Ahmet Fehim Efendi'nin *Mürebbiye* ile başladığı hikâyeli filmler alanında oldu. *Temaşa* dergisi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne olduğu gibi Malûl Gaziler Cemiyeti'ne de daha işin başında bir "hatırlatma" yapmaktan geri durmadı:

> "Malûlin-i Guzat Cemiyeti'ne devredilen eski Müdafaa-i Milliye dârûs-sınaasının *Mürebbiye* ismindeki Hüseyin Rahmi Bey'in romanını şeride çekmeye başladığını öğrendik. Sinemacılıktaki teknik hatayayı Müdafaa-i Milliye'ye ariz ve amik tekrar ettiğimiz için yine o müessesenin aynı hataya düşmemesini temenni eyleriz. Yapılan şeridin gösterileceği zamana kadar sükûtu şimdilik muvafık addederiz. Bilâhire mütalaatımızı yazacağız. Mamafih bilhassa alil ve bîçarelere muavenet maksadıyla toplanan paranın, eğer muvaffakiyetine yüzde

yüz emin değilseler, sarfından mütevellit mesuliyeti şimdiden üzerine alacak mesulün tayinini zimamdarana tavsiye eyleriz. Bu suretle karşımızda hitap edilecek bir makam görebilelim. Yoksa Müdafaa-i Milliye'de olduğu gibi bütün azayı israfta alakadar addetmekte muztar kalacağız."[21]

Sinemacılıkta hiçbir tecrübesi olmayan Fehim Efendi'nin Hüseyin Rahmi'nin [Gürpınar] *Mürebbiye*" adlı romanını seçmesinde, bu eserden bazı bölümlerin –özellikle Ahçıbaşı Tosun Ağa'nın yer aldığı bölümlerin– uzun zaman sahnede oynanmış olmasının etkisi düşünülebilir.[22] Belki, işgal altındaki bir sinemanın, düşmanlara karşı bir "sessiz karşı koyma" amacının da bu eserin seçiminde ağır bastığı ileri sürülebilir Zira romanın konusu, basın tiyatro ve sinemadaki sansüre doğrudan doğruya katılmaya başlayan işgal kuvvetlerinin hoş görmeyeceği çeşittendi. Nitekim film tamamlandığı vakit, işgal kuvvetlerince güçlükler çıkarıldı, hatta Anadolu'ya gönderilmesi yasaklandı. Zira, Gürpınar'ın romanına adını veren kadın kahraman, bir Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan, sonunda ailenin bütün erkeklerini birbirine katan düşük ahlaklı bir Fransız'dı. Bundan dolayıdır ki, Gürpınar'ın 1898 yılında yayımlanan, alafrangalığa düşkün bazı ailelerin başlarına gelebilecek gülünç ve tehlikeli durumları anlatan bu romanı, 1919 yılının işgal altındaki İstanbul'unda, ister bilinçli olsun ister olmasın, bir protesto özelliği kazanıyordu. Hele işgalin ilk büyük acı olayının, Fransız generali Franchet d'Esperey'in durup dururken beyaz bir ata binerek operet subaylarına yakışır bir törenle İstanbul'a girişi düşünülürse...

Mürebbiye, 1919 Şubatı'nda çevrilmeye başlandı. Fehim Efendi, Raşit Rıza (Samako), Şahap Rıza, Behzat (Butak)'ın yanında Rum kadınlarından bazıları da rol aldılar. Zaten 1923'te *Ateşten Gömlek* çevrilinceye kadarki bütün filmlerde, kadın oyuncular ya azınlıklardan ya da Beyaz Rus'lardan sağlanıyordu.

---

21 *Temaşa* dergisi, Sayı: 14, 1 Mart 1335 (1919)

22 Örneğin, *Mürebbiye*, yukarıda adı geçen Benliyan Topluluğunun "répertoire"ında yer almıştı

Film, aynı yılın mayıs ayında tamamlandı. Ertuğrul o vakit Almanya'da bulunuyordu; bundan dolayı *Temaşa*'nın "mutalaat"ı, "İ. G." imzasını kullanan İ. Galip [Arcan] tarafından kaleme alındı. *Temaşa* bu kez, yapılan çalışmayı olumlu bir adım olarak karşılıyordu. Dergide uzun bir başyazı olarak yayımlanan bu yazı, gerek film üzerine, gerek o çağdaki özel bir film gösterisi için, gerekse Malûl Gaziler Cemiyeti'nin sinema çalışmasıyla ilgili bilgiler verdiğinden buraya genişçe olarak aktarılmaya değer. Arcan'ın yazısı şöyle başlıyordu:

> "Malülin-i Guzat sinema fabrikasının ilk eseri... İtiraf etmeli ki memleketimizde her teşebbüsü, her yeniliği saran akla gelmedik bin türlü mevani ve müşkilat ile çarpışarak, bin türlü vasıtasızlık ve çaresizlik içinde çırpınarak bir iş başarmak istisgar edilemeyecek bir muvaffakiyet sayılır. Bahusus sinema gibi temaşa âleminin günden güne gözlerimizi kamaştıran terakkiyat ve kemalatına şahit olduğumuz bir şubesinde yürümek, rehbersiz, fenersiz yürümek mucib-i intikad olsa da layık-i takdir ve iltifat bir azın ü sebat eseridir. İşte geçen gün Malülin-i Guzat sinema idaresinin aylarca süren mütemadi bir sa'y ile vücuda getirdiği *Mürebbiye* filmi de bu suretle yetiştirilmiş bir zâde-i azın ü gayrettir. Bu heyet meydan-i gazada sakat ve malül düşen vatan yavrularına imdat maksad-i ulvisiyle teşekkül etmiş olup aynı zamanda bizde sinema sanatını ilk defa olarak layık olduğu mertebe ciddiyet ve ehemmiyetle tesis etmek üzere işe başlamıştır. Bu itibar ile bu kadar yüksek emellerle mücehhez olan bu idare, deruhte ettiği vazifenin inceliğini, yüksekliğini tamamen idrak ile bizde moda hükmüne geçmiş olan bedbiniye karşı azim, hüsnüniyet ve tevazula sa'yin neler yapabileceğini ispat etmiş bulunuyor..."

Bundan sonra, derneğin sinema salonundaki gösteriye hazırlanışını anlatan Arcan şöyle devam ediyor:

> Binanın sinema salonu ittihaz edilen küçük, müstatil bir salonunda elli altmış kadar sandalyeyi saat üçe kadar peyderpey gelen misafirîn işgal etmişlerdi. Hüzzar meyanında Harbiye Nezareti müsteşarı paşa hazretleriyle Doktor Mehmet Ali Bey, *Mürebbiye* romanının muharriri Hüseyin Rahmi Bey, Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'nden Hamit ve Adnan Beyefendiler ve başlıca yevmi gazetelerin muharrirleri vesair

hususi davetlilerle birkaç hanım bulunuyorlardı. Saat üçte bir zil müsamerenin başlayacağını ihbar etti... Evvela Cemil Bey tarafından huzzara takdim olunan bir hanım, müessesenin kâtibesi sıfatıyla bir nutk-i iftitahi kıraat eyleyerek idarenin maksad-i teşekkülünü ve gayesini teşrih etti...

Sonra film üzerindeki görüşlerini şöylece sıralıyor:

Nutku müteakip film gösterilmeye başlandı. Birer dakika fasıla ile bir prolog ve dört kısımdan ibaret olan mevzu bir buçuk saat zarfında hitam buldu. Film hakkındaki fikirlerimizi üç kısma ayırabiliriz. Birincisi senaryo hakkında, ikincisi suret-i temsil ve üçüncüsü manzaraların alınışı ve dekorlar hakkında olacak.

Evvela: Milli hayatımızdan, milli ahlak ve âdâtımıza ait bir safha göstermek maksadıyla intihap edilen mevzuu Hüseyin Rahmi Bey gibi bizde en şahsi ve yegâne umorist edibimizden almak büyük bir isabet olmuş. Bizde her sınıf halk tarafından büyük bir zevk ile okunmuş, takdir edilmiş olan yegâne romancımız Hüseyin Rahmi Bey'in bu eseri ekseriyetçe okunmamış, meçhul bir roman olsaydı senaryo hakkında biraz daha şedit bir tenkid yapmak haklı olabilirdi. Filhakika o gün müdavele-i efkâr ettiğimiz bazı muharrirlerce dermeyan edildiği veçhile dört kısımlık büyük bir mevzu olarak imal edilen film, Hüseyin Rahmi Bey'in *Mürebbiye* romanı ile mukayese edilirse bir hayli sönük ve küçük kalır... O halde ki romanı okumamış olan, Dehri Efendi'yi, Amca Bey'i, Eda Kâhya'yı tanımamış olan bir temaş-ger ekranda gördüğü tipleri müphem, müteredditt, herhalde nâ-tamam ve gayr-i mükemmel görür. Zaten bundan dolayıdır ki herkesçe malum ve memduh olan bir roman tercih dilmiş. Itikadımızca Hüseyin Rahmi Bey'in romanları senaryo haline ifrağ olunduğu takdirde esasından, ruhundan, telafi edilemeyecek kadar kaybetmiş olur. Çünkü mumaileyh, kahramanlarını size hem sahife sahife tahlil ve hem de bin vesile ile mükâleme suretiyle kemaliyle tanıttırır, vakalarını bir fotoğraf plakı kadar ince ve keskin bir surette kaydeder. Gözlerinizin önünde her kahramanın şahsiyetine göre kullandığı tarz-i beyan ile yaşatır, kullandığı tabirler -ekspresyonlar- hiçbir muharririmizin yetişemeyeceği kadar hakikate sadık ve sanatkâranedir. Halbuki ekran üstünde temaşa-ger için vaka, sade vaka lazımdır. Mevzuu, psikolojisi, tiplerin hayatı, ahengi hep tertip edilen vakalarla tebarüz etmelidir. Mesela en ziyade anladığımız tip mürebbiye oluyor, çünkü prolog bize o komediyeni iyice tanıtıyor... Senaryonun bu kısmı filmi kazandırmış sayılır. Eğer daha iyi temsil edilmiş olsaydı.

Suret-i temsile gelince: Objektif karşısında oynamak bizde daha pek yeni bir şeydir. Avrupa'da bile namları dünyayı saran dühât-i temaşa, adese karşısında bir dilsiz kadar âciz kalıyorlar. Bu şubede muvaffak olmak için fevkalâde bir hususiyetle yaratılmış olmakla beraber ciddi tecrübeler geçirmiş bulunmak icap eder zannındayız. Prolog manzaralarında oynayan Rum kumpanyası artistlerinden bazısı tavr u hareket itibarıyla fena değildi. Fakat Maksim rolünü yapan müsin zat bize eski rıhtımdaki pandomim tiyatrolarında mazlum peder rolüne çıkan kurulu manken zannını veriyordu. Verruti denilen bu kuklanın yerine, hatta bütün bu kısmı oynayan aktörlerin yerine bizde mevcut olanlar ile iktifa edilseydi belki daha az soğuk bir prolog yapılabilirdi. Diğer eşhas-i esasiyeyi yapan mümessiller heyet-i umumiye itibariyle kendilerinden ümit edilenden daha iyi idiler. Bilhassa Fehim Efendi üstadımızın ifade-i veçhiyede bizce müsellem olan kudreti burada da bütün manasıyla temeyyüz ediyordu. Mürebbiye rolünde Madam Kalitea cidden rolünü pek iyi anlamıştı. Senaryoda gösterilebilecek her şeyi mükemmelen ifa etti. Çehresi, gözleri, evzai, dessas kokot ruhlu mürebbiyeyi tamamen ifade ediyordu. Eda rolünde Madam Bayzar ve Şem'i rolünde Raşit Rıza, aşçıbaşı rolünde Behzat Bey'ler de şayan-i takdir idiler. Diğer rollerde ve hatta Fehim Efendi'den başka bütün mümessillerde ifade-i veçhiye eksikliği göze çarpıyordu. Her ne kadar bunda film almak usullerinin de dahli olsa bile yine bu mühim noksan şöyle manasıyla nazar-i dikkate çarpıyordu.

Mamafih pek yeni olarak objektif karşısına geçen mümessillerimizin az zaman zarfında tecrübelerini ikmal ederek daha ziyade muvaffak olacaklarına itimadımız ber-kemaldir. Herhalde şimdilik pek yabancısı olduğumuz bu sanatta da sahib-i ihtisas arkadaşlarımızı alkışlayacağımıza eminim.

Film alınışına gelince: Itiraf etmeli ki ekseri parçaları Avrupa filmleriyle mukayese edilemezse de yine onlar kadar şayan-i takdirdir. Evvela bütün (en plein air) açıkta tabii yerlerde alınan parçalarla büyük mikyasta gösterilen kısımlar iyi idi. Fakat atölye, dekor içinde geçen sahnalarda vuzuh ve ziya eksikliği pek meydanda idi. Bazı taraflarında çehreler bile belli olmayacak kadar ziya noksanı vardı. Maatteessüf film her şeyden ziyade dekor hususunda iptidai ve fakir bulunuyordu. Paris'teki otel, odalar, Dehri Efendi'nin konağındaki salon ve oda köşeleri bilhassa kapılar pek nispetsiz, möbleler fakir bir halde idi. Bundan maada dikkatsizliğe atfetmekte muztar bulunduğumuz bazı potlar da yok değildi. Bunlardan mesela: Kâhya kadının gece yarısı yukarıdaki gürültü üstüne elinde lamba ile odasından çıktığı zaman bütün merdivenin mebzul bir gündüz ışığı ile ziyadar olması gibi...

Bütün bu ufak tefek tafsilâttan sarf-i nazar edildiği takdirde, başta dediğimiz gibi bu eser bilhassa sinemaya alınış itibarıyla bir hatve-i muvaffakiyettir, âmil-i gayyuru Fuat Bey'in ikinci ve üçüncü filmlerde, birincisinde göze batan kusurlardan âzâde, daha temiz ve muvaffak işler vücuda getireceğinden emin olmalıyız. Bu fedakârlıklara karşı halkımızda da bir parça hissi takdir ve idrak uyanırsa bu ümidi uzun ve parlak bir istikbal için de besleyebiliriz."[23]

Binnaz'dan *Bican*'a

Arcan'ın beslediği bu umudun gerçekleşmesi, Fehim Efendi'nin ikinci film olarak tıpkı Simavi'nin yaptığı gibi bir tarihsel konu seçmesi yüzünden mümkün olamadı. Bu kez seçilen eser Yusuf Ziya'nın [Ortaç] 17 Nisan 1919'da Dârülbedayi'de sahneye konan *Binnaz* oyunuydu. *Binnaz*, 1919 yılının üzerinde en çok tartışılan bir "sanat olayı" sayılıyordu. Yazarının 24 yaşında bir genç oluşu, hece vezniyle yazılan ilk manzum oyun niteliğinin yanı sıra, konusunun Victor Hugo'nun *Marion Delorme* oyunuyla benzerliği de dikkati çekiyordu. Söylentiye göre zamanın ünlü şairi Yahya Kemal [Beyatlı], genç Ortaç'a bir gün ayaküstü *Marion Delorme*'u özetlemiş, Ortaç da bunu Lale Devri'nin yaşayışına uygulamıştı. İki oyun arasında konu bakımından benzerlik, bunun yalnız bir söylenti olmadığını ortaya koymaktaydı.

Oyuna adını veren, Lale Devri'nin ün salmış bir güzeli *Binnaz* ile onu elde etmek için birbiriyle uğraşan Efe Ahmet ve Hamza arasında geçen; aşk, kıskançlık, arkadaşlık ve kahramanlık temalarının kullanıldığı konu, 1919 aralık ayında beyazperdede göründüğü vakit, *Temaşa* dergisi tarafından *Mürebbiye* gibi hararetle karşılanmadı. Aksine, "K.R." imzasını kullanan bir yazar filmi afişlerinden başlayarak kötülüyordu:

Malûlîn-i Guzat sinema fabrikasının bir sinema reklamı için hicâbâver bir afişle şaheserimiz diye muvaffakiyetini sırıtan *Binnaz* filmi. (...) Gelelim *Binnaz* filmine: 'Malûlîn-i Guzat" sinema heyetinin bu ikinci eserini, birincisine nispeten herhalde daha muvaffakiyetli

23 İ.G. [İ.Galip Arcan], "*Mürebbiye* Filmi", *Temaşa* dergisi, Sayı: 11, 1 Haziran 1335 (1919)

bir hatve olarak alkışlayacağımızı zannederdik... Halbuki film gerek (senaryo) gerek almak ve temsil etmek nikat-i nazarından birincisinin bir tekrarı olduğu gibi musahabemizin iptidasında dediğimiz gibi sokaklarda (şaheserimiz!) diye teşahürle ilan edilebilecek bir eser-i sanat olmak mahiyetinden uzak bulunuyor Bizde şurası teslim edilmek istenmiyor ki sanat işlerinde herhangi bir eserimiz ancak ve belki muvaffakiyete bir mukaddeme teşkil edebilecek şeylerdir. Yani elimizdeki echize ile, fen ve sanata olan derece-i vukufumuzla başarabileceğimiz iş nihayet yarın için muvaffakiyetimizi tebşir eden bir vaat olmak haddini geçemez... Halbuki bugün, fazla hasılat ve rağbet temini için ilanların bâlâsında kullandığımız kelimât-i teşahür erbabı nezdinde yüzümüzü kızartacak bir hata-yi tegafüldür.

Binnaz, vaka itibarıyla Dârülbedayi'nin *Binnaz*'ından farklıdır. Beş kısım içinde israf edilen şeritlerin miktarı ihtimal ki iki kısımlık bir miktara balığ olur. Hele mukaddeme denmesi daha doğru olabilecek birinci kısım, manasız ve iç sıkıcı bir resm-i geçitten ibaret kalıyor, sonra Topkapı saray-i hümayununun her biri birer şehdâne-i sanat olan köşeleri o kadar acemice alınmış ki kalben acımamak elden gelmiyor. Çadırdaki bezm-i safa büyük Nedim'in ruh-i şairiyetini rencide edecek öyle bir zevksizlikle geçiyor ki orası İbrahim Paşa'nın aşçısının eğlendiği çadır olsaydı herhalde yine bu kadar sönük bir hayme-i tarab olmazdı. Gerçi beş kısmın ötesine berisine serpilmiş bazı güzel ve cidden gözleri doyuracak kadar güzel sahneler yok değil, fakat bu madud manzaralar ancak bir enstantane olmaktan ileri geçmiyor.

Oynanış itibarıyla de film şayan-i merhamet idi... Binnaz rolündeki matmazel-madam sinemada çirkin ve pek acemi olmamakla beraber evza ve etvar nokta-i nazarından (güzel) değildi. Âşıklarından (Efe) rolündeki aktör, hepimizin tahayyül ve tahmin ettiğimiz asil ve mert (yeniçeri efesi) değildi. Evza ve etvarıyla hakir bir Samatya efesi idi. Hamza rolünü ifa eden genç, tavr u vaziyet itibarıyla (güzel) davrandığı halde manzum *Binnaz*'daki Tuna'dan İstanbul'a kadar dereler, dağlar aşan bağrıyanık genç âşık değildi. Dârülbedayi'mizin yeni aktörlerinden olan Kemal Bey çalışmak şartıyla iyi bir sinema artisti olabilir...

Tâli rolleri oynayan zevat arasında şayan-i dikkat simalar yok değildi... Fakat artistlerin kusuru herhalde operatörlerin ve dirijörlerin kusurlarından çok değildi... *Binnaz* filmini daha mufassal bir surette tahlil ve tenkid etmek isterdik. Yalnız binnetice pek sevdiği-

> miz bu müessesenin daha ziyade muvaffakiyetlerine temenni-kâr kalmayı tercih ettik... Yalnız sanatın siyaset tanımadığını mezkur idare bilmeli ve ona göre işlerinde daha dikkatli ve daha müşikâfane davranmalıdır." [24]

1919'un bu *Binnaz*'ını, yeniden gösterilseydi, 40 yıl sonra Atlas Film'in çevirdiği *Binnaz* ile karşılaştırmak herhalde çok ilgi çekici ve yararlı olacaktı. Bununla birlikte şüphe götürmeyen bir yön, *Binnaz*'ın ilk başarılı "iş filmi" oluşuydu. 5.000 liraya çıkan bu filmin yalnız İstanbul'a 55.000 lira getirdiği, ayrıca İngiltere'de de 5.000 İngiliz lirası sağladığı söylenmektedir.[25]

Derneğin bu kazançlı işine rağmen, üyelerden birinin filmi çevirmek için uzun uzadıya zahmetlere ve masrafa girmektense sinema aygıtlarını kiraya verip işletmenin daha yerinde olacağını ileri sürmesi üzerine, kurumun sinema çalışmalarına bir süre ara verildi. Bu arada, özellikle tiyatro alanında büyük bir çaba gösteren Donanma Cemiyeti ile anlaşmaya varılarak zamanın komedi oyuncularından İsmet Fahri'nin [Gülünç] canlandıracağı *Tombul Âşığın Dört Sevgilisi* adındaki bir sahne eserinin çevrilmesi kararlaştırıldı; şimdiki Turan Tiyatrosu'nun yerinde olan Millet Tiyatrosu'nun sahnesinde, Malûl Gaziler Cemiyeti'nden kiralanan kamerayla filmin çekilmesine başlandı. Fakat iki dernek arasında çıkan anlaşmazlık yüzünden film yarıda kaldı.

Bu ilk komedi denemesi yarıda kaldı ama, Malûl Gaziler Cemiyeti'nin üçüncü filmi bu boşluğu doldurdu. Zira üçüncü film, o zamanki tiyatro seyircilerinin çok tuttuğu *Hisse-i şayia* adlı komedi oyununa dayanıyordu. İbnürrefik Ahmet Nuri'nin [Sekizinci] Fransız yazarı Daniel Riche'in *Le prétexte* adlı oyunundan yerli yaşayışa uyguladığı bu eser gerek 1919 ramazanında gerekse 1921 ramazanında Dârülbedayi'de sahneye konduğu vakit, oyunun bütününde çok az yeri olmasına rağmen Bican Efendi tipinin canlandırılışı ile dikkati çekmişti. Meşrutiyet'ten sonra sahneye atılan gençler arasında Muhsin Ertuğrul-Raşit Rıza-Şadi üçlüsünden

---

24 K. R. "*Temaşa Musahabesi*" *Temaşa* dergisi, Sayı: 18, 1 Kanun-i sani (Ocak) 1336 (1920)

25 Tilgen, *a.e.*, *a.y.* Çalapala, a.e., (Çalapala ayrıca filmin Amerika'ya da gönderildiğini belirtiyor).

biri olan Şadi [Karagözoğlu], artık "nesli tükenmeye başlayan" bu eski "kalem efendisi"ni, Evkaf memuru Bican Efendi'yi en küçük ayrıntılarına kadar verebildiği için seyircinin belleğinde uzun zaman kalmıştı. Bu sahne başarısının beyazperdeye aktarılması için Malûl Gaziler Cemiyeti yine Karagözoğlu'nu seçti. Karagözoğlu, eşi Şehper Hanım, Dârülbedayi oyuncularından İ. Galip [Arcan], Vasfi Rıza [Zobu], Behzat'ı [Butak] yanına alarak hem oyuncu, hem rejisör, hem de senaryocu olarak çalışmaya koyuldu. Bican Efendi çevresinde geliştirdiği yeni bir hikâyeyi *Bican Efendi Vekilharç* (1921) adıyla filme çekti. Film, Şehzadebaşı'nda Fevziye Caddesindeki bir arsa üzerine kurulan üstü açık dekorlar arasında gün ışığından yararlanarak çevrilmişti. Karagözoğlu, bu filmin başarısı üzerine bu kez, o vakitler ünü bütün dünyayı artık sarmış olan "Şarlo" salgınından da esinerek, Bican Efendi tipinin çeşitli serüvenlerini anlatan *Bican Efendi Mektep Hocası*, (1921), *Bican Efendi'nin Rüyası* (1921) gibi kısa filmler meydana getirdi.[26]

Düşman Denize Dökülürken

Bütün dünyanın hayretten açılan gözleri önünde, Anadolu'da bir çete savaşı olarak başlayan ve kolayca bastırılacağı sanılan hareket, ölüm kalım uğraşısına giren bir ulusun kurtuluş savaşı niteliğini kazanarak istilacı kuvvetleri gerisin geriye döndürürken, Malûl Gaziler Cemiyeti son denemelerini yapıyordu; Fehim Efendi, Karagözoğlu'ndan sonra bu kez bir tiyatro yazarı olan Fazlı Necip'i derneğin rejisörlüğüne getirmişti. Bununla birlikte Fazlı Necip'in çevirmeyi tasarladığı *Lale Devri, İstanbul Esrarı, Binbirdirek Vakası yahut Tayyarzade*'den hiçbiri gerçekleştirilemedi.

Bu başarısızlık üzerine, dernek, bir ara yaptığı gibi yine elindeki sinema aygıtlarını kiralamak yoluna başvurdu. Seden Kardeşlerin 1919'da kurdukları film getirici şirket olan Kemal Film'le bir anlaşma yaptı. Dernek, elindeki filmleri işletmek üzere bu şirkete verdiği gibi, sinema aygıtlarını da kiraladı. Fakat artık Anadolu'da kesin sonuç alınmak üzereydi. Türkiye Büyük Millet Meclisi

---

26 Tilgen, *a.e.*, *a.y.*

ordularında da bir Ordu Film Alma Dairesi kurulduğundan, Malûl Gaziler Cemiyeti'ne verilmiş olan sinema aygıtları geri alındı. Bundan dolayı Malûl Gaziler Cemiyeti Kemal Film anlaşması gerçekleşemedi. Demekten, TBMM ordularına verilen aygıtlar ise kaçan düşman ordusunun, yolu üzerinde işlediği vahşeti tespit için kullanılarak *İstiklal (İzmir Zaferi)* (1922) adındaki dokümanter meydana getirildi. Aynı yıl (1922), bu resmi ve yarı resmi ilk film çalışmalarından sonra, iş amacıyla kurulan ilk özel Türk sinema şirketi Kemal Film çalışmalarına başlıyordu.

Altı Yılın Toplamı

İlk altı yıllık film yapımının toplamı, daha sonraki gelişme bakımından dikkate değer bir nitelik taşıyordu. Zira ilerdeki yılların sineması bu altı yıl içinde atılan temel üzerine kuruldu. Altı yıllık film yapımının yanlış adımları, yetersiz çalışmaları, kötü alışkanlıkları sonraki yıllar için, ders alınmadan tekrarlanılan örnekler olmuştu.

İlk aksaklık, film yapımının, "cinématographe"ın ortaya çıkışından ancak yirmi yıl sonra başlamasından doğuyordu. Üstelik bu yirmi yıllık gecikmeden sonra işe girişildiği vakit, dünya sinemasının bu yirmi yıl içinde elde ettiği ilerleme göz önünde bulundurulmamıştı. Weinberg'in yarım kalan, sonradan tamamlanan ilk film denemesi *Himmet Ağa'nın İzdivacı*, 1919 yılının değil, en azından 1908 yılının sinema anlayışına dayanıyordu: Yerinden oynamayan bir kamera, sahneyi tiyatro seyircisinin gözüyle gören bir objektif, sahne oyununu tekrarlayan bir oyuncu topluluğu, bir sahne eserini olduğu gibi aktaran anlayış, derme çatma bir tiyatro dekoru... Bunlar, daha sonraki filmlerde de olduğu gibi tekrarlanıp gidiyordu.

Başka bir aksaklık, işe "dört elle sarılmamaktan" ileri geliyordu: Resmi bir kurum olan ve her şeyden önce ordunun isterleri göz önünde bulundurularak girişilen Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çalışmaları bir yana, öbür iki kurum da işe bir "sinemacı" anlayışıyla başlamamıştı. Gerek Müdafaa-i Milliye Cemiyeti gerekse Malûl Gaziler Cemiyeti yarı resmi kurumlardı, asıl görevlerinin sinemacılıkla hiçbir ilişiği yoktu. Gelir sağlamak için nasıl sergiler

açıyor, müsamereler düzenliyor, satış yerleri kuruyorlarsa, sinemacılığa da aynı amaçla el atmışlardı. İlk olarak girıştikleri ve sonunun nasıl çıkacağını bilmedikleri bir işte sermayelerini tehlikeye atmak istemiyorlardı. Bundan dolayıdır ki, ayırdıkları sermaye az, sinema aygıtları yetersiz, stüdyoları derme çatma, çalışma birlikleri küçüktü. İlerisi için daha geniş tasarıları yoktu. Bundan dolayı, Türkiye'deki sinema çalışmaları Almanya'daki ordu sinemasından örnek alındığı halde, endüstri olarak oradaki gelişmeyi gösteremedi. Oysa, Alman sinema endüstrisinin temeli ordu sinemasının çalışmaları üzerine kuruldu. Gerçekten de, ordu sineması olarak başlayan film çalışmaları sürüp giderken, sinemanın propaganda alanındaki büyük gücünü anlayan Alman Genel Kurmayı, 1917 yılında Alman ağır endüstrisini yönetenleri de işbirliğine çağırarak, bütün resmi ve özel sinema kurumlarını büyük bir tekel olarak birleştirdi. 18 Aralık 1917'de çalışmalarına başlayan Universum-Film Aktiengesellschaft (UFA), geçirdiği ufak tefek değişikliklerle, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar bütün Alman sinema endüstrisinin çekirdeğini meydana getirdi.[27] Türkiye'de ise işler hiçbir vakit bu yolu izlemedi. Öyle ki, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin aygıtları, daha sonraki iki kurumun eline geçtiği vakit hikâyeli uzun film çalışmaları başladıktan sonra, bu aygıtlar yeniden orduya verilince birdenbire duruverdi. Yani, altı yılın sonunda sinema endüstri olarak hiçbir gelişme gösterememiş, dönüp dolaşıp yine başlangıç noktasında karar kılmıştı.

Sinemacılık alanına, ciddi bir niyetle el atılmadığı için, çalışmalar da yine ciddiyetten uzak olarak yürütüldü; sinemanın acemi ellere bırakılmasından çekinilmedi. İlk anda belki haklı görülebilecek bir imkânsızlıktan doğan bu durumun sonradan düzeltilmesine de çalışılmadı. Sinema alanında çalışacak bilgili kimseler yetiştirmek

27 UFA'nın kuruluşu içinde *bak.* Sadoul, *a.e.*, s. 391-393, *a.e.*, *a.y.*, Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (New York, Princeton University Press 1947), s. 35-39 UFA'nın İkinci Dünya Savaşı sırasındaki durumu için *bak.* Sadoul, *Hist. gén. du cinéma, VI: L'époque contemporaine, 1939-1954, Vol.1 Le cinéma pendant la guerre, 1939-1945* (Paris, Denoël, 1954), s. 7 v.ö

diye bir mesele hiçbir vakit düşünülmedi. Weinberg, çeşitli işleri arasında kendi kendini yetiştirmiş bir "operatör"dü. Uzkınay'ın yetişmesi de daha küçük ölçüde aynı yolu izlemişti. Simavi, hevesli bir gençten başka bir şey değildi. Fehim Efendi, "kırkından sonra" -elli bir yaşındayken- sinemacılığa başlamış, bu alanda hiçbir tecrübesi olmayan bir tiyatrocuydu. Karagözoğlu da öyle. İçlerinden yalnız Weinberg bir ara Almanya'ya gitmiş, sinema bilgisini genişletmeye çalışmıştı. Ama o da hiçbir vakit öğrendiklerini uygulamak fırsatını ele geçiremedi.

Muhsin Ertuğrul, "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Riyaset-i Muhteremesine" başlıklı bir açık mektubunda, o vakitler Türkiye'deki sinemacılığın durumunu şöyle anlatmaktaydı:

> İstanbul'da bugünkü şerait altında sinema şeridi yapmak kabil değildir. Sinema şeritleri yapmak isteyen müessese evvela iyi bir sinema operatörü -ki İstanbul'da bu yoktur, geçen sene bunu tetkik için bir aralık Mösyö Vaynberg [Weinberg] Berlin'e gelmişti, orada öğrendiği için o zatın yaptıkları diğer müddeilere nispetle en iyisidir, fakat o da kâfi değildir-, iyi bir atölye (dâr-us-sınaa) -ki bugün İstanbul'da mebzulen para sarf edilse bile yapılması bir sene sürer-, iyi bir rejisör -Türkler arasında sinema sanatını Avrupa'da yakından tetkik etmiş, çalışmış, oynamış, rejisörlük etmiş, o suretle para kazanmış yalnız Muhsin vardır, fakat hiç şüphesiz ki büyük teşebbüsler için o da kâfi değildir- ve sonra dekor, elbise ve sanatkâr. Beyefendi hazretleri; müsaadenizle söyleyelim ki yukarıda saydığımız şeylerin kâffesi bizde yoktur. (...) Yunanistan ve Bulgaristan, mütehassıslar sayesinde güzel şeritler yaparken bizim hiç bilmediğimiz, anlamadığımız bu sanatı yapayalnız yaşatacağımızı iddia etmek pek vâhidir..."[28]

Bu iddiaların dernekçe cevaplandırılmaya çalışılması üzerine,[29] Ertuğrul, ikinci bir yazıda da şöyle demektedir:

---

28 Muhsin Ertuğrul, "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Riyaset-i Muhteremesine", *Temaşa* dergisi, Sayı:9. 26 Eylül 1334 (1918)

29 Derneğin cevabı için yukarıda 51. sayfaya *bak*.

> Ortada sinema tesisat ve teşkilatına değil, tesadüfen olsun bir sinema dâr-us-sınaasını gezmiş bir adam bile mevcut değilken bu kadar bâlâ-pervazane ümit ve emeller arkasında koşmak gülünç oluyor. Evet, bugün Müdafaa-i Milliye sinema şubesini idare edenler arasında bir kişi bile yoktur ki bu dakik sanatın hatta kaba nikatına, gavamızından vazgeçtik basit usullerine vâkıf olsun. Biz önümüzde apaşikâr duran hususatta bu kadar görmemezlik eder ve bu görmemezliğimizi de bilmezsek hususat-i sairede şayan-i itimat olmayız. Eğer her şeyde olduğu gibi bunda da hüda-yi nâbit yetişmiş mütehassıslarımız olduğunu ima ise bunlara inanacak safdil kalmadığını söyleyebiliriz..." [30]

Ertuğrul'un, Türkiye'de sinemacılığın gelişmesi için ne gibi yollara başvurulmasını istediğini biraz ileride göreceğiz. Burada belirttiği noktalar, İstanbul'da bir film çalışmasını sağlayacak stüdyonun ve bu iş için yetişmiş kişilerin yokluğudur ki, gerçekte de böyleydi.

Başka bir nokta, Simavi ile asıl işi yapımcılık ve kameracılık olan Uzkınay bir yana bırakılırsa, bu altı yıllık sürenin bütün rejisörlerinin tiyatrodan gelme kişiler oluşudur. Öte yandan altı yıl içinde çevrilen altı uzun filmin dördü de, doğrudan doğruya sahne temsilinden aktarılmıştır Geri kalanlardan birinin de –*Mürebbiye*–, bazı bölümleri temsil edilen bir eserden aktarıldığını gördük. Oyuncu kadrosu da yine tiyatrodan alınmadır Ya Benliyan Topluluğu gibi operetçiler, ya Mınakyan öğrencileri ya da yeni kurulmakta olan, sonraki yıllarda bütün sinema çalışmalarında oyuncu kadrosunu teklinde tutacak olan Dârülbedayi, bu altı filmin oyuncu kaynağıdır. Bunların sahnedeki yeterlilikleri bile oldukça söz götürürken, ilk olarak çıktıkları objektif karşısında ne yapabildikleri düşünülmeye değer.

Bu yetersizlikler bir yana, bu ilk denemelere girişenlerin çok vakit ellerindeki imkânları da iyi hesaplamadıkları, yerli yerinde kullanamadıkları söylenebilir. Yarım kalan *Alemdar Vakası*, ya da tamamlanan *Binnaz* gibi tarihsel konulara el atılması, *Mürebbiye* gibi hacimce geniş fakat sinema bakımından fakir malzemeli bir eserden yararlanılmaya kalkışılması bunun örnekleridir.

---

30 Muhsin Ertuğrul, *Temaşa* dergisi, Sayı:10, 17 Teşrin-i evvel (Ekim) 1334 (1918).

Bu aksaklıklara, yetersizliklere, yanlış adımlara rağmen ilk altı yıllık film çalışmasının büsbütün olumsuz ve yararsız olduğu söylenemez. Her şeyden önce, bu çalışma, Türkiye'de film çevrilebileceğini göstermiş, arkadan gelenlere bu yolda cesaret vermiştir. Halkın bu ilk yerli filmlere gösterdiği ilginin de bunda payı vardır. Ne yazık ki, bir yandan sinema işletmeciliğinin ağır gelişmesi, daha büyük ölçüde de, işgalden dolayı Anadolu yollarının kapanması bu alanda ağır bir darbe olmuştur Bugünkü ölçülere göre, altı yılda altı film ilk bakışta azımsanabilirse de, 1922'den film yapımının hızlanmaya başladığı 1946 yılına kadar uzanan çeyrek yüzyıllık süre içinde bu ortalamanın yılda 1,5 yakınlarında dolaştığı göz önünde tutulunca, aksine önem kazanmaya başlar. Hele bu ilk altı yılın korkunç bir savaş, sonra da ezici bir işgal altında geçtiği göz önüne alınırsa.

3. "TİYATROCULAR" (1922-1924)

Türk sineması ilk adımlarını tiyatrocuların önderliği altında attığı gibi, bu ilk dönemi izleyen on yedi yıllık sürede de çalışmalarına yine tiyatrocuların tekeli altında devam etti. Üstelik bu kez çalışmalar yalnız bir kişinin -M. Ertuğrul- yönetiminde yapılıyordu. Oyuncu kadrosu da, yine aynı kişinin yönetimindeki Şehir Tiyatrosu'ndan sağlanmaktaydı. Bu durumun, Türk sinemasının gelişmesi üzerinde ne kadar olumsuz etkiler yaptığını ilerdeki sayfalarda göreceğiz.

Ertuğrul, on yedi yıl Türk sinemasını tek başına elinde tuttuğu gibi, gerek doğrudan doğruya kendi yanında, gerekse başında bulunduğu Şehir Tiyatrosu'nda yetişen rejisörler aracılığıyla bu olumsuz etki günümüze kadar sürdü. Hiç şüphe yok ki, bu, Türkiye'den başka hiçbir ülkenin sinemasında rastlanmayan çok özel bir durumdu. Ama sinemamızın oldukça uzun geçmişine rağmen ilerleyememesine başlıca sebep de bu "özel durum" oldu. Yine bundan dolayı, sinema yapıtı olarak ortaya koyduğu filmler arasında, meydana getirildiği zamanın şartları göz önüne alındığı vakit bile, önem taşıyanları birkaçı geçmeyen Ertuğrul'un sinema tarihimizdeki yeri, yapıtlarının değeriyle "ters orantılı" olarak önem kazanmaktadır.

Almanya'da Bir Türk

Muhsin Ertuğrul 15 Şubat 1892'de İstanbul'da doğdu.[1] Hariciye veznedarı Hüseyin Hüsnü Bey'in oğlu olan Ertuğrul, ilk ve

1 Ertuğrul'un biyografisi için temel kaynak olarak *Dârülbedayı* dergisinin Ertuğrul'un 25'nci yıl jübilesine ayrılan özel sayısındaki yazıyı aldık. "Perdeci" imzasını taşıyan, üçüncü kişi ağzından yazılan bu yazı, aslında Ertuğrul tarafından kaleme alınmıştır *Bak. Dârülbedayi* dergisi, Sayı:47, 29 Mart 1934.

ortaöğrenimini İstanbul'un çeşitli okullarında –Tefeyyüz, Dârül-Edep, Soğukçeşme Rüştiyesi, Mercan İdadisi– tamamladı. İkinci Meşrutiyet'in ilanı üzerine birçok genç gibi Ertuğrul da tiyatro sahnesini, kendisi için erişilmesi "ideal" bir yer olarak görüyordu. Nitekim henüz on yedi yaşındayken, daha Meşrutiyet'in haftasında, 2 Ağustos 1908'de Burhanettin (Tepsi) Bey'in o vakit Erenköyü'ndeki bir açıkhava temsilinde sahneye çıktı. İlk rolü, *Sherlock Holmes* oyununda uşak Bob'du. Rol küçüktü ama, o vaktin tiyatro "yıldız"ları olan Tepsi ile Reşat Rıdvan bu genç hevesliyi Odeon Tiyatrosu'ndaki sürekli kadrolarına aldılar. Tiyatro üzerine görgü ve bilgisini ilerletmek isteyen Ertuğrul, 1911 yılında Paris'e gitti. Quartier Latin'deki bir tavan arasına yerleşen genç tiyatrosever Paris'teki çeşitli tiyatroların çalışmalarını, bu arada Paris'e gelen bazı Rus ve Alman topluluklarını izliyor, gözlemlerini İstanbul'da çıkan *Şehbal* dergisine gönderdiği mektuplarda anlatıyordu.

Ertesi yıl İstanbul'a dönen Ertuğrul, çevresine birkaç arkadaşını toplayarak "Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları" adlı ilk topluluğu kurdu. 1913'te yeniden Paris'e gitti. Bu kez André Antoine'in çalışmalarını izledi. 1914 sonbaharında Antoine İstanbul'a gelip Dârülbedayi'nin kurulmasına yardım ettiği vakit, genç Ertuğrul hem oyuncu hem yönetmen yardımcısı olarak burada görevlendirildi. 20 Ocak 1916'da Dârülbedayi halka ilk temsilini, Ertuğrul'un sahneye koyduğu *Çürük Temel*'le verdi.

Çürük olan temel, aslında, Ertuğrul ile Dârülbedayi arasındaki ilişkilerde idi. 1916'dan, Dârülbedayi'ye ikinci olarak çekidüzen verildiği ve Ertuğrul'un yönetimine geçtiği 1927 yılına kadar, Ertuğrul'la bu kurum arasındaki ilişkiler "kaprisli âşıklar"ın bağını andırıyordu: Her yıl birkaç ayrılık, yuvaya dönüş, birkaç "uzaklaştırma cezası" yeniden bağra basış... Bu arada, Ertuğrul, yeni bir topluluk kurmadığı vakit soluğu Avrupa'da alıyordu. Fakat Osmanlı uyruğu olan Ertuğrul için Avrupa, artık yalnız Berlin'den ibaretti.

Ertuğrul'un sinemayla ilgilenmeye başlaması da 1916'da Berlin'de oldu. Fakat bu ilgileniş, yabancı bir ülkede asıl mesleği

tiyatroculuk olan bir kimsenin, geçimini sağlamak için tuttuğu ikinci iş olmaktan öteye geçmiyordu. Gerçekten de, Ertuğrul'un bu Berlin gezisinin asıl amacı, yine tiyatro bilgisini artırmaktı. Ertuğrul bu sıralarda Ibsen sevgisine tutulmuştu; o vakit de Berlin'deki Lessing-Theater'de çağın "Ibsen uzmanı" sayılan oyuncu Albert Bassermann oynamaktaydı. Böylece, Ertuğrul bir yandan Deutsche Künstler Theater sahnesinde gözüküyor, bir yandan Lessing-Theater'de çalışıyordu. Sinema çalışması, Almanya'ya yerleşen İtalyan yıldızı Maria Carmi'nin Alman oyuncusu Hans Albers ile çevirdiği filmlerde ufak rollere çıkmaktan ibaretti.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Almanya bu yıllarda film endüstrisini büyük bir tekel çevresinde birleştirmeye uğraşıyordu. Savaşın dışında kalan ülkelerde sinema pazarını ele geçirmek isteyen Almanya'da irili ufaklı ortaklıklar hummalı bir sinema çalışması içinde bulunuyordu. Bu çalışmanın yürüyebilmesi için yerli yabancı birçok insana ihtiyaç vardı. Nitekim Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden tanınmış sinema yıldızları, rejisörler, teknisyenler yavaş yavaş yeni kurulan bu merkeze doğru akın ediyorlardı. Endüstrisindeki bu gelişmeye karşılık, savaş sonrasına kadar sinema sanatı bakımından Avrupa'nın en geri ülkelerinden biri olarak kalan Almanya'da Ertuğrul böyle bir hava içinde işe başlamıştı.

Genç Ertuğrul, Carmi Albers çiftinin filmlerini çeviren Bioscope ortaklığında geçimini sağladığı gibi, sinemacılardan tanıdıklar da ediniyordu. Böylelikle, ertesi yıl Bioscope'un hazırlamakta olduğu büyük bir film serisi, *Die Herrin der Welt - Dünya Kadını* için oyuncu olarak alındı. Bununla birlikte, İstanbul-Berlin arasındaki sürekli gidiş gelişler ve tiyatro çalışmaları, sinema çalışmalarını aksatıyordu. Bundan dolayı *Dünya Kadını*'nda oynayamadığı gibi, eline geçen ilk rejisörlük fırsatını da kaçırdı.

Rejisörlük fırsatı başka bir ortaklıkta, Stuart-Webbs'te ele geçmişti. Ortaklığın müdürü, bir polis filmi serisinde canlandırdığı polis hafiyesinin adını, bundan kazandığı paralarla kurduğu ortaklığa veren Ernest Reischer'di. Ertuğrul, bu ortaklığa oyuncu ve rejisör olarak alınma teklifinin nasıl yapıldığını şöyle anlatıyor:

> Seni iki aydır tetkik ediyorum. Dekor kurulurken, lambalar yakılırken, mobilyalar yerine konarken sen hepsiyle yakından alâkadar oluyorsun. Çevirdiğimiz filmde senin oynayış tarzın da hoşuma gitti. Seni bir sene müddetle yanıma rejisör olarak alıyorum, ayda beş yüz mark vereceğim, kabul mü? – Evet.' İşte Ertuğrul Muhsin'in Almanya'da rejisör oluşunun tarihi. Büyük bir film çevrilmişti ve onda Ertuğrul Muhsin de rol oynamıştı. Sonra müdürü Ertuğrul Muhsin'i çağırdı, yukarıdaki muhavereden sonra ona bu 'rejisör' sıfatı tam [on] altı sene evvel Berlin'de verildi."[2]

Ertuğrul, "rejisör" sıfatını aldı ama kullanamadı; bir ay sonra Türkiye'ye dönmüştü. *Temaşa* dergisinde kendisi için hazırladığı "reklam-yazı"larda, yukarıda adı geçen "büyük film"den Bruno Kastner, Willie Kaiser ile oynadığı *Fürstin von Beranien - Beraniyen Prensesi*'nden (1918) söz açarken diyordu ki:

> Bu filmde Ertuğrul Muhsin bir ihtilalci zabit rolünü oynamıştır. Ve bu rolündeki büyük muvaffakiyeti üzerine aynı şirket tarafından bir sene müddetle (rejisör ve aktör) olarak angaje olunmuştu. Eğer bir ay ifa-yi vazifeden sonra bazı hususi sebep dolayısıyla avdet etmemiş olsaydı şimdi Berlin'de mümtaz bir mevki sahibi rejisörümüz bulunacaktı."[3]

Ertuğrul, Berlin'de Rejisörlüğe Başlıyor

İstanbul'da kısa bir süre kalan Ertuğrul, bir yandan İbsen'in *Hortlaklar*'ını sahneye koyduktan, bir yandan da Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema çalışmalarını ele geçirmek denemesinin boşa çıktığını gördükten sonra yeniden Berlin'e döndü. Savaş sonu Berlin'i savaş sonu İstanbul'u kadar karmakarışıktı. Sinema alanı ise tam bir "kaos" içinde yüzüyordu; fakat bu, "para getiren" bir kaostu. Ertuğrul bu kez, Droop'ların kurduğu Ustad Film, Dr. Droop und Co.'de çalışmaya başladı; bu dördüncü beşinci derecedeki ortaklıkta üç dört film meydana getirdi. *Dârülbedayi* dergisinin yukarıda belirtilen sayısında, bu filmlerden ikisiyle ilgili sansür

2 Perdeci [Muhsin Ertuğrul], a.e., s. 6.

3 *Temaşa* dergisi, Sayı: 9, 26 Eylül 1334 (1918).

izni belgelerinin klişesi bulunmaktadır. Bu belgelerden çıkarabildiğimiz kadar bilgi, Ertuğrul'un bu ilk rejisörlük çalışmalarını yeteri kadar aydınlatmaktadır. Ertuğrul'un, ortaklığın müdürünün eşi Bayan Marie Louise Droop'la birlikte çevirdiği *Das Fest der schwarzen Tulpe - Kara Lale Bayramı* (1919), Brı. Droop'un Alexandre Dumas père'in *La Tulipe noire* adlı romanından hazırladığı senaryoya dayanmaktaydı. 17 yüzyılın ortalarında Hollanda tarihinin en karışık dönemlerinden birinde bu ülkenin kaderini ellerinde tutan De Witt Kardeşler'in çevresinde dönen, bu arada bizim "Lale Devri" gibi o zamanki Haarlem'deki lale salgınını anlatan roman, Dumas père'in "çırpıştırma işi" serüven romanlarından biriydi. Bundan alınan film de, sansür belgesinde "düellolu, lale motifli tarihsel film" olarak belirtiliyordu. Anlaşılan, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne *Alemdar Vakası* için ihtarda bulunan genç Ertuğrul, birer "yabancı" oldukları için Hollanda "eâzımı"nı ele almakta mahzur görmüyordu. Ertuğrul'un aynı zamanda ışıkçılık ve dekorculuk da yaptığı bu filmde, Berlin Staatstheater'in oyuncularından Karl de Vogt, Theodor Becher, Otto Sommerstoff oynamaktaydılar. Yine Brı. Droop'un bu kez Alman serüven romanları yazarı Karl May'ın iki romanını birleştirerek meydana getirdiği senaryosuna dayanan *Die Teufelsanbeter - Şeytana Tapanlar* (1919) da aynı çeşit, sıradan bir serüven filmi özelliği taşımaktaydı.

Herhalde bu filmler, Berlin'den *Temaşa* dergisine gönderdiği mektuplarda ve bunlara dayanılarak hazırlanan "anonim" reklam yazılarındaki övgülere değer sinema çalışmaları değildi. Bu çalışmalar olsa olsa savaş sonu Almanya'sında "film enflasyonu" içinde piyasaya sürülmüş iş filmleriydi.

Almanya'da Başka Türkler

Nitekim savaşın sonunda yurtdışında kalan başka Türkler de aynı enflasyondan yararlanarak Almanya'nın bir başka kentinde, Münih'te geçimlerini sağlamak için aynı işe sarılmışlardı. Durumu iyice aydınlatması bakımından, bu denemeye karışan Celâl Esat Arseven'in anısı buraya aktarılmaya değer:

"Bir gün Münih'in meydanlarından birindeki heykelli büyük bir havuzun karşısında kanepelerden birinde otururken fotoğrafçı Kenan[4] ve sonradan Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü olan heykeltıraş Nejat Bey'in[5] geçtiğini gördüm ve seslendim. Şaşırdılar ve sevindiler. Konuşurken bahis para kazanmak çarelerine döküldü. Kenan Bey o zaman bir film şirketinde fotoğrafçılık yapıyormuş. Amerika'dan film gelmediği için Münih'te yapılan filmler çok para getiriyormuş. Elinde biraz sermaye olan film yapıyormuş. Kenan Bey benim tiyatro eserlerimi bildiği için:

– Sen bir senaryo yaz, ben filmleri çevireyim, çok para kazanırız, dedi.

Fakat sermayeyi nereden bulacaktık? Aklıma o sıralar Münih'te bulunan Necmettin Molla Bey geldi. Birkaç gün içinde bir senaryo yazdım. Molla Bey'e götürerek işi anlattım. Hesapları gösterdim. Molla Bey[6] düşündü taşındı, teklifimi kabul etti. Münih'te bulunan tanıdığı bir iki zengin Türk'ten ibaret bir şirket teşkil etti.

Bu şirkete Münih konsolosu İsmail Hakkı Bey de dahil oldu, şirkete Transorient Film ismini verdik ve işe başladık. Evvela bir stüdyo kiraladık ve artistler borsasından icap eden eşhası seçerek kontrata bağladık. Münih tiyatrosunun en meşhur artistlerinden birini ve film âleminde o zaman büyük bir şöhret almış olan Liya Lay[7] ismindeki artisti büyük bir ücretle angaje ettik.

Film çekilmeye başladı. Stüdyoyu bir hafta için kiralamıştık. Bir hafta da dışarıda yapılacak sahneleri çekecektik. İşe başladık, ben heyecan içindeydim. Rejisörlük vazifesini de Almanca olarak ben idare ediyordum.

Müessese benim bütün filmi bir hafta içinde tamamlayamayacağımı düşünerek kirayı uzatmak zaruretinde kalacağımızı ve bizden daha çok para alacağını düşünüyordu.

Son sahnelerin bitmekte olduğunu gören stüdyo sahibi, kalan birkaç sahneyi bitirememiz için kasten lambaları söndürttü. Ve bir arıza olduğunu söyledi. Saat akşamın dokuzunu geçiyordu. Artistler gitmek istiyorlardı. İkinci bir hafta daha çalışmaya paramız yetişmeyecekti. Liya Lay de Berlin'de bir angajmanı olduğundan iki haftadan fazla çalışamayacağını söyledi. Bu tertip edilmiş bir hile idi. Yeni bir kontrat kim bilir kaça mal olacaktı? Şirkete ne cevap verecektim?

---

4 Kenan Erginsoy.

5 Nejat Sirel.

6 İttihat ve Terakki Fırkası'nın Adliye Nazırlarından.

7 Doğrusu: Lydia Ley.

Yorgunluktan bitap bir halde idim. Asabım bozulmuştu. Müdürün odasına çıktım ve anlatabildiğim kadar Almanca olarak:

– Almanların yüzünden memleketimiz harap oldu. Şimdi de bizi mahvediyorsunuz. Fakat iyi bilin ki ben ölmeye karar verirsem ahrete yalnız gitmeyeceğim.

Benim heyecanlı halimden ürken müdür:

– Telaş etmeyin, belki lambaları yaktırırız ve işinizi bitirirsiniz, diyerek dışarı çıktı. Emirler verdi ve beş on dakika sonra lambalar yandı. Fakat depo kapanmış ve ihtiyacımız olan polis elbiseleri gelmemişti.

– Zararı yok, dedim, polisleri sivil elbise ile çıkarabiliriz.

Son sahneler yapıldı ve ben baygın bir halde otele gidip yattım. Ertesi gün dışarıdaki sahnelere başladık. On beş günde film bitti. Şimdi iş bunların pozitiflerini çekerek sinema sahiplerine satmaktı. O aralık Amerika'dan filmler gelmeye başlamıştı. Artık yerli filmlere rağbet kalmamıştı. Bütün gayretlerimize rağmen filmi satamadık. (İstanbul'a geldikten sonra öğrendim ki Molla Bey filmi satmış ve sermayesini kurtarmıştı.)"[8]

Arseven ve arkadaşlarından daha tecrübeli olmasına rağmen Ertuğrul'un çalışmalarının onlarınkinden büyük bir ayrılık gösterdiğini sanmaya sebep yoktur. Bunu bir başka sebepten de anlamak mümkündür: Tiyatroya karşı daha dikkatli, daha anlayışlı olan Ertuğrul, 1921 sonlarına kadar kaldığı Almanya'daki sinema çalışmaları sırasında, 1919'da "büyük çağ"ın başladığının, hiç olmazsa bu çağın ilk önemli eserlerinin farkında bile değildir. Ne Lubitsch'in ilk eserleri, ne ünlü *Das Kabinett des Dr. Caligari* - *Dr Caligari'nin Kabinesi* (1920), ne *Golem* (1920), ne *Hintertreppe* - *Servis Merdiveni* (1921), ne *Der müde Tod* *Yorgun Ölüm* (1921), ne de *Scherben*'den (1921) haberli değildir. Buna karşılık *Temaşa*'da çıkan reklam yazılarda kendi "başarıları"ndan cömert-

8 Celâl Esat Arseven, "Yıldız Sarayı'ndan Mütarekeye Kadar, Celâl Esat Erseven'in Hatıraları" (*Dünya* Gazetesi, 12 ve 13 Şubat 1960) Arseven'in *Die Tote Wacht!* -*Koruyan Ölü* adını taşıyan ve bir prolog ile altı bölümden meydana gelen bu filmi, büyük şehrin çekiciliğine kapılarak selahate sürüklenen bir genç kızı, onu feci akıbetinden kurtarmak için işe karışan ölü kız kardeşinin hayalini ve modern şeytan fantezisini ele almaktaydı. Oyuncularının hemen hepsi, Münih'teki çeşitli tiyatrolarda çalışan sanatçılardı. Bak. Burhan Arpad, *Koruyan Ölü* (*Hafta* dergisi, 9 Mart 1956)

çe söz açmakta devam eder. Derginin yirminci sayısında "Ertuğrul Muhsin Bey'e Dair" başlıklı bir yazıda son çalışmalarından verilen haber şöyledir:

"Geçen nüshamızda Ertuğrul Muhsin Bey'in Almanya'daki mesaisine dair tafsilat bulunduracağımızı vaat etmiştik... Sevgili sanatkârımızdan oradaki intibaatına dair yazılarını da istemiştik. Fakat mumaileyhten son zamanlarda aldığımız mektuplar bu hususta pek mufassal malumat ve tahassüsatı ihtiva etmiyor. Fakat peyderpey alacağımız mektupların bu hususu temin edebileceğine katiyen eminiz. Bu nüshamıza klişesini yetiştirebildiğimiz resimlerden ikisi Ertuğrul Muhsin Bey'in orada Alman rüfeka-yi mesaisiyle tesis ettiği sinema fabrika ve temsil heyetinin ilk eseri olan *Samson* namındaki filmden iki manzarayı gösteriyor. *Şair Samson* filmi Ertuğrul Muhsin'in, kumpanyasında (prensipal) rollerinden birisini oynadığı ilk eseridir. Bundan maada *Raşel* namındaki eserinin bitip bitmediğine dair malûmat-i kâfiyemiz yoktur

Ertuğrul Muhsin Bey aynı zamanda Stanmbul Film unvanı altındaki müessesesinde rejisörlük vazifesini de ifa etmektedir. Filmler Alman payitahtında memulün fevkinde bir revaç ve muvaffakıyetle karşılanmış ve günden güne takdir ve rağbet kazanmakta berdevam olmuştur..."[9]

Ertesi sayıda da "Berlin Sinema Âleminde Gittikçe Parlayan Bir Türk Siması: Ertuğrul Muhsin" başlıklı yazıda şu bilgi veriliyordu:

> Ertuğrul Muhsin Bey'in Berlin'de dört milyon mark sermaye ile henüz teşekkül eden yeni bir sinema fabrikasıyla akd-i rabıta ettiğini ve mezkür kumpanyanın sanat ve temsile ait kısmının müdürlüğünü deruhte ettiğine muttali olduk..."[10]

Yine bu sayıda, "Ertuğrul Muhsin Bey'in Alman sinema hayatında muvaffakıyetle tatbik ettiği eserlerden *Beethoven Tablosu* altyazılı bir resim ile *Samson* filminden üç resim yer almaktaydı.

9 *Temaşa* dergisi, Sayı: 20, 1 Mart 1336 (1920)
10 *Temaşa* dergisi, Sayı: 21, 1 Nisan 1336 (1920).

Ertuğrul Türkiye'ye Dönüyor

Samson (1920), Ertuğrul'un Almanya'daki sinema çalışmalarının son ürünü oldu; ertesi yıl Türkiye'ye döndü. Son eseri *Samson* ise, 1916'dan beri oyuncu, 1919'dan beri rejisör olarak çalışan Ertuğrul'un her iki alanda da hangi noktaya kadar ilerlemiş olduğunu ortaya koyuyordu. Gerçekten de *Samson*, 1922 yazında İstanbul'da *Istırap* adıyla gösterildiği vakit, yıllardır sanatçının doğrudan doğruya giriştiği reklamdan ötürü filmlerini merakla bekleyen seyircilerde soğuk bir duş etkisi yaptı. Bu hayal kırıklığını, zamanın tanınmış sanat-edebiyat dergisi *Dergâh*'ı yayınlayan Mustafa Nihat'ın [Özön] "N.D." imzasıyla kaleme aldığı kısa nottan anlamak mümkündür:

> ...Ertuğrul Muhsin Bey'in *Istırap*'ına gelince, üç senedir kulaklarımızın, gözlerimizin ne beyhude şeyler için yorulduğunu görmüş olduk. Eğer Ertuğrul Muhsin Bey sahneyi *Istırap* için terk etmiş ise acımamak elden gelmez.
>
> Bir hiç uğruna sarf edilen emek, sermaye tabiatıyla havaya gider. Sonra arkasından ne kadar 'sanat rağbet görmüyor, hiçbir şey tutulmuyor' diye haykırsak beyhude bir şey yapmış oluruz. Hangi sanat!...
>
> Garbın en mükemmelinden en âdisine kadar sinemaya dair ne kadar sermayesi varsa ekserisini görüyoruz. Onları seyrettikten sonra onların elbisesiyle, onların salonlarında geçmiş vukuatın soğuk bir taklidini, doğrusu bir Türk sanatkârı da oynamış olsa, görmek insana soğuk bir ürpermeden başka bir his vermez.
>
> *Istırap* ne idi? Samson ıstırap çeken bir adam mıydı? Mahkemede gözlerini açmak, giyotine doğru gitmek, orada da gözleri evinden fırlayacakmış gibi bir daha açmak kâfi derecede ıstırabı duyuruyor muydu? Herhalde oyunu seyredenler, oynayanlardan ziyade mustaripti. Frenklerin kâfi derecede sinema sanatkârı var. Muhsin Bey o âlemi, sanatkârlarının kâfi derecede tatmin ettiğini hatırlayarak, ya bizim âlemimize hitap edecek şeyler yaratsın veya uzun zaman boş bıraktığı sahnedeki mevkiini işgal etsin. Çünkü Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan olmak tehlikesi var."[11]

---

11 N.D. [Mustafa Nihat Özön], "*Esrarengiz Şark* ile *Istırap*" (*Dergâh* dergisi, Sayı 28, 5 Haziran 1338 (1922). *Dergâh*, sayfalarında sinemaya az da olsa yer veren ilk sanat-edebiyat dergisidir. Dergide yine M.N. Özön'ün birkaç film eleştirmesi ile Fransız rejisörü Jacques Feyder'in *Atlantide*'i çevirirken tuttuğu günlüğün çevirisi de yer almaktadır

Böylece, beş yıl önce Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin çalışmalarını eleştiren sanatçı, beş yıl sonra, başka bakımlardan da olsa, kendisi için de aynı yargıya varıldığını görüyordu. Öte yandan, bu yazı, sanatçının daha önceki çalışmaları için verilmiş bir yargı olduğu kadar ilerideki tutumu için de bir "ihtar" niteliği taşımaktaydı. Ama, Ertuğrul, henüz Almanya'daki sinema çalışmalarından gereken dersi çıkarmış görünmüyordu. Bundan başka, o zaman İstanbul'daki tiyatro hayatının düzensizliği, Almanya'daki sinema çalışmalarından sıcağı sıcağına dönen Ertuğrul'u ister istemez bu kolay ve zahmetsiz kazanç alanına itiyordu. Bundan dolayıdır ki, 1918 yılında, İstanbul'da sinema çalışmalarını imkânsız kılan şartlar olarak Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne sayıp döktükleri, 1922 yılında da sürüp gittiği halde, o vakit sinema işletmeciliğinin büyük bir bölümünü ellerinde tutan Sedenleri film yapımına geçmeye kandırdı.

Ertuğrul'un Sinema Üzerine Düşünceleri

Aslında, üç yıl önce yazdıklarına uymuş olsaydı, Ertuğrul'un bu işe girişmemesi gerekirdi. Zira 16 Ocak 1919 günlü *Temaşa*'da Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin başkanına yazdığı açık mektupta sinema üzerine olduğu kadar, Türkiye'deki sinemacılık çalışmalarının temelleri üzerinde ileri sürdüğü düşünceler bunu gerektirmekteydi. Ertuğrul'un Türkiye'de sinema çalışmalarına başlarken, bu konular üzerinde ne düşündüğünü ortaya koyması bakımından bu açık mektuptan bazı bölümleri gözden geçirmek yararlı olacaktır. Ertuğrul, sinema üzerindeki genel düşüncelerini şöyle özetliyor:

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

gösterilebilir. Nitekim işmizaz ve hareketle gösterilemeyecek ne kadar rakik hisler ve düşünceler vardır ki tiyatro sahnesinde edebiyat vasıtasıyla ifade olunur Elhasıl ben tiyatronun lüzumi ve ehemmiyetini inkâr edenleri kâfir addettiğim kadar sinemacılığın muhassenat ve hidematını istihfaf edenleri de mücrim telakki ediyorum. Hatta bazen bunları birbirinden o kadar ayrı birer şube-i sanat zannedenlere bile tamamıyla hak veriyorum. Mamafih rakibi olan sinema her iklimde her lisanı mütekellim olması dolayısıyla tiyatronun önüne geçmeye var kuvvetiyle hahişkerdir. Çünkü bu şube-i sanat yalnız meşahir tarafından muharrer eserler için değil kâinatın aksam-i muhtelifesindeki ırk, âdât ve ekalim ile menazırı da nakle hemen yegâne nîm zi-hayat bir vasıtadır.

Avrupa ve Amerika, bu faideli vasıtadan hemen her suretle istifade çarelerini bulmuşlar. Hatta son zamanlarda sinema şeritleri gazeteler kadar mensup oldukları milletlerin nâşir-i efkârı olmuşlar ve tıpkı gazete ve resail gibi sansüre tâbi kalmışlardır

Ertuğrul, daha sonra, bir sinema endüstrisi için gerekli kişileri ve bunların yetiştirilmesi konusunu ele alarak diyor ki:

Bir sinema dâr-us-sınaası, en son Avrupa terakkiyatına müsteniden teçhiz olunduktan sonra, idari hususatla meşgul bir müdür, bir elektrisyen ve bir operatörle bir rejisöre muhtaçtır. Bütün bu mütehassısların memleketten olması birçok nokta-i nazardan faideli olmakla beraber, itiraf etmelidir ki, bunların hiçbiri bugün bizde mevcut değildir. Şu halde, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti binlerce liranın mevzu-i bahs olduğu böyle mühim bir teşebbüste ne yapmıştır? Maalesef bunun cevabı Cemiyetin yüzünü ağartacak bir mahiyette değildir. Cemiyet her şeyden evvel bu işi Avrupa'dan dört mütehassıs getirterek onlara havale eylemekle mesuliyetin kısm-i âzamını omzundan atacakken böyle bir şeyi hatırından bile geçirmemiştir Mamafih şunu da istitrat kabilinden söyleyeyim, ekalim arasındaki fark dolayısıyla garpta mütehassıs olan bir sinema memuru (fotoğraf) şarkta vukufunu ancak birtakım zaruri tecrübelerden sonra gösterebilir. Nitekim sinemacılık mesleğinin ruhu olan rejisörlük için de aynı düşünce daha şiddetle vardır. Hatta aradaki bu fark, değil garpla şark, birbirine mütecavir olan Fransa, Almanya ve İtalya'da bile bütün azametiyle göze çarpar Milletlerin tabayii muhtelif olduğu gibi aynı maksadı ifade edecek işmizaz ve vaziyetleri arasında da fevkalâde büyük ihtilâf vardır -bunun acı tecrübesini ilk sinemada

oynamaya başladığım zaman nefsim üzerinde tecrübe ettim.- Binanaleyh bütün bu izahattan anlaşılıyor ki fotoğraf ve elektrisyenin Avrupa dâr-us-sınaalarında tetebbu ettikten sonra burada istihdam edilmesi mümkün olsa bile rejisörün herhangi bir diyar-i ecnebiden celbi muvafık olamazdı. Şu halde Cemiyet için yapılan yegâne şey bir iki Türk intihap ederek Avrupa dâr-üs-sınaalarına göndermek ve orada onlar tetebbu edinceye kadar burada müstakbel icraata ait esaslı planlar tanzim eylemek idi. (...) Bugün âcizane iddia ve ispat ederim ki elde mevcut makineden en küçük levazıma, hatta objektiflere varıncaya kadar derin bir cehalet, vukufsuzluk göze çarpar. (...) Ve kendi kendimize yalan söyleyerek, kendimizi olduğu kadar herkesi de aldatarak diyelim ki elimizde muvaffak bir dâr-üs-sınaa, muvafık malzeme mütehassıs eşhas var. Ve bunları bize ihzar eden Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'dir..."[12]

"Kemal Film" İşe Başlıyor

Aslına bakılırsa, 1919'da kaleme alınan bu yazının son cümlesindeki Müdafaa-i Milliye Cemiyeti yerine, 1922'de kurulacak herhangi bir sinema birliğinin adı konulabilirdi, zira İstanbul'da değişmiş bir şey yoktu. Ama Ertuğrul, 1919'da yazdıklarını unutmuş görünerek kollarını sıvadı. İstanbul'a döndüğü vakit önce, Mehmet V'in şehzadelerinden birinin yardımını sağlayarak bir film stüdyosu kurmayı denedi. Bozkurt adını taşıyacak bu stüdyo kurulamayınca bu kez kendi hesabına, *Kız Kulesinde Bir Facia* adındaki filmi çevirmeye girişti, fakat bundan da bir sonuç alamadı.[13] Bunun üzerine, Malûl Gaziler Cemiyeti ile film çevirme denemesi, bu kurumun elindeki aygıtların orduca geri alınmasından dolayı suya düşen Sedenlerle anlaştı. Ertuğrul ile Sedenler, film yapımını yürütmek için, İlk Dünya Savaşında orduya giyecek hazırlamak üzere Eyüp'te Defterdar Mensucat Fabrikası'nda açılan dikim pavyonlarından birini kiraladılar. Filmlerin iç sahneleri bu pavyonda çevriliyor, banyo ve montaj işleri ise Beyoğlu'nda Venedik Sokağı'ndaki bir yapının alt katında yapılıyordu.[14]

---

12 Muhsin Ertuğrul, "Bir İzah" (*Temaşa* dergisi, Sayı: 13, 16 Kanun-i sani (Ocak) 1335 (1919).
13 Çalapala, "*Bir Aşk Faciası*" (*Yıldız* dergisi, Sayı: 134, 1 Eylül 1944)
14 Tilgen, *a.e.*, *a.y*

Ertuğrul, Kemal Film adına çevireceği ilk filmin konusunu, İstanbul'da yankıları sürüp giden bir cinayet olayından aldı: "Şişli güzeli" diye anılan Mediha Hanım adındaki bir genel kadının, dostu Hamdi Bey tarafından öldürülmesi, Mütareke dönemi İstanbul'unun sessiz havası içinde büyük bir heyecan uyandırmış, gazetelerde sütun sütun yazılar yayımlanmış, olay üzerine yarı gerçek yarı uydurma tefrikalar çıkmıştı. Ertuğrul, çevresine azınlık oyuncularından Roza Felekyan, Onnik Binemeciyan, Panayota, Vahram Papazyan, Çarlığın devrilişi üzerine İstanbul'a gelmiş Beyaz Ruslardan Anna Mariyeviç, Dârülbedayi'den Butak, Zobu, Dr Emin Beliğ [Belli] gibi oyuncuları topladı, Uzkınay'ın yanında yetişen genç Ahmet Cezmi'yi [Ar] fotoğraf yönetmeni olarak yanına alarak filmi çevirdi. *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* ya da öteki adıyla *Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli* (1922), daha önceki çalışmalara göre hiç olmazsa iki bakımdan önem taşıyordu: Film, öbürleri gibi salon oyununa değil, günlük bir olaydan derlenen orijinal bir senaryoya dayanıyor; hikâyeli bir filmde dış sahnelere ilk olarak o kadar geniş yer veriliyordu. Ele alman konudan dolayı zamanın seyircilerince büyük ilgiyle karşılanan filmin Kemal Film ortaklığında aşağı yukarı bir "gelenek" yarattığı da söylenebilir. Gerçekten de Kemal Film otuz yıl sonra yeniden film yapımına atıldığı vakit meydana getirdiği filmlerin çoğunun kuruluşu, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* "prototype"ine dayanıyordu: Gerçek bir cinayet olayı, yolundan çıkmış küçük insanlar, İstanbul çevresinden görünüşler...

Bektaşiler "Kemal Film"i Basıyor

Kemal Film'in ikinci filmi, tıpkı *Binnaz* gibi, zamanın "edebiyat olayı" sayılan eserden alınmıştı. Genç romancı Yakup Kadri'nin [Karaosmanoğlu] kaleminden çıkan *Nur Baba,* tekkesini zengin ve güzel kadınlar için bir tuzak olarak kullanan, güzel sesli, şehvet düşkünü bir Bektaşi şeyhinin serüvenini anlatıyordu. Bundan dolayı da, roman yayımlandığı vakit (1922) çevresinde büyük bir gürültü uyandırmış, yazarın yerinde yaptığı bazı gözlemlere dayanan sahneleri Bektaşiler çevresince öfkeyle karşılanmıştı. Ertuğrul,

ilk filmde olduğu gibi bunda da olayın uyandırdığı yankılardan yararlanmak istedi; önce birliğinde ufak tefek değişiklikler yaptıktan sonra -fotoğraf yönetmeni bu kez Uzkınay'dı; oyunculara da Kemal [Küçük], Refik Kemal [Arduman], Madame Sarmatova... gibi yenileri katılmıştı- işe başladı. Fakat filmin çevrildiğini duyan Bektaşilerden bir topluluk daha ilk günden Kemal Film stüdyosunu bastı, dekorları yıkıp oyunculardan bazılarını adamakıllı hırpaladı. Hatta bu yüzden Ermeni oyunculardan Papazyan o kadar korktu ki, üzerindeki Bektaşi giyimiyle, makyajıyla sokağı fırlayıp kaçtı, bütün ısrarlara rağmen de bir daha bu filmde oynamaya yanaşmadı. Bundan dolayı, filmin çevrilişi, Papazyan rolünü Ertuğrul'un üzerine alması, stüdyoyu da polisin koruması ile devam etti.

Film tamamlandığı vakit, Bektaşilerin yeni bir hareketinden çekinen işgal yönetimi, gösterilmesine izin vermedi. Film ancak İstanbul'un kurtuluşundan sonra *Boğaziçi Esrarı* adıyla piyasaya çıktı.

Ateşten Gömlek

Ertuğrul, üçüncü filmi için yine bütün tazeliğini taşıyan bir olaya el attı. Üstelik bu kez olay basit bir polis olayı değil, ulusun ölüm kalım savaşıydı. Anadolu'da başlayan Kurtuluş Savaşı'nın sonucu belli olmuştu. Bu büyük olayın yarattığı heyecan içinde, kurtuluş savaşına katılan bir kadın yazarın kaleminden çıkan roman günün konusuydu. Yazar, kurtuluş savaşının "Halide Onbaşı"sı Halide Edip'ti [Adıvar]; roman *Ateşten Gömlek* adını taşıyordu. *Ateşten Gömlek*, Kurtuluş Savaşı sırasında bir hastabakıcıya karşı üç kişinin duyduğu, kendileri için "ateşten bir gömlek" olan sevginin öyküsüydü: İzmir'in Yunanlılarca işgali üzerine, eşiyle çocuğunu düşman askerlerinin öldürdüğünü gören Ayşe, bir İtalyan ailesinin yardımıyla İstanbul'a gidiyor, akrabası Peyamilerin evine yerleşiyordu. İstanbul'da işgale karşı protesto mitingleri yapılıp

15 Çalapala, Türkiye'de Filmcilik; Çalapala, "Stüdyoya Baskın" (Yıldız dergisi, Sayı: 132, 1 Ağustos 1944); Tilgen, "Türk Filmciliği, Dünden Bugüne 1914-1953" (Yıldız dergisi, Sayı: 31, 25 Temmuz 1953).

Anadolu'da kurtuluş hareketi başladığı vakit Avrupa'daki öğreniminden dönen Peyami, Ayşe ve Peyami'nin arkadaşı Binbaşı İhsan bu harekete katılmak üzere Anadolu'ya kaçıyorlardı. Bu arada Adapazarı'nda genç bir "ihtilalci" Ahmet Rıfkı ile karşılaşıyor, böylece "Kuva-yi Milliye"de hastabakıcılık yapan Ayşe ile Ahmet Rıfkı, Peyami ve İhsan arasında, çarpışmalar, ölümler, yaralanmalar arasında sessiz, içten içe gelişen bir aşkın öyküsü sürüp gidiyordu. Sonunda Ahmet Rıfkı, sonra İhsan ve Ayşe çarpışma sırasında ölüyorlar; ayaklarından ve başından yaralanan Peyami de Ankara'da bir hastanede ölüyordu.

Yazarının birçok yerde kendi gözlemlerine dayanan sahnelerle bezediği bu romana dayanan *Ateşten Gömlek* (1923) Ertuğrul'un Kemal Film adına çevirdiklerinin en önemlisidir. Gördüğü iyi karşılamanın çoğu, ulusal duyguların en son sınıra vardığı bir zamana rastlamasından ileri gelmekle birlikte, aynı heyecan, filmde çalışan rejisör, oyuncu ve teknisyenleri de sarmıştı; bu da, bütün ilkelliğine rağmen *Ateşten Gömlek*'e bir canlılık ve sıcaklık katıyordu.

Filmin bir başka özelliği, ilk olarak kadın oyuncuların beyazperdede görünmelerine yol açmasıydı. Yukarıda da belirtildiği gibi sahnede olduğu gibi perdede de Müslüman kadınların çalışmaları yasaktı. 1918'de bazı Türk kızları öğrenci olarak Dârülbedayi'ye alınmışsa da bunlar sahneye çıkamamışlardı. İçlerinde Afife Hanım 1920'de Kadıköyü'ndeki Apollon (Hale) tiyatrosunda "Jale" takma adı ile sahneye çıktığı vakit polis işe karışmış, oyuncuyu karakola götürmüştü. 1921 başlarında Dârülbedayi'ye Müslüman kadınları çalıştırmaması resmi yoldan bildirilmişti. Yine aynı yıl Afife ve Şaziye [Moral] Hanımlar bir başka temsilde oynadıklarından dolayı mahkemeye verildiler. Ertuğrul, *Ateşten Gömlek*'i çevirirken filmin ulusal konusundan cesaret alarak, başlıca kadın kahramanlar olan Ayşe ile Kezban'ı Türk oyuncularının canlandırması için çalıştı. Ayşe için Dârülbedayi oyuncularından Muvahhit'in eşi Bedia Muvahhit seçildi. İkinci rol için gerekli kimse bulunamayınca gazetelere ilan verildi. İlanın sonucunu Zobu bir anısında şöyle anlatıyor:

"1922'de *Ateşten Gömlek* filmini çevirmeye hazırlanıyorduk. Mühim iki kadın rolü vardı. Birini Bedia oynayacaktı. Öteki role genç bir Türk kızı bulunamamıştı. Gazetelere ilan ettiler. Ertesi günü, tek bir Türk kızı müracaat etti. Kemal Film'in bürosu Sirkeci'de Ali Efendi Sineması üstündeki iki küçük odanın içindeydi. O gün oraya uğradığım zaman Neyyire'yi ilk defa görüyordum. Kolej'de talebe imiş. 'Film için müracaat etti. Muhsin'i bekliyor' dediler."[16]

Neyyire, sonradan Dârülbedayi'nin başlıca kadın oyuncuları arasına geçen ve Ertuğrul'la evlenen Münire Neyyir ya da perde ve sahne adıyla Neyyire Neyyir [Ertuğrul] idi. *Ateşten Gömlek*'te iki Türk kadınının çalışması ilk adımdı. Nitekim, bu olaydan cesaret alan Muvahhit, aynı yılın yazında çevresine topladığı arkadaşlarıyla çıktığı bir gezide, İzmir'de 29 Temmuz 1923 günü Atatürk'ün önünde verdiği bir temsilde kendi eşi Bedia'yı da sahneye çıkarınca, Türk kadınlarının sahne ve perdeye geçmeleri için kesin adım atılmış oldu.[17]

İlk *Leblebici Horhor*

Ertuğrul'un bundan sonraki çalışması, Weinberg'in bir zamanlar başlayıp da başoyunculardan birinin ölmesi üzerine vazgeçtiği *Leblebici Horhor* (1923) oldu. Türk operet "répertoire"ının en sevilen eserlerinden olan *Leblebici Horhor Ağa* Türkiye'de opera ve operetin ilk büyük sanatçılarından Dikran Çuhacıyan'ın bir ilkokul öğretmeni olan Takfur Nalyan'ın güftesine dayanarak 1875'te meydana getirdiği bir operetti. İlk olarak 30 Aralık 1875'te Osmanlı Opera Kumpanyası'nda sahneye konan bu operet o vakitten beri, Büyük ve Küçük Benliyan topluluklarından Naşit'in [Özcan] topluluğuna kadar sık sık temsil edilen bir eserdi. Fakat bunu bir film malzemesi olarak kullanmak, hele bu işe sessiz sinema çağında girişmek pek akıl kârı değildi. Nitekim, ortaya çıkan film, Kemal Film'in o vakte kadar en pahalıya mal ettiği bir

16 Vasfi Rıza Zobu, *Türk Tiyatrosu*, Sayı: 167, 15 Şubat 1944

17 Türk kadınlarının sahneye çıkışları için bak. Refik Ahmet [Sevengil], *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, Cilt 1 (İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1934), s. 112-120

eser olmakla birlikte, öbürleri kadar başarı kazanamadı. Fakat anlaşılan Ertuğrul bu sıralar bir konu sıkıntısı içine düşmüştü. Nitekim bundan sonraki film için, 1918'de yerli yaşayışa uyguladığı tek perdelik bir oyundan yararlanması da bunu gösteriyordu. Oyun, Paul Autier ile Clocquemin'in Paris'in ünlü Grand-Guignol Tiyatrosu için hazırladıkları ve bu tiyatronun geleneğine tamamıyla uyan *Gardiens de phare* (1905) idi. Ertuğrul bunu *Fener Bekçileri* adıyla ve çevreyi "Giresun sahilinde Gedikkapı fenerinin dahili"ne taşıyarak yerli yaşayışa uygulamıştı.[18] Oyunun konusu, fırtınalı, dalgalı bir gece bir deniz fenerinde kapalı kalmış baba oğul arasında geçiyordu: Delikanlı birden yakalandığı hastalığın pençesinde kıvranıyor, baba elinden hiçbir şey gelmeyerek oğlunun ölümüne seyirci kalıyordu.

Sinema bakımından ilgi çeken yön, aynı oyunun, Ertuğrul'un elinden çıkan *Kız Kulesinde Bir Facia*'dan (1923) beş yıl sonra Jacques Feyder eliyle çekim senaryosu biçimine sokulması, Jean Grémillon'un da bu senaryoyu beyazperdeye aktarmasıdır. Kendi başına bir değer taşımayan bu oyunun, sinemacı olan olmayan kişiler elinde nasıl biçimlendiğini görmek için Ertuğrul'un *Kız Kulesinde Bir Facia*'sı ile Grémillon'un *Gardiens de phare*'ı (1928-1929) yeter derecede örnek olabilirdi: Ertuğrul kendi anlayışına çok uygun düşen bu hareketsiz, ağır, korkunç ucuz etkili oyunu "Grand-Guignol" geleneğine tıpatıp uyarak kendi ağır oyunuyla da destekleyerek beyazperdeye aktardı. Oysa, Grémillon'un filmi tabiat ile insan arasındaki çatışmayı öne alan, ayrıca bir deniz fenerinin özelliğinden yararlanarak görüntü, kamera açısı denemelerine girişen bir eserdi.[19]

Kemal Film Yapımcılıktan Çekiliyor

Ertuğrul, ertesi yıl, Peyami Safa'nın aynı adlı romanından beyazperdeye aktardığı *Sözde Kızlar* ile Kemal Film'deki çalışma-

18 Ertuğrul'un bu uygulaması *Temaşa* dergisinde yayımlanmıştır. Sayı: 9, 26 Eylül 1334 (1918)

19 Grémillon'un filmi üzerine bir inceleme için *bak.* Albert Decamps, "*Gardiens de phare* (*Cinéma 61* dergisi, Paris, Sayı: 54, Mart 1961).

larını sona erdiriyordu. Aslında bu çalışmalar devam edecekti, fakat beklenmedik bir olay Kemal Film'in yapımcılıktan çekilmesine yol açtı: Defterdarlık'taki fabrikanın müdürü değişmişti; yeni müdür Kemal Film'in elinde bulunan 2 No.lu pavyonun 48 saat içinde boşaltılması için bir "ültimatom" verdi; sonra da stüdyonun içindeki bütün aygıtlar yağmurlu bir günde kapının önüne atılıverdi. Üç yıldan beri film yapımını tek başlarına yürütmeye çalışan Sedenler bu durum karşısında büyük bir kötümserliğe kapıldılar, ellerinde kalan aygıtları sattılar; film yapımından çekilerek eskisi gibi yalnız işletmecilik ve film getiriciliğiyle uğraşmaya başladılar. Ancak 1951'de yeniden yapım işine geçeceklerdi.

Kemal Film'in Ertuğrul yönetiminde meydana getirdiği hikâyeli uzun filmler yanında, bundan daha önemli sayılacak çalışması, dokümanter filmler alanında oldu. Mütarekenin karanlık, Kurtuluş Savaşı'nın heyecanlı günlerinde bu kurum elliye yakın kısa dokümanter film meydana getirdi ki, bu yılların tarih belgesi olarak büyük bir değer taşımaktadır. Ayrıca, henüz sona eren Kurtuluş Savaşı'nın geçtiği yerlerde, Büyük Taarruz'dan İzmir'in kurtuluşuna kadarki olayları canlandırmak üzere, Fahrettin [Altay] ile Mürsel Paşa'ların emrindeki kuvvetlerden yararlanılarak Uzkınay eliyle *Zafer* yollarında adlı dört bölümlük orta uzunlukta bir film çevrildi. Yine aynı sıralarda, TBMM ordularının film kolunun da *İzmir Zaferi* (*İstiklal*) adında bir dokümanter meydana getirdiğini yukarıda belirtmiştik. Bu filmler o vakitten beri Kurtuluş Savaşı'nı konu alan birçok filmlerde kullanılagelmiştir.

İsveç'ten Sovyetler Birliği'ne

Kemal Film'in çalışmalarına son vermesi üzerine Ertuğrul bir kere daha işsiz kalmıştı, üstelik Dârülbedayi de yine sarsıntılı bir dönemindeydi. Böyle zamanlarda olduğu gibi Ertuğrul yeniden bir Avrupa gezisine çıktı; bu kez, Kuzey'e, İsveç'e uzandı. 1924 yılında August Strinberg'in 75. doğum yıldönümü dolayısıyla İsveç'te büyük tiyatro gösterileri düzenleniyordu. Ertuğrul da İbsen'den sonra Strindberg'le ilgilenmeye başlamıştı; bu gösterileri yakından izledi. Ayrıca İsveç'te bulunduğu sırada Mauritz Stiller ile tanıştı ve kendi anlatışına göre "bu büyük rejisörün çalışma

tarzını tetkik etti"[20] Daha sonra Stiller ile onun ün kazandırdığı Greta Garbo'yu da alarak İstanbul'a döndü; kendilerini iki ay İstanbul'da misafir etti. Strindberg'den daha önce *Baba* adıyla çevirdiği *Fadren*'i bu kez *Cehennem* adıyla yerli yaşayışa uyguladı ve 22 Nisan 1924'te sahneye koydu.[21] Şehzadebaşı'ndaki Ferah Sahnesi'nde, Ertuğrul'un yönetimindeki "Sabık Dârülbedayi Sanatkârları Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları"nın 1924-1925 tiyatro mevsimi boyunca süren bu çalışmaları, mevsim sonunda topluluğun dağılmasıyla son buldu. Bu arada Ertuğrul, Sovyetler Birliği'nden aldığı çağrıya uyarak, film çalışmalarına orada devam etmek üzere yurttan ayrıldı.

Kurtuluş Savaşı'ndan beri gittikçe gelişen bir dostluk havası içinde, komşu bir ülkede *Ateşten Gömlek* ile ilk olarak bir ulusal sinema eserinin verilmesi, aynı çaba içinde bulunan ve bu yolda büyük adımlar atan Sovyet sinemacılarını ilgilendirmişti. Ertuğrul, Sovyetler Birliği'ndeki iki yıllık çalışması üzerine "otobiyografi"sinde yalnız şunları söylüyor:

> 1925'te Ertuğrul Muhsin Rusya'ya gitti. Orada Stanislavsky, Meierhold gibi beynelmilel tiyatro dâhileriyle tanıştı. Evvela, Moskova'da Goskino[22] sonra Odesa'da Vufku[23] sinema fabrikalarında rejisör olarak çalıştı. Orada kaldığı iki sene zarfında *Spartakus* ve *Tamilla* adlı iki büyük film çevirdi. 1927'de mezunen memlekete döndü."[24]

Bunun ardından da Sovyetler Birliği'nde çevirdiği filmlerden biri için "bir İngiliz gazetesinde" çıkan yazıdan şu cümleleri aktarıyor:

---

20 Perdeci [Ertuğrul], *a.e.*, *a.y.*

21 Bütün "Dârülbedayi" sanatçıları gibi Ertuğrul'un da gerek sahne gerek perdede "uygulama"dan (adaptation) ne anladığını ortaya koymak için *Cehennem* bir örnek olabilir. Başka öğelere bakılmaksızın, Strindberg'in oyunundaki rahip (Pastor), Ertuğrul'un uygulamasında imam olmuştur!

22 Goskino (Gosidarstvenniye kino - Devlet Sineması): 1922'de merkezi Moskova'da olarak kurulan devlet sinema tekeli.

23 Vufku (Vse Ukraniskaya Foto-Kino Uçrezdeniye - Bütün Ukrayna Foto-Sinema Kurumu) 1922'de merkezi önce Kiev, sonra Odesa, daha sonra Yalta olarak kurulan Ukrayna bölgesi sinema tekeli.

24 Perdeci [Ertuğrul], *a.e.*, *a.y.*

> "Muhsin tabii tiplerin seçiminde olduğu gibi, bundan daha çok da sembolizminde Goskino etkisini gösteriyor; ama onda Eisenstein ya da Pudovkin'in duygusal inandırıcılığı yoktur. Muhsin'in Pudovkin'in görüntüde counterpoint nazariyesini ve yavaşlatılmış hareketten yararlanmasını denediği bir bölüm."[25]

Ertuğrul'un gerek *Tamilla* (1925) gerek *Beş Dakika* (1926), gerekse *Spartakus* (1926) filmleri üzerine doğrudan doğruya bir yargıya varabilecek durumda değiliz. İngiliz gazetesinin söz açtığı özellikler gerçekten yer alabileceği gibi o vakitler Eisenstein ile Pudovkin'in bütün dünya sinemasını saran taze ünleri dolayısıyla, onlara yakın bir çevrede meydana getirilen bu filmlerde bu çeşit etkiler aramak hevesinden doğmuş bir yargı da olabilir. Tiyatroya olduğu kadar sinemaya da "açık" olan, fakat bu son alanda şaşılacak derecede anlayışsızlık gösteren Ertuğrul'un çok kere "aktarmalar"la yetindiği göze çarpmaktadır. Yukarıda belirtilen benzerliklerin bu aktarmalardan ileri gelmesi mümkündür. Bilinen bir şey varsa, Ertuğrul'un Sovyetler Birliği'nde edindiği tecrübeleri ancak *Bir Millet Uyanıyor* ve *Aysel, Bataklı Damın Kızı* 'nda, o da belli belirsiz olarak birkaç sahnede kullandığıdır. Öyle anlaşılıyor ki, Ertuğrul, Sovyetler Birliği'ndeki sinema çalışmalarından, Almanya'daki çalışmalarından fazla bir şey elde edememiştir. Oysa, Sovyet sineması o yıllarda, artık sona ermekte olan sessiz sinema çağının en iyi örneklerini veriyordu.[26] Bundan dolayı da bütün sinema tarihçilerinin büyük bir dikkatle üzerinde durduklan bu dönemde yıllık film yapımı da ancak yetmiş sularında dolaşmasına rağmen Türkiye'den Sovyetler Birliği'ne giden bu rejisörün çalışmasından kimse söz açmamaktadır.[27]

---

25 "In his choice of natural types and even more in his symbolism Muhsin shows the influence of Goskino; but he lacked the emotional conviction of Eisenstein or Pudovkin... A sequence in which Muhsin is experimenting along the line of Pudovkin's theory of counterpoint in image and use of slow motion

26 Örneğin 1925'te: Eisenstein'in *Staçka-Grev* ile *Bronenosets Potemkin - Potemkin Zırhlısı*, 1926'da Pudovkin'in *Mat - Ana*'sı.

27 Bu arada, Ertuğrul'un çalıştığı Goskino ile Vufku'nun Sovyetler Birliği'nin en önemli stüdyoları olması dolayısıyla araştırıcıların en çok bu stüdyolarda çevrilen filmler üzerinde durduğunu, bunların da yılda bir düzineyi de geçmediğini belirtelim. Ertuğrul'un Sovyetler

Birliği'ne gidişi sırasında bu ülkenin sineması üzerine, sıcağı sıcağına yapılan bir röportaj-inceleme için şu esere *bak*. René Marchand ve Pierre Weinstein, *L'art dans la Russi nouvelle. Le Cinéma* (Paris, Rieder, 1927). Sovyet sineması için batıdaki en son çıkan en iyi inceleme, Leyda'nın yukarıda adı geçen eseridir. Fransız sinema tarihçisi Jean Mitry. Eisenstein üzerine yayımladığı kitabında Sovyet sinemasının ilk yıllarını ele alırken Ertuğrul'un çalışmalarından şu satırlarla söz açmakla yetinmektedir: "Epik özellik taşıyan ilk ihtilalcı film, Muhsin Bey'in çektiği eseri *Spartakus*'tu; Sovyet sinemasının ilk büyük eseri ise özgür bir esinle *Serj Baba*'nın bunaltıcı, umutsuz, son derece şairane gerçekçiliğini gizleyen *Polikuşka*'ydı" (Jean Mitry, *S.M. Eisenstein* (Paris, Editions Universitaires, 1955, s. 14-15).

4. "TİYATROCULAR" (Devam), 1923-1938

Kemal Film yapımcılığa Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinde başlamıştı; iki yıl sonra yapımcılıktan çekildiği vakit bu başkent artık Türkiye'nin en büyük kenti olmaktan öte bir anlam taşımıyordu. Zira Kurtuluş Savaşı başarıyla sona ermiş, 24 Temmuz 1923'te Lausanne Barış Antlaşması ile "Misak-i Milli"de çizilen sınırlar içinde kalan yeni bir Türk Devleti'nin varlığı yabancılarca tanınmış, Ankara bu devletin başkenti olmuş ve 23 Ekim 1923'te bu devletin bir cumhuriyet olduğu ilan edilmişti.

Yeni cumhuriyet nasıl çok ağır şartlar altında doğmuşsa, yine o kadar ağır şartlar altında yaşamaya başladı. Zira Osmanlı İmparatorluğu'ndan geriye hiç de iyi bir miras kalmamıştı. Ortada birbiri ardından süregelen savaşların yıprattığı, yorgun ve fakir düşürdüğü; sürekli yenilgilerin maddi manevi çöküntüye uğrattığı, bütün bellibaşlı kaynakları yabancıların imtiyazında bulunan, gırtlağına kadar borca gömülü, her bakımdan geri kalmış bir ülke vardı. Kurtuluş Savaşı'nı başarıyla sona erdiren Atatürk, aynı zamanda büyük bir devlet adamı niteliği taşımasa, geri kalmış bir doğu ülkesinin yıllardır içine düştüğü çıkmazdan kurtulmak için giriştiği çabanın olumlu ve olumsuz yönlerini tartmasa, tam bir batılı kafasıyla ne yapacağını bilmese, geçmiş başarılarının sağladığı büyük sevgi ve saygıdan yararlanarak devrim hareketlerine girişmeseydi, Kurtuluş Savaşı'nın kazandırdıkları belki de kısa bir süre içinde bir yandan içerdeki ayrılıklar, çekişmeler, bir yandan da cumhuriyetin ilk yıllarında eksik olmayan gizli açık dış tehditler karşısında yitirilecekti. Fakat öyle olmadı. Atatürk, Kurtuluş

Savaşı'nda olduğu gibi, elindeki kuvvetlerin değerini ölçerek, ülkenin gerçeklerini, imkânlarını göz önünde tutarak, hangi adımı ne vakit atması gerektiğini hesaplayarak, toplum yaşayışının hemen her alanında devrim hareketlerine girişti. Bir yandan da ülkeyi yabancıların iktisadi baskısından kurtarmak için tarım, endüstri, ticaret alanlarında salt iç kaynaklara dayanarak ulusal bir iktisadi yapı kurdu. Böylelikle, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar uzanan on beş yıllık cumhuriyet tarihi, tekke ve zaviyelerin kaldırılmasından soyadı kanununa, giyim devriminden demiryolu yapımına, Latin alfabesinin alınmasından ulusal bankaların kurulmasına, tek kadınla evlenme zorunluluğundan dil devrimine, hilafetin kaldırılmasından batıdaki örneklerine uygun medeni kanunun alınmasına... kadar çok çeşitli devrim hamleleriyle geçti.[1]

Hiç şüphe yok ki, okuma yazma bilmeyenlerin, ilkokul eğitiminden geçmeyenlerin oranı korkunç derecede yüksek olan; nüfusu belli merkezlerde toplanmamış, çok dağınık bir yerleşmesi olan; çeşitli bölgeleri arasında toplum yaşayışı, duygu, iktisadi yapı bakımından dikkati çekecek kadar ayrılıklar bulunan[2] Türkiye

---

1 Cumhuriyet çağının siyasal, toplumsal ve iktisadi durumu için en derli toplu eser, asıl ağırlık noktası. 1945'ten sonraki çok partili yaşayışa geçiş olmakla birlikte şudur: Kemal H. Karpat, *Turkey's Politics: Transition to a Multi-Party System* (New Jersey, Prenceton University Press, 1959). Ayrıca Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey* (London, Oxford T.P 1961). Aynı çağ olayları için bk.. Gottard Jäschke ve Erich Pritsch, *Die Türkei seit dem Weltkriege, I: Geschichtskalender, 1918-1928*, Jäschke, *II*: 1929, III: 1930, IV: 1931-1932 (Berlin. Die Welt des Islams, 1929-1933), *V: 1933-1934* (Berlin. Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin, 1935), *Die Türkei in den Jahren, VI: 1935-1941* (Leipzig, Otlo Harrassowitz, 1955). Bu kitabın ilk iki cildi dilimize çevrilmiştir: *Türk İnkılâbı Tarihi Kronolojisi*. Çeviren: Niyazi Recep Aksu, 2 cilt (İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk İnkılâbı Tarihi Enstitüsü, 1939-1941) Ayrıca çeşitli yazarların incelemelerinden meydana gelen *Yeni Türkiye* (İstanbul. Nebioğlu yayınevi, 1959) ile Enver Ziya Karal'ın *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi* (1918-1960) (İstanbul Milli Eğitim Basımevi, 1960) adlı eserlere bak.

2 Örneğin yedi yaşından yukarı olup da okuma yazmabilmeyenlerin yüzdesi 1935'te 79,6, 1945'te 69,8, 1950'de 63,4; 1935-1950 döneminde köy ve bucaklarda yaşayanların oranı % 75 yakınında dolaşmakta ve Türkiye nüfusunun bu bölümü sayısı 34000'i aşan ayrı kümeler meydana getirmektedir. Bak. *İstatistik Yıllığı 1953 - Annuaire statistique*, Cilt 21 (Ankara. T.C. Başvekâlet İstatistik Umum Müdürlüğü, tarihsiz). Şehir dışı yaşayan nüfus Türkiye'nın bütün toplum yaşayışında olduğu gibi sinema toplumbilimi bakımından da büyük bir önem taşımaktadır, ama bu son konu hiç incelenmemiştir. Türkiye'de köy üzerine *bak.* George ve Barbara Helling, *Sosyolojik ve İstatistik Bakımdan Türkiye'de Köy*. Çeviren: Dr. Ahmet Uysal (Ankara, T.C. Başvekâlet İstatistik Umum Müdürlüğü, 1956)

gibi bir ülkede sinemanın eğitim, sanat ve propaganda gücünden yararlanmak kaçınılmaz bir gereklikti. Ama bu zorunluğa rağmen, sinema, bütün cumhuriyet tarihi boyunca, anlaşılmayacak bir yolda ihmal edildi. Sinema birkaç kişinin özel teşebbüsüne bırakıldı. Bundan dolayı Kemal Film yapımcılıktan çekildiği vakit, cumhuriyetin ilk yılları sinemasız geçti; ancak 1928'de başka bir özel teşebbüs sayesinde yeniden film yapımcılığına başlandı.

"İpek Film" Kuruluyor

Yeni ortaklık, İpek Film'di. Ortaklığı meydana getiren İpekçi'ler de Sedenler gibi işletmecilikten gelmişlerdi; ama daha eskiden işleri büsbütün başkaydı: İpekçi Kardeşlerin büyüğü Kâni [İpekçi], İlk Dünya Savaşı sırasında Kapalıçarşı'da Kalpakçılarbaşı Caddesi'ndeki dükkânında ipek alım satımı yapıyordu. Daha sonra kardeşleriyle birlikte, Eminönü Meydanı'ndaki tramvay durağının yakınında, Selanik Bonmarşesi'ni açtı. Bonmarşede, oyuncaklardan fotoğraf ve film aygıtlarına, malzemesine kadar çeşitli eşya satılıyordu. Savaştan sonra yollar açılıp da Avrupa ve Amerika'dan film getirtmek kolaylaşınca İpekçiler de işletmeciliğe başladılar. Daha önceki bölümlerde gördüğümüz gibi önce Beyoğlu'nda Elektra Sineması'nı[3] (1920) açtılar. İki yıl sonra Elhamra Sineması'nı[4] işletmeye başladılar. Bunu İzmir'deki Milli Kütüphane Sineması izledi. Eminönü Meydanı'nın genişletilmesi sırasında Selanik Bonmarşesi'nin bulunduğu yapı yıkılınca İpekçiler kendilerini büsbütün işletmeciliğe verdiler. 1924'te yine Beyoğlu'nda Opera Sineması[5] ile Melek Sineması'nı açtılar. Yavaş yavaş Anadolu'daki salonlarını da çoğaltmaya başladılar.

29 Ocak 1927'de Ertuğrul, Sovyetler Birliği'nden döndüğü vakit İpekçiler Türkiye'nin en büyük film getiricisi ve işletmecisi durumundaydılar. Bundan dolayı Ertuğrul, Kemal Film'i olduğu gibi İpek Film'i de film çevirme işine yöneltti.

---

3 Şimdiki Alkazar Sineması,

4 Elhamra Sineması'nın yerinde daha önce Cristal adlı bir eğlence yeri vardı.

5 Skating Palas'ın yerinde açılan Opera Sineması sonradan İpek Sineması adını almış, 1957'de Melek Sineması ile birlikte İstanbul Belediyesi'nce tiyatro yapılmak üzere kapatılıncaya kadar bu adla tanınmıştır. Tokatlıyan bloğu Emekli Sandığı'na satıldığı vakit, 1958 kasımında birincisi Küçük Emek, ikincisi Emek adıyla yeniden sinema salonu olarak açılmıştır

Aslında Ertuğrul, Sovyetler Birliği'ndeki sinemacılığını, İstanbul'daki film çalışmalarına başlamak için bırakmamıştı. Yurda dönmesinin nedeni, yeniden düzenlenen Dârülbedayi'nin yönetiminin kendisine verilmesiydi. Yoksa, Almanya'daki film enflasyonu sırasında rejisörlükte ilk adımlarını atan, Kemal Film'de hevesle işe başlayan, Sovyetler Birliği'ne çağrılışından cesaretlenen Ertuğrul, on yıllık sinemacılığından sonra *Dergâh*'taki yazının son cümlesinin doğruluğunu artık anlamış durumdaydı: Sinema, kendisine göre değildi; sinemayla uğraşırken tiyatrodan da olmak vardı. Bundan dolayı, Ertuğrul 1927'den 1947'ye kadar, arada çok kısa birkaç ara bir yana bırakılırsa, sürekli olarak yaptığı Dârülbedayi yöneticiliğinde bütün gücünü tiyatroya verdi. Sinemayı ise, gerek kendisine gerekse Dârülbedayi'deki öbür arkadaşlarına açıktan gelir sağlayan ikinci bir iş olarak ele aldı. Bundan dolayı, sinemacılığa canla başla sarıldığı vakit bile ortaya dişe dokunabilir bir şey koyamayan Ertuğrul'un bu durumda sinemaya hiçbir şey kazandırmayacağı, aksine çok şey kaybettireceği ortadaydı. Nitekim, İpek Film dönemiyle birlikte "Tiyatrocular"ın etkisi sinemada bütün ağırlığıyla görülmeye başladı; Dârülbedayi'nin irili ufaklı bütün oyuncuları, sahnede yaptıklarını kamera önünde tekrarlamaya başladılar. Türk sineması, eskisinden de çok, buram buram "tiyatro kokmaya" başladı.

Dârülbedayi Üzerine

Ertuğrul'un İpek Film çalışmalarına geçmeden önce, oyuncu ve rejisör olarak Türk sinemasına birçok sanatçı veren Dârülbedayi'nin gelişmesini kısaca gözden geçirmek yararlı olacaktır. Hikâye 1914'te başlar: O vakit İstanbul Şehremini bulunan Cemil [Topuz] Paşa, başıboş tiyatro hayatına çekidüzen vermek, tiyatrocuların yetişmesini sağlam bir temele dayandırmak amacıyla batıdaki örneklerine benzer bir "conservatoire" kurmak üzere André Antoine'ı 1914 yazında İstanbul'a çağırdı. Antoine'ın bakımı altında meydana getirilen kuruma Dârülbedayi-i Osmani (kısaca Dârülbedayi) adı verildi. Bununla birlikte, birkaç ay sonra İlk Dünya Savaşı başlayınca Antoine geri dönmek zorunda kaldı. Çalışmaların asıl amacı olan tiyatro okulu denemesi de daha uygun bir zamana bırakıldı. Tiyatro topluluğunun çalışmalarına gelince bu, 1915 başlarında yapılan

bir tüzüğe göre, "İdare Heyeti" ile "Edebi Heyet" adı verilen iki kurulun yönetiminde devam etti. Fakat bu çalışmalar, sanatçılar –yönetim kurulu– edebi kurul arasındaki bitip tükenmez çatışmalarla geçiyordu. Sanatçılar bir ayrılıyorlar, bir dönüyorlardı. Böylece, İkinci Meşrutiyet'le birlikte sahneye katılanların hemen hepsi şu ya da bu tarihte Dârülbedayi'de boy göstermekteydi.

1921'de çıkarılan yeni bir tüzük, kurumu bir yetiştirme yerinden çok "tiyatro topluluğu" kılığına sokmaktaydı. Bununla birlikte eski kargaşalık sürüp gidiyordu. Öyle ki, 1923 sonbaharında Dârülbedayi'nin durumunu incelemekle görevlendirilenler Dârülbedayi'nin ortada adından başka hiçbir şeyi kalmadığını bildirmişlerdi. Bunun üzerine 1924'te başlayan kurumu düzenleme çalışmaları ancak 1931'de sonuçlandı. O yıl kurum kesin olarak İstanbul Belediyesi'ne bağlandı. İstanbul İl Genel Meclisi'nin kabul ettiği bir ana tüzükle İstanbul Belediyesi (Şehir) Tiyatrosu (kısaca Şehir Tiyatrosu) kuruldu. Böylelikle Şehir Tiyatrosu'nun ikinci ve eskisine göre daha düzenli çalışma dönemi başladı. Ertuğrul'un yönetimindeki bu tiyatro Ankara'da Devlet Tiyatrosu kuruluncaya kadar yurdumuzda düzenli işleyen ilk tiyatro niteliğini kazandı. Bununla birlikte bu kurumun Türkiye'deki tiyatro hayatına sağladığı olumlu gelişmeler, olumsuz yönünü bastıracak güçte değildi. Kendi aralarında kapalı bir çevre kuran, kuruluşundan beri bu geleneği sürdüren sanatçıları, genel olarak ilk gençlik yıllarındaki tiyatro anlayışına, alışkanlıklarına saplanıp kaldılar, yeni girenlere de bunu aşılamaya çalıştılar. Şehir Tiyatrosu'nun dışında tiyatro topluluklan çoğaldığı vakit yeni gidişe ayak uydurmak için girişilen "gençleşme" "yenileşme" denemeleri, bu alandaki yetersizliği büsbütün ortaya çıkarmaktan öteye geçmedi. Ancak son birkaç yıldır, başka tiyatro topluluklarında yetişmiş sanatçıların, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın çoğalan sahnelerine dağılmaları üzerine bu durum değişir gibi olmaya başladı.[6]

---

6 Şehir Tiyatrosu'nun 1930'lara kadarki tarihi için *bak.* Refik Ahmet [Sevengil], *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, 2 cilt (İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1934). Aynı kurumun bundan sonraki çalışmaları, 15 Şubat 1930'da kurumun organı olarak yayımlanmaya başlayan *Dârülbedayi* (sonra *Şehir Tiyatrosu*, daha sonra *Türk Tiyatrosu*) dergisinden izlenebilir. Şehir Tiyatrolan'nın son durumuna toplu bir bakış için *bak.* Turgut Akter ve V. Özbek, *İstanbul'da Tiyatro* (basıldığı yer ve tarih belirtilmemiş, [1959])

"İpek Film"in İlk Eseri

Ertuğrul'un İpek Film için hazırladığı çalışma programı çok basitti: Tiyatro mevsimi kapandığı vakit, boş kalan oyuncuları yanına almak, el altında bulunan herhangi bir eseri -ki bu çok kez, Dârülbedayi sahnesinde yeni oynanmış bir oyun, daha önce ya da yeni görülmüş bir filmin senaryosuydu- beyazperdeye aktarmaktı. Nitekim İpek Film'in ilk eseri de böyle meydana getirildi. *Ateşten Gömlek* başarısının tadı damağında kalan Ertuğrul, yine Kurtuluş Savaşı konusuna döndü. Yalnız bu dönüş biraz tuhaftı. Zira Ertuğrul'un Kurtuluş Savaşı'nı canlandırmak için kullandığı eser, François de Curel'in Alman-Fransız çatışmasına dayanan *La terre inhumaine* (1923) adlı oyunuydu. Reşat Nuri'nin [Güntekin] *Bir Gece Faciası* adıyla Kurtuluş Savaşı'na uyguladığı bu oyun, 15 Nisan 1924'te Dârülbedayi sahnesinde ilk olarak göründüğü vakit, Hüseyin Suat'ın [Yalçın] "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 uygulamasında İzmit'e çevrilmişti. Curel'in oyununda, bu bölgede bulunan evi yakınına özel görevli bir Fransız subayı indiren pilot, Güntekin'in uygulamasında "Kuva-yı Milliyeci" subay oluyor; evi, İzmit'teki bir Çerkes evine dönüyor; Curel'in oyununda bu eve yerleşmiş olan Alman prensesi, Güntekin'in uygulamasında Çerkes asıllı bir sultan hanıma çevriliyordu.

Ertuğrul, oyunun Dârülbedayi sahnesinde gördüğü kötü karşılamaya aldırmayarak, *Ankara Postası* adını verdiği bu senaryoyu, Kemal Film'den kalan fotoğraf yönetmeni Ar ile birlikte, henüz stüdyosu olmayan İpek Film adına, eski Sümer Sineması'nın arkasındaki boş arsada kurulan dekorlar arasında çevirmeye başladı. Arcan, Küçük, Belli, Butak, Körmükçü, Muhsin ve Neyyire Ertuğrul... gibi Dârülbedayiciler yanında, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan izin alınarak İzmir Amerikan Kız Koleji'nden bir öğrenci, İsmet Sırrı da filmde oynadı. *Ankara Postası* (1928-29), Ertuğrul'un birçok filmleri gibi, tam anlamıyla "dökülüyordu"

Ama beş yıldan beri yerli film görmemiş olan seyirciler, 2 Ekim 1929'da Melek ve Elhamra sinemalarında piyasaya sürülen filmi iyi karşıladılar

Sesli Filme Doğru

İpek Film'in bundan cesaretlenerek girişti̇ği ikinci film, yabancı bir filmden esinlenerek çevrilen *Kaçakçılar* adlı polis filmiydi. *Kaçakçılar*, kendi başına taşıdığı herhangi bir özellikten değil de, çevrilişi sırasındaki bazı olaylardan dolayı dikkati çekti: Ertuğrul'un bu kez, 1929 Türkiye Güzellik Kraliçesi Feriha Tevfik'i [Negüs] başoyuncu olarak kullandığı *Kaçakçılar*'ın bir sahnesi çevrilirken, "polis"lerin kovaladığı "kaçakçı"ların otomobili bir uçuruma yuvarlandı. Oyunculardan Karakaş öldü, Sait [Köknar] ağır yaralarla, yüzü gözü parça parça olarak kurtuldu. 1929 Kasımına rastlayan bu olay üzerine, filmin çevrilmesine ara verildi. Az sonra filmin tamamlanmasına başlandığı vakit sesli sinema Türkiye'ye girmiş bulunuyordu. Bu durumda *Kaçakçılar*'ı tamamlamak ve sessiz olarak çıkarmak doğru olmayacaktı. Fakat Türkiye'de henüz sesli film çevrilmesini sağlayacak kuruluşlar da yoktu. Bunun üzerine İpekçiler, Yunanlılar ve Mısırlılar ile ortaklaşa bir film meydana getirmeye ve bunu Fransa'da seslendirmeye karar verdiler. Ertuğrul, Dârülbedayi oyuncularının yanına yeni bir operet oyuncusu olan Semiha'yı [Berksoy], Mısırlı şarkıcı Azize Emir [Aziza Amir] ile Yunanlı Gavrilides'i katarak *İstanbul sokaklarında* (1931) adındaki "sözlü ve şarkılı" ilk Türk filmine başladı. Mısır, Yunanistan ve Türkiye'de çevrilmiş sahneleri bulunan *İstanbul Sokaklarında*'nın, ilk sesli Türk filmi olmaktan başka bir özelliği de zaten yoktu. Bunun dışında, ancak sonraki birçok kötü melodramlarda kullanılan öğeler taşımasıyla dikkati çekebilirdi. Ertuğrul'un yönetimindeki *Dârülbedayi* dergisinde, filmin özeti olarak yayımlanan kırık dökük anlatımlı tanıtma yazısını buraya olduğu gibi aktarmak bu bakımdan yararlı olacaktır; zira okuyucular çoğu başka filmlerde bugün de rastladıkları bazı öğeleri burada bulacaklardır:

Orta vaziyette bir aileye mensup olan iki kardeş mesudane bir hayat sürüyorlardı. Talat bir tüccarın yanında çalışır. Rahmi de bankada kasadardı. Bu hayat, mesut bir şekilde devam ederken Rahmi bir muganniyeye âşık oldu. Bu kadının eskiden Talat'la da münasebeti vardı; buna rağmen Rahmi onu çıldırasıya seviyor ve onun için bütün aylığını Beyoğlu'nda sarf ettikten sonra bir de mühim miktarda borca giriyordu; hatta o kadar ki bankanın parasına bile bir vakitler el attı. Bir gün banka bu hareketi haber alıyor ve Rahmi'ye mecburen istifa ettirerek 5000 liralık da bir tazminat verdiriyor. Zaten ailenin biriktirdiği para bu miktarı geçmediğinden, vaziyet fenalaşıyor ve fakirane bir hayat yüz gösteriyor. Bunu haber alan Talat, fakirliklerine sebep olan bara gidiyor ve Rahmi ile muganniyeyi sarhoş bir halde buluyor. Muganniyenin şeriki olan bar garsonu, Rahmi'yi dolandırmak için bardağına uyutucu ilaçlar atıyor. Bu vaziyeti gören Talat asabi bir şekilde Rahmi'nin masasına saldırıyor, birkaç dakika sonra iki kardeş arasında gittikçe ilerleyen bir kavga ve boğuşma başlıyor ve bu dövüş esnasında Talat kardeşinin gözüne içi dolu şampanya bardağını atıyor... Bu hareket acı bir feryatla karşılanıyor... Zehirli içki Rahmi'nin gözüne geliyor... Rahmi âmadır. Şimdi Talat panik içinde, onu teselli etmek isteyerek bardan dışarı çıkarıyor. O mesut aile hayatı artık sönmüştür. Doktorlar büyük bir miktar para mukabilinde onu iyi edeceklerini söylüyorlar. Müteessir valide iki oğlunu dünyada bırakarak vefat etti. Talat şimdi para bulmak için her tarafa başvuruyor Bir ümidi var: Bursa'ya gidip zengin dayısının yanına iltica etmek. Fakat bir kaza neticesinde dayıları ölüyor ve serveti olan bir tek evi de yangında yanıyor.

İki kardeş Bursa'da dayılarının adamlarından olan Halil Ağa tarafından misafir ediliyorlar. Aynı gece, bir hırsız Halil Ağa'nın parasını çalıyor. Fakat Talat yetişerek ondan parayı alıyor. Vaziyetlerinin fena olduğunu gören Halil Ağa, onları yanında alıkoyuyor. İki sene geçiyor. Halil Ağa'nın kızı Semiha, Rahmi'nin âma olmasına rağmen ona âşık oluyor Bir gün, bir misafir hana geliyor, bu misafir eski hırsızdır Ve Talat'tan intikam almak için geliyor. Ve kancıkça "kardeşine senin için 5 lira verdim" diye Rahmi'yi kandırıyor. Rahmi parayı istediği zaman Talat afallaşıyor ve bunu bir münakaşa takip ediyor ve Talat kardeşini memnun etmek için bir yolcudan 5 lira çalıyor, yolcu polise haber veriyor. Polis de Talat ve Rahmi'yi arıyor. Bunu gören Halil Ağa onları kovuyor. Talat hemen Rahmi'den parayı geri alarak kardeşini kurtarmak için polise teslim oluyor. O zaman Rahmi kardeşinin fedakârlığını anlıyor.

Yalnız... Fakir ama bütün vaktini şarkı söylemekle geçiriyor. Birkaç gün sonra Talat da hapisten kurtularak kardeşine iltihak ediyor... Bu mevzu, İstanbul'a gelmiş Mısırlı muharrir Semira Hanım'ı meşgul etmeye başlıyor. Hemen Rahmi'yi tedavi ettiriyor ve iyileştiriyor. Artık kardeşine kavuşabildi. Acaba eski saadetlerine kavuşabilecekler mi? Ve bir ziyarette Semira Hanım, Rahmi'yi davetlilerine takdim ediyor. Bu esnada ziyarete kucağında bir çocukla bir genç kız geliyor Bu Semiha'dır, çocuk da Rahmi'nin öz evladıdır. Artık Semira Hanım düşüncede, fakat vazifesini sonuna kadar ifa etmek istediğinden onları birleştirir ve bunu romanına mevzu yaparak Mısır'a döner. İşte *İstanbul Sokakları*..."[7]

Evet. *İstanbul Sokakları*'nda bu ipe sapa gelmez konulu filmdi.

Film bittiği vakit, Ertuğrul yanına, tamamlanmış olan *Kaçakçılar*'ı (1929-1931) da aldı ve Paris'e giderek Espinay Stüdyosu'nda seslendirdi.

Bir Millet Uyanıyor

İstanbul Sokaklarında, üç yabancı ülkedeki çalışmalar, yabancı oyuncular, yabancı bir ülkedeki seslendirme işinden dolayı İpekçilere çok pahalıya mal oldu.

Bundan dolayı, sesli filmin alıp yürüdüğünü gören İpekçiler, sesli film çevirmeye yarayacak kuruluşu Türkiye'de de meydana getirmekten başka çıkar yol göremediler. İlk Dünya Savaşı'nda İstanbul'un artan ekmek ihtiyacını karşılamak üzere Nişantaşı'nda kurulan, fakat uzun zamandır boş kalan büyük bir fırının içinde birçok değiştirmeler yapıldı; W Mörchenn adında bir Alman ses mühendisinin bakımı altında Alman Tobis-Klang düzenine göre sesli film stüdyosu kuruldu.

Nişantaşı'ndaki bu ilk sesli film stüdyosunun birinci eseri, aynı zamanda Ertuğrul'un en iyi filmi olan *Bir Millet Uyanıyor* (1932) idi. Senaryo, Nizamettin Nazif'in [Tepedelenlioğlu] yazdığı orijinal film hikâyesine dayanıyordu. Senaryo olarak sağlam olmasa bile hiç olmazsa Ertuğrul'un öbür filmleri gibi sahne eserlerine

7 *Dârülbedayi* dergisi, Sayı: 23, 15 Aralık 1931.

dayanmamaktan ileri gelen bir üstünlük taşıyordu. Atatürk'ün büyük *Nutuk*'unun ilk sayfalarındaki birçok olaylar ve kişileri ele alan -İstanbul'un işgali, kışlada uyuyan askerlerin şehit edilişi, telgrafçı Manstırlı Hamdi Efendi'nin durumu Ankara'ya bildirmesi; Rahip Fru (Frew), Sait Molla, Yahya Kaptan...- *Bir Millet Uyanıyor*'un üç ayrı kolda gelişen bir yapısı vardı: Rahip Fru (Frew), Sait Molla'nın önayak oldukları padişahçıların, Kuva-yı Milliyecileri bastırmak için çevirdikler dolaplar; Yahya Kaptan'ın şehit edilmesi; İstanbul'a gizli bir görevle gelen Kuva-yı Milliyeci bir subay ile bir öğretmen arasındaki aşk öyküsü...

İstanbul Sokaklarında nasıl daha sonraki birçok melodramlara örnek olmuşsa, Bir Millet Uyanıyor da, daha sonra Kurtuluş Savaşı'nı konu olarak ele alan birçok filmin tekrarladığı öğeler taşıyordu: İşgal altındaki İstanbul'da gizli teşkilatların silahlı çatışmalan, cephanelik basmalar, padişahçılar ile Kuva-yı Milliyecilerin gizli açık mücadeleleri, biri padişahçı öbürü Kuva-yı Milliyeci iki erkeğin aynı kadını sevmesi; hapsedilen, kurşuna dizilen, kaçılması imkânsız hapishanelerden kurtarılan Kuva-yı Milliyeciler *Bir Millet Uyanıyor* gerek bu öğelerin acemice kullanılışı gerekse senaryonun pek ince eleyip sık dokumaya gelemeyen yapısından dolayı değil (örneğin bir tarih olayı olarak da pek aydınlığa çıkmamış olan Yahya Kaptan'ın öldürülmesi filmde büsbütün karanlık kalıyor; padişahın yaveri ile öğretmenin evlerinin nerede olduğu bir türlü anlaşılamıyor, bir bakıyorsunuz şehir içinde, bir bakıyorsunuz çetelerin bastığı, hatta İzmit yakınında bulunan Yahya Kaptan'ın girip çıktığı evler oluyor; öğretmenin yaverin evine niçin gittiği, genç subayla arkadaşlarının kurşuna dizilmeye götürüldükleri kışlanın nerede olduğu, buradan nasıl kurtuldukları anlaşılmıyor; senaryocu ile rejisör fazla sıkıya geldikleri vakit ortaya Ku Klux Klanıcıları andıran kukuletalı meçhul intikamcılar çıkarak sarpa saran işleri hallediyorlar...), Ertuğrul'un öbür filmlerinde rastlanmayan canlılık ve hareketliliği, montajındaki rahatlığı, oyunun biraz daha az "théâtrale" oluşuyla dikkati çekiyordu (bu kez, Dârülbedayi oyuncularından çok Ferdi [Tayfur], Atıf [Kaptan], Naşit [Özcan], Emel Rıza, Kevser gibi "dışardan"

kimseler birinci plandaydı. Ayrıca, *Kaçakçılar*'da geçirdiği kazadan sonraki ameliyata rağmen korkunç bir biçim alan yüzüyle Çeteci Recep'i canlandıran Köknar ve Yahya Kaptan'ı canlandıran Atıf Kaptan "fotojenik" görünüşleri ve rahat oyunlarıyla göze çarpıyorlardı). Film, Ertuğrul'un Sovyetler Birliği'nde edinebildiği küçük çaptaki tecrübelerini ortaya koymaktaydı. Bu tecrübeler, yukarıda belirtildiği gibi kameranın hareketliliğinde ve montajda göze çarpmaktaydı; fakat Ertuğrul'da sık sık görüldüğü gibi, edinilen tecrübe çok kere taklit olmaktan ileri de geçmiyordu (örneğin Kuva-yı Milliyecilerin kurşuna dizilme sahnesi, *Potemkin Zırhlısı*'nın başlarındaki kurşuna dizilme sahnesinden esinlenerek meydana getirilmişti). Üstelik, sessiz film çağından edinilen bu tecrübe, sesli film uygulandığı vakit oldukça iğreti duruyordu. Bundan dolayı, Ertuğrul'un en iyi filmi, genel görünüşüyle sessiz film tekniğine uyularak ortaya çıkarılmış bir sesli film özelliği taşıyordu.

Operetler Dizisi ve *Aysel*

Ertuğrul, *Bir Millet Uyanıyor*'u izleyen iki yıl içinde, sesli filmin çıkışı üzerine batıda birden moda olan operetlerin ve müzikli komedilerin en kötülerini örnek alan beş film meydana getirdi. Bunlardan ilki, Mümtaz Osman'ın Fransızcadan uyguladığı bir senaryo üzerine çevrilen *Karım Beni Aldatırsa* (1933) idi. Muhlis Sabahattin'in (Ezgi) besteleri, Körmükçü - Zobu - Arcan - Karaca dörtlüsünün sözde komiklikleri ile bezenen film, Ertuğrul'un operet ve komedi filmi dizisinin bütün özelliklerini taşıyordu: Sonradan görme "bourgeois"lar çevresinde, karı - koca - metres - arkadaş dörtlüsü üzerine kurulan hikâye; birtakım yanlış anlayışlar, kaçıp kovalamalar, çapkınlık serüvenleri, kaba bir komedi anlayışı, Sennett'in "plaj güzelleri"ni andıran mayolu kızların bacak kaldırıp indirmekten ibaret baleleri, manasız şarkılar...

Dizinin ilk eseri *Karım Beni Aldatırsa*'nın, İpek Film organlarından birinde çıkan özeti ile filmi meydana getirenlerin kendi çalışmaları üzerindeki düşünceleri, dizinin öbür filmlerini de aydınlatır

"Salih Kaptan (Hazım), Moda'da bir deniz sporları dershanesi açıyor. Belma (Bedia) isminde bir de karısı vardır. Dershanenin kürek hocası Orhan'dır (Behzat) [Lav]. Dershaneye kadınlar hemen yalnız Orhan için geliyorlar. Belma, Orhan'a âşıktır. Bir gün Şadan'ın (Vasfi) nişanlısı Fatoş (Feriha) bu mektebe geliyor. Amcası Avni (Behzat Butak) tarafından yazdırılıyor. Kürek derslerinde Fatoş, Orhan'ı sevmiştir. Ve bir gün ders verirken Fatoş küreği atıyor ve iki genç Hayırsızada'ya sürükleniyorlar. Burada tatlı, heyecanlı ve aşk dolu bir gece geçiyor. Şadan ve Avni meraktadırlar. Bir balık kayığı bunları döndürüyor. Artık Fatoş eski nişanlısını unutmuştur. Orhan, Belma'yı başından atmak için aynı dershanede masaj hocası ve süt kardeşi Nuri'yi (Refik) Belma'ya gönderiyor. Belma, bu haberle baygın bir halde Nuri'nin kucağına düştüğü sırada Salih Kaptan odaya girer ve onlara İstanbul usulü bir ceza tertip eder ve yani birbirine nikâhlamaya kalkar. Muammer (Muammer) isminde bir gemici bu hareketi hoş karşılamaz ve intihara kalkışır Bir taraftan gerek Belma'nın ve gerek Fatoş'un hareketleri, kadın işlerini tahkik eden şirketin adamı Abdullah (Galip) tarafından tahkik olunur. Abdullah'a kotrada cebren başka bir dosya yaptırarak Belma'yı işten tenzih ederler. Ve nihayet Salih Reis, Abdullah'ın raporunu okuyunca karısının masumiyetine inanıyor ve affediyor. Orhan ile Fatma da evleniyor ve bu mesut evlenmeyi tesit için bir deniz tenezzühüne karar verilirken film bitiyor."[8]

Fransız, Alman operetlerinden, Fransız vodvillerinden bozma bu film (ve öbürleri), kamera önündeki İlk Dünya Savaşı'ndan önceki vodvil anlayışla "sahneye konuyor" ve o anlayışla oynanıyordu. Kâtip kılığına girmiş Arcan'ın "Dosya koltukta, / Rüzgârda yelken / Dosya koltukta / Geliyorum ben" diye şarkı söylemesi, acayip hareketler yapması; Karaca'nın Laz şivesiyle "Yaparım harakiri / Benzerum Capunlara / Kurbanın oldum Nuri / Ben bağura bağura" ya da Körmükçü'nün aynı şiveyle "Aldatursa beni karum... şarkılarını söylemesi Ertuğrul'a göre "operet"ti ve bu yine aynı dergide şöyle övülüyordu:

"*Karım Beni Aldatırsa* güzeldir, hem çok güzeldir. İddia edebiliriz ki, Avrupa eserleri ile de kıyas etsek onlardan aşağı bulamayız. Senelerden

8 *Alemdar* dergisi, Sayı: 12-2, 28 Şubat 1933

beri bütün Avrupa stüdyolarında rejisörlerin eline tevdi edilen büyük servet ve ihtişam karşısına biz yeni başlayan kudretlerimizle, mütevazı sermayelerle çıkıyoruz ve görüyoruz ki birçok garp operetlerinden çok daha güzeldir. O halde itiraf edelim bu yoksuzluklar içinde bir ibdadır ve bütün misillerinden güzeldir. Eseri seyrederken göğsümüzü heyecanla dolduran şey bu filmin yalnız yerli kudret ve yerli sanat mahsulü oluşudur. Bu filmde çalışanlar yalnız sanatkâr değil aynı zamanda Türkiye sinema inkılâbının ilk rehberleridir. Aşk olsun sanatkârlarımıza ve bize sinema medeniyetini hazırlayan İpek Stüdyo'ya!"[9]

"Türkiye sinema inkılâbının rehberleri" ile "sinema medeniyetini hazırlayan" İpek Film'in, bu diziye giren ikinci filmi, Mahmut Yesari'nin Maurice Hennequin ile Pierre Veber'in *Et moi je l'dis qu'elle t'a fait d'l'oeil* adlı oyunlarından *Kudret Helvası* adıyla yerlileştirdiği, yine Ezgi'nin bestelerinin yer aldığı ve yukarıdaki dörtlüye ek olarak Ezgi'nin kızı Melek'in [Tayfur] bulunduğu *Söz Bir Allah Bir* (1933) idi. Bunu, Almancadan şair Nazım Hikmet'in [Ran][10] uyguladığı ve rejisörlüğünü Ertuğrul ile birlikte yaptığı *Cici Berber* (1933) izledi. Bu kez, iki yeni operetçi, Şevkiye [May] ile Zozo Dalmas da oyuna katılmıştı. Filmlerin dördüncüsü, René Clair'in, sesli sinemanın ilk yıllarında ses öğesini büyük bir rahatlıkla, bütün imkânlarıyla denediği filmi *Le Million* *Milyon*'dan (1931) bozma –hem de o kadar bozma ki, filmin kaynağı güç "teşhis" edilebiliyordu– *Milyon Avcıları* (1934) idi.[11] Bunu da, son olarak 1923'ün *Leblebici Horhor*'unun yeni oyuncularla çevrilen sesli versiyonu izledi.

Bu operet dizisinin seyircileri ne kadar memnun ettiği kesin olarak söylenemez. Herhalde, ne Ertuğrul'un ne de başkalarının,

---

9 *Alemdar* dergisi, aynı sayı.

10 Ran, Ertuğrul için birkaç senaryo daha yazdığı gibi 1937'de senaryocu-rejisör olarak çalıştığı *Güneşe Doğru*'dan başka İpek Film'in bu döneminde üç kısa film de çevirmiştir. Bunlardan ilki, Naşit [Özcan], Fahri [Gülünç], Kavuklu Ali, Zenne Necdet (İnce) gibi ortaoyuncuların Halide [Pişkin], Körmükçü ile birlikte ortaoyunu "répertoire"ından Kanlı Nigâr'ı canlandırdıkları *Düğün Gecesi - Kanlı Nigâr* (1933) adlı kısa filmdir. Öbürleri *İstanbul Senfonisi* ile *Bursa Senfonisi* (1934) adlarındaki kısa dokümanterlerdir.

11 Clair'in bu filmi için *bak. Il milione*. A cura di Bianca Lattuada (Milano, Ed. Domus, 1945)

öbürlerinde olduğu gibi sonradan taklitlerini meydana getirmediklerine göre, yapımcıların gözünde "iş imkânı" taşımadığı muhakkaktır. Zaten, iş bakımından İpekçiler de durumdan memnun kalmamışlardı. O kadar ki, yapım çalışmalarına üç yıl ara verdiler. İpek Film'in organı, bunun nedenini sonradan şöyle açıklıyordu

> İlk senelerde bu kadar ümit ve arzu ile doğuşunu alkışladığımız milli filmciliğimiz niçin inkişaf etmiyor? Memleketimizde çevrilen beş altı Türkçe filmin arkası niçin gelmedi? Bunların birçok sebepleri vardır. Bir defa şunu bilelim ki, gerek Amerika'da gerek Avrupa'da hazırlanan her bir filmin masarifine bütün dünya iştirak eder. Çünkü bu filmler bütün dünyada gösterilir. Halbuki Türkiye'de yapılan herhangi bir Türkçe sözlü film en fazla Yunanistan, Suriye ve Mısır'da gösterilmesi imkânı olduğundan fazla para getiremiyor ve bunun için de imal masarifinin o filmin getireceği hasılata uygun bir nispette olması zarureti karşısında kalınıyor. Bu şekilde memleketimizde yapılan filmlerden istisnasız hiçbirinin hasılatı, imal masarifini örtememiştir..."[12]

İpek Film'in yapıma ara vermesi, Ertuğrul'un cesaretini kırmadı; İpek Film stüdyosundan yararlanarak kendi hesabına bir film çevirmeye başladı. Yeni film, *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1934-35) adını taşıyordu. Tanıtma yazısına bakılırsa film hikâyesini Hasan Cemil [Çambel] yazmıştı, ama aslında İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün *Tösen fran stormytorpet* (1908) adlı öyküsünden alınmıştı.[13] Ertuğrul'un, kendi hesabına çevirdiği bu filme, öbürlerinden daha ciddiyetle sarıldığı anlaşılmaktadır. Nitekim, filmin çevrilişindeki amaç, 1935 başında İpek Film işletmeciliğine satılan bu eser piyasaya çıktığı vakit, yine İpek Film organı bir dergide şöyle anlatılıyordu

---

12 *İstanbul Sinemaları* dergisi, Sayı: 7, 21 Ekim 1937

13 *Tösen fran stormytorpet Bataklık Kızı*, 1917'de İsveçli rejisör Victor Sjöström eliyle beyazperdeye aktarılmıştı. Ertuğrul'un bu filmi Almanya'da bulunduğu sıralarda ya da İsveç'e gittiği vakit görmüş olması düşünülebilir. Herhalde, Lagerlöf'ün öyküsünden yararlanmak, durup dururken akla gelivermiş bir şey olmasa gerek. Sjöström'ün bu filmi için *bak.* Jean Béranger, *La grande aventure du cinéma suédois* (Paris, Le Terrain Vague, 1960), s.40.

"Bu Türkçe film, şimdiye kadar çevrilen diğer Türkçe filmlerden büsbütün başka bir mevzuu ele almıştır. Bu mevzu, öteki filmler gibi şehrin ve şehirlilerin dar yaşayışları içinde kalmayıp memleketimizin yüzde yetmişini teşkil eden köylünün yaşayışından alınmıştır. Bu suretle şimdiye kadar perde üzerine aksettirilmeyen bir muhit gözümüzün önünden geçecektir. Filmin bel kemiği köy ve köylüdür... Bir köy anlatılır, veya gösterilirken, o köyü çepeçevre içine alan tabiat elbette ki en ön sırada gelir... Bu itibarla bu filmde de tabiat başlıca unsur olarak ele alınmıştır. Bütün insanlar nasıl ulu tabiatın önünde bir oyuncak gibi kalırlarsa, bu filmin muhteşem tabiatı önünde de vaka kahramanlarının öyle kalmaları istenmiştir...

Bizim köylünün ekim ve biçiminde henüz tamamıyla makine –traktör vesaire– kendisine arkadaşlık etmediği için bütün işlerini gördürdüğü hayvanlar da, manzaralar kadar, bu filmde büyük yer tutmaktadır... Elhasıl, şimdiye kadar filmlerimize koymadığımız bu iki unsuru karıştırarak yeni bir Türk filmciliği tarzı tecrübe edilmiştir. Mümkün olduğu kadar gerek aktörlerin, gerek oynayış tarzının tabiata yakın olması istenmiştir. Yaşadığımız her günkü hayattan farksız olması için çalışılmıştır. Bizim fikrimizce bu, "Türk filmciliği"ne verilmesi lazım gelen veçhedir. Mesela, sanatkârların mevzua iştirak eden hakiki köylülerden farksız olması için yüzlerine makyaj yapılmamış, tabiatta olduğu gibi bırakılmıştır." [14]

Aysel, rejisörünün varmak istediği sonuçlara ulaşamadı; filmde, ileri sürüldüğü gibi bir tabiat - insan karşılaşması yoktu. *Aysel*'in tabiatı, "kartpostal manzarası" olarak kalıyor; çevre, özentili bir köy dekoru olarak ortaya çıkıyor, oyuncular "iğreti" duruyorlardı. Film de bir bütün olarak, sonraki "köy melodramları"nın bir "prototype"i özelliğini taşıyordu.[15] Herhalde, Ertuğrul'un Sovyetler Birliği'ndeki tecrübesi, *Bir Millet Uyanıyor*'da kendisine ne kadar az yardımcı olmuşsa, *Aysel*'de de o kadar az yardımcı olmuştu. Gerçekten de, *Aysel*'in 1930'lardan sonra İstanbul'da gösterilen bazı ilk sesli Sovyet köy filmlerinin Ertuğrul'da

14 Osman Torgolan, *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (*İpek Magazin* dergisi. Sayı: 56, 7 Ocak 1937). "Osman Torgolan"ın takma ad olup olmadığını bilemiyoruz; yalnız, ister takma ister gerçek ad olsun, tamamıyla Ertuğrul'un düşüncesini yansıttığından şüphe

15 edilemez. İsveçli sinema yazarı Rude Waldekranz, Béranger'ye gönderdiği mektupta, Sjöström'ün filminin de sonraki İsveç köy filmlerine örneklik yaptığını belirtmektedir: " Köy çevresini kendine çerçeve olarak alan bir dizi İsveç filminin bu başarıya dayanarak ortaya getirildiği söz götürmez..." (Béranger, a.e., s. 29).

tazelediği anılara dayandığı anlaşılmaktadır. Ne var ki, Sovyetler bu dönemde, Ertuğrul'un bu ülkede bulunduğu yıllardaki köy filmlerinden apayrı bir temaya, köyün makineleştirilmesi tema'sına el atmışlardı. Bundan dolayı, *Aysel*'deki etki de, filmin bütünü dışında kalan tek tek tabiat görüntülerinden, çerçevelemedeki özentiden ileri geçemiyordu. *Aysel*, görüntüleri bakımından, Ertuğrul - Ar çiftinin en başarılı çalışmasını ortaya koymaktaydı.

Güneşe Doğru

İpek Film, *Leblebici Horhor*'dan üç yıl sonra yeniden yapıma geçerken, sütten ağzı yanan insanların ihtiyatlılığıyla işe başladı. Bu kez, başlıca kişileri üçü geçmeyen, çalışma birliği küçük, "dar bütçeli" bir film çevriliyordu. *Güneşe Doğru* adını taşıyan filmin rejisörü, Ertuğrul'un yanında İpek Film'de senaryoculuk, rejisör yardımcılığı yapan Ran'dı. Kendisi gibi genç bir ressam, Abidin Dino, dekorları hazırlıyor, Dino'nun ağabeyi şair Arif Dino, Ferdi Tayfur ve Mediha adındaki genç bir kadın başlıca kişileri canlandırıyordu. Birliğin fotoğraf yönetmenliği de Lazar Yazıcıoğlu'na verilmişti. *İstanbul Sinemaları,* bu küçük çalışma birliğinin durumunu anlatırken şöyle demekteydi:

> Bu sene tatil mevsiminde yeni bir başlangıç olmak üzere İpek Film stüdyosunda bir Türkçe film çevrileceği müjdesini duyduğumuz vakit filmi hazırlayan gençlerle gidip tanıştık. *Güneşe Doğru* ismi verilen bu Türkçe sözlü film, memleketimizde yetişen genç artist, rejisör, operatör ve teknisyenlerin eseridir. Bu filmde, zaruri mali ihtiyaçlara uyularak, öyle zengin dekorlar, büyük mizansenler, baletler yoktur Ancak temiz bir çalışmanın, iddiasız bir uğraşmanın ve son zamanların telakki, görüş farklarının neticesi olarak tekniğin ilerleyişine uyarak vücuda getirilmiş bir eser var. (...) Filmin akışı, fotoğrafileri, tekniği sinema tekniğinin en son sürat ve hareket nazariyelerine uygundur. Bu küçük ve dar vesait ile bundan daha fazla muvaffak olunabileceğini iddia etmek kimsenin hatırından geçmez.
>
> (...) *Güneşe Doğru*, en kısa bir cümle ile, imkânsızlıklarla mücadele neticesinde doğan samimi bir eserdir..."[16]

16 *İstanbul Sinemaları* dergisi, Sayı: 7, 21 Ekim 1937

Güneşe Doğru, bütün "samimiliğine" rağmen, soğuk, yapmacık ve "fantastik" bir eser olmaktan öteye geçmedi. Bu, biraz Washington Irving'in *Rip Van Winkle*, biraz Valentin Katayev'in "1905 modeli (insan)" öykülerini andırır kuruluşlu eser -filmin konusu, mütareke döneminde belleğini yitiren bir delikanlının 17 yıl boyunca kendisini hep o çağlarda yaşıyormuş sandıktan sonra, geçirdiği ameliyatla iyileşmesini ve kendisini birdenbire Cumhuriyet Türkiyesinde buluvermesini anlatıyordu- yalnızca, iki çağ arasındaki değişikliği vermek amacıyla kullanılan bir "truc" olarak alınsa bile, bütünüyle yine gerçek-dışı bir film olarak kalıyor, inandırıcılığa ulaşamıyordu

> İsim güzel; fikir, buluş güzel; senaryo muvaffakıyetli; konuşmalar çok tabii ve hatta maharetli, hele bir kısım parçalar heyecan verici ve düşündürücü. Yerli musiki, iyi yerleştirilmiş. Sevdiğimiz sanatkârları görüp işitiyoruz. Tabii ve suni dekorlar iyi seçilmiş, iyi yapılmış. Yirmi dört saat içinde mevzua en uyar vakitler, yerli yerinde. Ona emeğini verenleri takdirle görmemek elde değildir. Bütün bunlar iyi, fakat... Fakat, diyorum, bir şey söylemek için bu filmi tenkid, artistlerin rolleri hakkında mütalaa benim işim değil. Ben daha başka bir noktaya dokunacağım. Yukarıda saydığım bu iyiliklere rağmen neden bu film muvaffak sayılamaz? Onu söyleyeceğim.
>
> Hepimizin bilmemiz lazım gelen bir hakikat var ki, bugün hiçbir şey, büyük bir inşa (construction) ruhunun diriltici nefesiyle var olmadıkça ayakta duramıyor. Felsefe, ilim, sanat, hep bu büyük kuruluş hendesesine dayanmaktadır. (...) Asrımız, bütünlerin ve bütünlüğün asrıdır. Göz her eserde önce 'heyet-i umumiye'ye bakıyor. Teferruat, 'bütün' içinde gördüğü vazife ve hizmet nispetinde müsamaha görüyor. (...) Bir defa her eseri vücutlandıracak unsurlar, asil, hilesiz ve temiz olmalıdır. Her şeyden önce sanatkâr, bu unsurları kendi mevzuunda elde etmiş bulunmalıdır. Realizm, burada sanatkârı kendine çeker. Hayat içinde kolu olmayan fikir, hayal, şahsiyet ve şahıslar onu dalalete götürmemelidir. Filmde Neyzen Tevfik'in oturduğu kahvedeki insanlar, böyle bir realitenin parçalarıdır. Dava bu sahnenin olduğu gibi filme çekilmiş olmasında değil, o realiteye yaşıyor halini vermektedir. Bu, ister suni, ister tabii olsun; oluşundaki haliyle tespit edilebilmelidir..."[17]

17 Hasan-Âli Yücel, "*Güneşe Doğru*" (*İstanbul Sinemaları* dergisi, Sayı: 14, 9 Aralık 1937). Yücel'in bu yazısı *Cumhuriyet* gazetesinden alınmıştır.

İki Tarihsel Komedi

Güneşe Doğru, seyircilerin "tutabileceği" bir film de değildi. İpek Film umudunu yalnız buna bağlamış olsaydı, yeniden yapıma dönmekten belki de vazgeçecekti. Fakat tam bu sıralarda başka bir olay, hükümetin sinema ve filmlerden alınan vergiyi indirmesi İpekçi'leri yapımcılığa itti. Üstelik, operetler dizisinde olduğu gibi, pahalıya mal olan tarihsel filmlerle işe başladılar. Yapım çalışmalarını yöneten İhsan İpekçi, yeni çalışmanın dayanacağı temelleri şöyle açıklıyordu:

> Bu yıl sinema ve film vergileri çok indirildi. Hükümet bu sahada büyük fedakârlıklar yapmış bulunuyor. Biz de, hemen hemen ölme raddelerine gelmiş olan Türk filmciliğine bu teşvikten cüret alarak yeni bir hayatiyet vermek itiyoruz. Türkiye'de filmciliğe hayatiyet vermek mümkündür. Bunu, halkımızın filmlere rağbette kusur etmemesi gayet iyi gösteriyor. Yalnız, film mevzularının, senaryoların iyi seçilmesi ve nihayet mizansenin de, ileri filmleri seyrede ede sinema zevki son derece incelmiş halkı tatmin edecek derecede olması icap eder."[18]

Aslında, bir kere daha, filmcilerin söyledikleri ile yaptıkları birbirini tutmayacaktı: İpek Film, ne "mevzuları, senaryoları iyi seçti" ne de "mizanseni halkı tatmin edecek bir derecede" geliştirdi. Ertuğrul, her zamanki gibi bildiğini okuyordu. Nitekim, ilk iki eser olarak, Şehir Tiyatrosu'nda birkaç kere sahneye konmuş, son olarak da 1936-37 yurtiçi gezisinde oynanmış olan iki tarihsel komediyi, aynı oyuncular, aynı mizansen ile kamera önüne taşıdı. Oyunlar, eski Osmanlı yaşayışını çok kez alaya alan, bu çağın özelliklerini iyi bilen bir kimse olarak yeni çağın seyircilerini bir tiyatro oyunu değil eski yaşayıştan tablolar seyrediyor duygusuyla koltuklarına bağlayabilen bir yazarın, Musahipzade Celâl'in [Celâl Musahiboğlu] *Aynaroz Kadısı* ile *Bir Kavuk Devrildi*'siydi. Tabii yalnızca bu özellikler, bu iki oyunun beyazperdeye aktarılmasına yetmezdi ama Ertuğrul, bir yandan eski giyimlere, dekorlara, "örf

18 *İstanbul Sinemacılık* dergisi, Sayı: 45, 10 Kasım 1938.

ve âdetler"e yer veren, bir yandan da Zobu - Körmükçü - Arcan Karaca'nın "komiklik"leriyle süslenen filmlerin seyirciyi çekmeye yeteceğini düşünüyordu. Ayrıca, gerek *Aynaroz Kadısı*'nda (1938) gerekse *Bir Kavuk Devrildi*'de (1939), seyirci sayısını artırmak için bazı gereksiz "açık" sahnelere yer verdi. Gerçi bütün bunlar müşterilerin biraz artmasını sağladı ama, öte yandan konusunun geçtiği yer bakımından Yunanistan'a gönderilmek istenen filmin ne oraya ne de başka bir yabancı ülkeye gönderilmesine izin verilmediği gibi, 1943 bütçe konuşmaları sırasında da TBMM'de bazı milletvekillerince "Türk tarihini tezyif edici" eserler olarak suçlandırıldı. Herhalde, 1939'da, bugün de yürürlükte olan ünlü "sansür tüzüğü"nün çıkarılmasında bu iki filmin de payı vardı.

Ertuğrul'un Son Filmleri

Ertuğrul *Bir Kavuk Devrildi*'yi çevirdiği vakit Türk sineması artık yeni bir döneme girmek üzereydi. Artık ne Ertuğrul tek rejisördü ne de İpek Film tek film stüdyosu. Bununla birlikte Ertuğrul da İpek Film de bu değişmenin farkına varamadılar ya da vardılarsa bile yeni duruma ayak uydurmak ellerinden gelmiyordu. Nitekim Ertuğrul, 1953'te sinemadan kesin olarak çekilinceye kadar "aynı minval üzere" çalışmalarına devam etti. Bundan dolayı, çevriliş tarihleri bakımından son iki dönem içinde yer almalarına rağmen, Ertuğrul'un bu son filmlerini burada kısaca ele alıp bu bölümü kapamak daha yerinde olur.

İki tarihsel komedinin ardından gelen film, *Allahın Cenneti* (1939) adını taşıyordu. Ziya Şakir'in [Soko] yazdığı bir film hikâyesine dayanan *Allahın Cenneti*, Boğaziçi'nde zengin bir ailenin yaşayışını yapmacık olarak yankılamasından değil, bir kere daha, sonraki sinemacılara kötü bir örnek olmasından dolayı dikkati çekiyordu. Bu kez, "kötü örnek" oyunun "o"suyla ilgisi olmayan şarkıcıları başoyuncu olarak kullanmaktı. *Allahın Cenneti*'nde, sağdan sola dönmesini bile beceremeyen Münir Nurettin [Selçuk], iki yıl sonra, hiçbir gelişme göstermeden yine Ertuğrul'un *Kahveci Güzeli*'nde de görünecek, Malatyalı Fahri'den Zeki Müren ya da Adnan Pekak'a kadar uzanan kötü bir geleneğin başlatıcısı olacaktı.

Allahın Cenneti'nden sonra, Ertuğrul yine çok sevdiği iki türe, vodvil ve melodrama döndü, her iki türde de ikişer film meydana getirdi. Vodvillerden biri, Paris sahnelerinden sıcağı sıcağına Şehir Tiyatrosu sahnesine taşınan *Tosun Paşa* (1939) idi. Jean de Letraz'ın *Bichon* (1936) adlı oyunundan Servet Moray eliyle yerlileştirilip adı *Tosun*'a çevrilen ve aynı yıl temsil edilen oyun, "gayrı meşru" çocuk çerçevesinde dönen bir vodvildi. Ertesi yıl çevrilen *Akasya Palas* da, Georges Feydeau'nun *La puce à l'oreille* oyunundan *1+1=1* adıyla Mahmut Yesari'nin yerlileştirdiği oyuna dayanıyordu.

Vodvillerde tiyatro oyunlarından yararlanan Ertuğrul, iki melodramında filmlere başvurdu. Bunlardan *Şehvet Kurbanı* (1940), Almanya'da kazandığı ün üzerine Holllywood'a çağırılan Emil Jannings'in orada Victor Fleming'in yönetiminde ilk çevirdiği filmi *The Way of All Flesh*'ten[19] aktarılmıştı. Hollywood Jannings'i çağırırken bir yandan da onun Almanya'da en tanınmış filmlerindeki rollerinden esinlenerek senaryolar hazırlatmış, böylelikle ortaya, ağır başlı, uslu akıllı bir "aile başkanı"yken kötü kadın yüzünden yolundan çıkan orta yaşın üstünde bir insanın çeşitli serüvenleri çıkmıştı. *The Way of All Flesh* bu serinin birincisini meydana getiriyordu. Ertuğrul, bu filmi ele alıp "şeytana uyan" elindeki paraları "meşum kadın"a kaptıran yaşlı bir adamın gittikçe düşüşünü gösteren bir melodram çevirdi. Zaten asıl sebep, filmin konusundan çok, Jannings'e en iyi erkek oyuncu olarak ilk Oscar'ı kazandıran rolü gözüne kestirmesiydi.[20] Nitekim 1938'den beri üzerinde çalıştığı ikinci melodram *Kıskanç* da yine Ertuğrul'un beyazperdede Jannings ile birlikte her vakit örnek aldığı öbür oyuncu Werner Krauss'ın hatırı için çevrilmişti.

---

19 *The Way of All Flesh*'in, Samuel Butler'ın romanıyla ad benzerliğinden başka hiçbir ilişkisi yoktur. Filmde Jannings'le birlikte Belle Brinett ve Phyllis Haver oynuyorlardı.

20 Jannings, ilk olarak 1928'de dağıtılan Oscar'ı bu filmi ile Joseph von Sternberg yönetimindeki *The Last Command* (1928) filmindeki oyunuyla almıştı. Fakat eleştirmeciler Jannings'in Hollyvood'daki bütün filmlerinde oyunun daha öncekilerden çok zayıf olduğunda sözbirliği etmektedirler.

Ancak 1942'de piyasaya çıkabilen *Kıskanç* (1938-1942), 1925'lerde Alman sinemacılarının sık sık işlediği kıskançlık temasını ele almaktaydı. Ama, Alman rejisörleri bu temayı bir bahane olarak kullanıp aslında "expressionismus" akımının gölge-ışık oyunlarını ya da Freud kuramlarını uygularlarken, Ertuğrul bu filmlerin konusundan ve oyundan aklında kalanları birleştirip ortaya bir "kıskanç adam" tipi çıkarmaya uğraşıyordu. Bu filmler arasında[21] en çok Karl Grüne'nin *Eifersucht-Kıskançlık*'ından (1925) yararlanan Ertuğrul, *Şehvet Kurbanı*'nda nasıl Jannings pozlarına özenmişse, *Kıskanç*'ta da, Grüne'nin filminde oynayan Krauss'u taklit etmekle vakit geçiriyordu.

Ertuğrul'un bu iki ağdalı melodramı arasında *Kahveci Güzeli* (1941) yer almaktaydı. *Kahveci Güzeli*, Ertuğrul'un en güzel filmlerinden biri olabilirdi; zira Ran'ın elinden çıkan senaryo, sinemamızda o vakte kadar hiç işlenmemiş olan folklor öğelerine, halk masallarına dayanıyordu. Ama iki büyük engel vardı ki filmin başarıya ulaşmasını önlüyordu: Ertuğrul'un sinema anlayışı ve folklor öğelerinin nasıl kullanılacağından haberi olmayışı. Bunlara, başoyunda Selçuk'un yer alması da eklenebilirdi. Aynı kusurlar, yine Ran'ın bir halk masalından yararlanarak yazdığı senaryoya dayanan *Kızılırmak-Karakoyun*'da da (1945-1947) görüldü; bu kez Selçuk'un yerine kadın şarkıcı Suzan Yakar [Rutkay] geçmişti ve onu aratmıyordu. Bir başka folklor öğesi, Nasrettin Hoca, 1940'ta Ertuğrul'un başladığı 1943'te Tayfur'un tamamladığı *Nasrettin Hoca Düğünde* (1940-43) filminde daha ucuz harcandı: Bir sünnet düğününde Müzeyyen Senar şarkı söylüyor, Zati Sungur illüzyonizm numaraları yapıyor, Tayfur ünlü Lorel - Hardi konuşmalarını tekrarlıyordu. Nasrettin Hoca'ya gelince, filmde onunla ilgili tek yön, takma sakallı yaşlı bir adamın –Reşit Gürzap– birkaç fıkra anlatmasıydı. Böylece, sonradan *Istanbul Çiçekleri*, *Istanbul Havası*, *Kırk Gün Kırk Gece* gibi "revü filmleri"nin prototype'i de ihmal edilmemiş oldu.

---

21 Bunların en önemlileri Arthur Robison'un *Schatten - Gölge* (1922), Grüne'nin adı geçen filmi, G.-W Pabst'ın *Geheimnisse einer Seele - Bir Ruhun Sırları*'dır (1926). Bu filmler için Kracauer'in adı geçen eserinden ayrıca bak. Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque* (Paris. André Bonne, 1952).

Gezici tiyatroların "répertoire"larındaki "Köy Düğünü"ne dayanan *Harman Sonu* (1946) ile Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1944-45 mevsiminde Şehir Tiyatrosu'nda temsil edilen oyunundan aktarılan *Yayla Kartalı* (1945), Ertuğrul'un bilinen sinemacılığına yeni bir şey katmadı. Ertuğrul, *Kızılırmak*'tan altı yıl sonra, kendisine Küçük Sahne'yi kurmak fırsatını veren Yapı ve Kredi Bankası'nı kandırarak "ilk renkli Türk filmi" *Halıcı Kız*'ı (1953) çevirip de fiyaskoyla karşılaşınca, sinemadan çekilmek kararını verdi.[22]

Boşa Giden Yıllar

Ertuğrul'un Türkiye'de 1922'den başlayarak meydana getirdiği yirmi dokuz film içinde şu ya da bu bakımdan üzerinde durulması gerekenler, üçü geçmez. Bunlar, sırasıyla *Ateşten Gömlek*, *Bir Millet Uyanıyor* ile *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı*'dır. Bunlar da 1939'dan önceki yirmi filmi arasında yer alır. On yedi yıldaki yirmi filmden üçünde ortaya konabilen birkaç sahne elbette ki büyük bir kazanç sayılamaz. Bundan dolayı bu on yedi yılı "boşa giden yıllar" olarak nitelemek hiç de haksızlık sayılmaz. Fakat iş bununla da kalmıyor: Sinemamızın ileriki gelişmesi bakımından, bu on yedi yıl büsbütün boş geçseydi daha iyi olurdu; zira üç filmin kazandırdıkları yanında geri kalanların getirdiği kötü alışkanlıklar çok daha ağır basıyordu.

Bu on yedi yılda, sinemamızın gösterdiği gelişme, daha önceki dönemde atılan olumsuz adımları, daha geniş ölçüde kökleştirmekle geçti. Temelde büyük bir değişiklik yoktu. 1922-1938 döneminin kazanç gözünde sayılabilecekleri bir elin parmaklarını

22 Burada yine aynı yıl, Ertuğrul'un yarım kalan bir teşebbüsünü de analım: Ertuğrul, Amerikalı rejisör Hugo Haas'ın *Pickup* (1951) adlı filminin bir "yeniçevirim"ini "İpek Film" adına hazırlamaya başlamış, sonra bir anlaşmazlık yüzünden aynı senaryo *Kaldırım Çiçeği* (1953) adıyla Baha Gelenbevi tarafından çevrilmiştir. Dikkate değer yön, Çek asıllı bir tiyatro-sinema oyuncu-rejisörü olan Haas'ın Ertuğrul'la birçok ortak yönleri bulunuşudur. Öyle ki, Ertuğrul'u Amerikalılara tanıtmak için "Türk Haas'ı", Haas'ı Türklere tanıtmak için "Amerikan Ertuğrul'u" demek en kestirme yoldur. Bu arada, Haas'ın da *Pickup*'ı, Almanya'da tiyatroculuktan yetişen Macar asıllı Fransız rejisörü Alexandre Esway'in 1939'da çevirdiği ve Raimu'nün oynadığı *L'homme qui cherche la vérité* (*Gerçeği Arayan Adam* adlı filminden aktardığını da belirtelim.

geçmiyordu: İlk dönemin aksine bu dönemde, doğrudan doğruya sinemacılıkla uğraşan iki özel ortaklık kuruldu. Devletin sinemayla hiç ilgilenmemesine karşılık bu özel kurumlar Türkiye'de sinemacılığın devamını sağladılar. Bu durum, bir yerli sinemanın gerek endüstri gerekse sanat bakımından bir gün gelişebileceği umudunu ayakta tuttu. Nitekim, bu iki kurumdan sonra, önce yavaştan, sonra hızlı olarak özel kurumların çoğalması bu umuda dayanıyordu. Sonrakilere kötü birer örnek olsa da, bugün sinemamızın ele aldığı hemen bütün film türlerinde ilk örnekler bu dönemde verildi: Polis filmi, köy filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, dram-melodram, komedi-vodvil... Türk kadınlarının beyazperdede çalışması yine bu dönemde gerçekleşti, aynı şeyin sahnede gerçekleşmesine de böylece sinema önayak oldu. Belirtilmesi gereken bir de teknik nokta var: Türkiye'deki ilk sesli filmlerin çevrilişinde ses ile görüntü aynı zamanda alınıyordu. Bu ilkeden ayrılıp da, filmler baştan sona çevrildikten sonra seslendirilmeye başlanınca bunun sanat bakımından doğurduğu kötü sonuçlar ortaya çıkacak, fakat kimse eski düzene dönmek istemeyecekti.

1922-38 döneminin kazandırdıkları bunlardı. Olumsuz adımlar ise, bunların yanında uzun bir liste tutuyordu. Listenin başında Ertuğrul'da ve arkadaşlarında "sinema duygusu"ndan eser olmayışı geliyordu. Bunların hepsi tiyatrodan gelmişlerdi; üstelik çoğu eski ve geri bir tiyatro anlayışına bağlı kimselerdi. Sinema ile tiyatro arasındaki başkalığı bir türlü anlamamışlar, sinemaya bir türlü ayak uyduramamışlar, uydurmaya da çalışmamışlardı. Yukarıda da belirtildiği gibi, sinema onlar için açıktan gelir sağlayan ikinci bir kaynaktı. Sinemaya bunun dışında önem verdikleri de yoktu. Bundan dolayıdır ki, sinemaya olumlu bir şey katmak şöyle dursun, tiyatrodaki kötü alışkanlıklarından çoğunu da bu alana taşıdılar. Tiyatro oyunlarının, çok ufak değişikliklerle, aynı sahne düzeniyle kamera önüne taşınması bu dönemden kalma bir mirastır. Tiyatrodaki yanlış uygulama (adaptation) anlayışı da yine bu dönemden kalmıştır. Aktarılan oyunların değeri de çok söz götürür. Batı tiyatrosunun geçirdiği değişikliklerden, gelişmelerden habersiz olarak İlk Dünya Savaşı öncesi tiyatro anlayışını, bu anlayışa göre meydana getirilmiş oyunları önce tiyatroya, oradan da sinemaya aktarmaktan başka

bir şey yapılmamıştı. Yukarıda, ayrıntılı olarak görüldüğü gibi çok kez, oyun ya da film olarak en bayağı çeşitten Fransız, Alman vodvilleri; Fransız, Alman operetleri; en ağdalı Alman melodramları, kişi adları Türkçeleştirilerek kamera önüne taşınmıştır. Buna karşılık, Ertuğrul'un bütün filmleri arasında "orijinal" senaryoya dayananlar 1/4 oranındadır. Uygulamaların çoğu da, tiyatrodan ya da yabancı filmlerden yapılanlardır; 1 numaralı tablo bunu açıkça göstermektedir. 2 numaralı tabloda da Kurtuluş Savaşı konulu üç film bir yana bırakıldığı vakit, Ertuğrul'un bütün filmlerinin dram ve komedi olarak eşit sayıda iki bölüme ayrıldığı görülmektedir. Bu da, Ertuğrul'un belirli bir sinema anlayışı olmadığını, çalışmalarını piyasanın gereklerine göre ayarladığını kendiliğinden ortaya koyar:

TABLO 1
UYGULAMA

TİYATRO	ROMAN
Leblebici Horhor (Ş.T.)	Nur Baba
Kız Kulesinde Bir Facia	Ateşten Gömlek
Ankara Postası (Ş.T.)	Sözde Kızlar
Söz Bir Allah Bir	Aysel
Leblebici Horhor (Ş.T.)	**FİLM**
Aynaroz Kadısı (Ş.T.)	Milyon Avcıları
Bir Kavuk Devrildi (Ş.T.)	Şehvet Kurbanı
Tosun Paşa (Ş.T.)	Kıskanç
Akasya Palas (Ş.T.)	**BELLİ OLMAYAN**
Yayla Kartalı	Kaçakçılar
Harman Sonu	Karım Beni Aldatırsa
	Cici Berber

ORJİNAL SENARYO

İstanbul'da Bir Faciai Aşk	Kahveci Güzeli
İstanbul Sokaklarında	Nasrettin Hoca
Bir Millet Uyanıyor	Kızılırmak-Karakoyun
Allahın Cenneti	Halıcı Kız

TABLO 2
UYGULAMA

DRAM	KOMEDİ
İstanbul'da Bir Facia-i Aşk	Leblebici Horhor (1)
Nur Baba	Söz Bir Allah Bir
Kız Kulesinde Bir Facia	Karım Beni Aldatırsa
İstanbul Sokaklarında	Cici Berber
Kaçakçılar	Milyon Avcıları
Allahın Cenneti	Leblebici Horhor (2)
Şehvet Kurbanı	Aynaroz Kadısı
Kıskanç	Bir Kavuk Devrildi
Yayla Kartalı	Tosun Paşa
Kızılırmak-Karakoyun	Akasya Palas
Aysel	Kahveci Güzeli
Sözde Kızlar	Nasrettin Hoca Düğünde
Halıcı Kız	Harman Sonu

Tiyatrodaki uygulama anlayışını, sahne düzenini sinemaya aktaran "tiyatrocular", elbette ki tiyatronun dekor, makyaj, oyun, diksiyon gibi öbür öğelerini sinemaya getirmekte de tereddüt etmediler. Doğrudan doğruya dekora dayanan tarihsel konulu filmler bir yana, ufak bir zahmetle tabii bir çevrede çevrilebilecek sahnelerde bile, tiyatronun derme çatma, kontrplaklı, bezli, boyama dekorlarını kullandılar. Fotoğraf ve aydınlatma konusunda temelli bir bilgi olmadığı için, bunlardaki sahtelik nasıl olduğundan daha çok göze batıyorsa, tiyatrodaki makyajını objektif önüne taşıyan oyuncudaki sahtelik de öyle göze batıyordu. Çocukların bile fark edeceği iğretilikte saç-sakal-bıyık seyircilerin sürekli alay konusuydu. Bundan dolayı, yukarıda başka bir konuyla ilgili olarak aktardığımız yazıda, 1935'te çevrilen *Aysel* için "mesela, sanatkârların mevzua iştirak eden hakiki köylülerden farksız olmaması için yüzlerine makyaj yapılmamış, tabiatta olduğu gibi bırakılmış" diye övünülmesini garipsememek gerekiyordu, zira bu kadar basit bir iş bile "tiyatrocular" için büyük bir yenilikti.

Nasıl ki, bundan sonraki dönemde de, konu gerektirmediği vakit şarkı eklenmeyen, göbek sahnesi yer almayan filmler büyük bir başarı olarak gösterilecekti.

Şehir Tiyatrosu sanatçılarından çoğunun sahne için bile ölçü dışı olan oyunu sinemada bir kat daha aşırı görünüyordu. Bu oyuncular hem sinemayı ciddiye almadıklarından, seyirciyi kolay avlamak amacıyla bu oyunu bir kat daha mübalağalandırıyorlar, hem de zaten objektif önünde oynamanın ayrı bir tekniğe dayandığını bilmezlikten geliyorlardı. Dramda böyleydi, komedide böyleydi. 1922-1938 döneminde, filmlerde adları yer alan Şehir Tiyatrosu oyuncuları içinde sinemaya yatkın olanı hiç çıkmamıştır denilebilir. Ertuğrul'un kendisi, yukarıda belirtildiği gibi, Jannings ya da Krauss taklidi, ağır, özentili, tabiilikten uzak oyunuyla dram ve melodramlarda; Zobu, Arcan da acayip mimikleri, hareketleriyle komedide Şehir Tiyatrosu oyuncularının sinemadaki tutumlarını ortaya koyuyorlardı. Oyunda bir başka aksaklık, 30-40 yaşlarındaki kimselerin korkunç bir makyajla 60-70 yaşında "yaşlı adam" rollerine çıkmasından ileri geliyordu. Bu, bir yandan Şehir Tiyatrosu'nda bu yaşta oyuncu olmadığından, dışarıdan kimsenin de bu "kapalı" kuruma alınmamasından bir yandan da asıl yaşının çok üstünde rollere çıkmanın bir marifet sayılmasından ileri geliyordu. "Tiyatrocular"a göre, bir "kompozisyon yaratmak" ustalık gösterisine girişmek için bu çeşit roller bulunmaz fırsattı. Fakat bunun sonucunda, beyazperde, sahteliği üzerinden akan tiplerle doluyordu. Nitekim, 1952'de bir sinema seyircisi, zamanın bir sinema dergisine gönderdiği alaylı bir mektupta, Türk sinemasını çağlara ayırırken "tiyatrocular" çağını "Sakal çağı" diye nitelemekteydi.[23] Bu oyuncuların beyazperdedeki konuşması da tabiilikten uzaktı. Bunu, bugünün seyircileri de kendi tecrübeleriyle bilmektedirler; zira yukarıda sözü geçen "sonradan seslendirme"de, ustadan çırağa devredilen bir iş olarak hep "Şehir Tiyatrosu" oyuncuları çalıştırılmaktadır

1922-1938 dönemi, teknisyen olarak sinemamıza önemli hiç kimse kazandırmadı. İlk dönemde olduğu gibi bu dönemde

---

23 *Yıldız* dergisi, Sayı: 61, 23 Şubat 1952. Mektupta ileri sürülen ayırım şöyledir: "Biz yerli filmciliğimizin hayatını şu devirlere ayırdık: a. Sakal devri b. İçkili gazino devri c. Kavuk devri d. Göbek devri."

de, uzman teknisyen yetiştirilmesi işi tamamıyla ihmal edildi. Ertuğrul, bütün filmlerinde fotoğraf yönetmeni olan Cezmi Ar ile işi idare ediyordu. Buna karşılık, Ertuğrul'un yanında çalışan Şehir Tiyatrosu oyuncularından bir "rejisörler ordusu" ortaya çıktı ki, bunlar bu dönemin ne kadar aksaklığı, yanlış adımı varsa sonraki dönemlerde tekrarladılar. 1922-1938 döneminde ortada yalnızca tek rejisör bulunmasına rağmen, bu dönemi ele alan iki bölümü çoğul olarak "tiyatrocular" başlığıyla adlandırmanın nedeni de budur: Bunlar, 1922-1938 döneminde oyuncu olarak Ertuğrul'un yanında yer aldıkları gibi, sonraki dönemlerde aynı geleneği rejisör olarak izlediler. 3 numaralı tabloda, doğrudan doğruya Ertuğrul'un yanında oyunculukla işe başlayan rejisörler ile Ertuğrul'un filmlerinde çalışmamakla birlikte onun Şehir Tiyatrosu'nu yönettiği 1927-1947 döneminde bu kurumda bulunan rejisörler yer almaktadır.

TABLO 3

ERTUĞRUL	ŞEHİR TİYATROSU '27-'47
Refik Kemal Arduman	Muharrem Gürses
Talat Artemel	İhsan Tomaç
[Ferdi Tayfur]	↓
[Nazım Hikmet Ran]	Nejat Saydam
Cahide Sonku	Nuri Akıncı
Kadri Ögelman →	Muzaffer Arslan
Kâni S. Kıpçak →	Sami Ayanoğlu
Hadi Hün	
Agâh Hün	
Suavi Tedü	
Mümtaz Ener	
Avni Dilligil	
[Vedat Ar]	

AÇIKLAMA : Burada köşeli parantez içinde italik harflerle gösterilenler, Şehir Tiyatrosu'yla ilgisi bulunmamakla birlikte şu ya da bu dönemde kısa sürede de olsa Ertuğrul'la çalışanlardır.

Ayrıca, bu rejisörlerin çıraklığından yetişen ya da Ertuğrul'dan sonra Şehir Tiyatrosu'nda çalışan "ikinci, üçüncü kuşak" rejisörler vardır ki, onlar bu tabloya alınmamışlardır Fakat, bundan sonra ele alacağımız "Geçiş Çağı"nda ilk filmlerini çeviren bu rejisörler bile "tiyatrocular"ın Türk sinemasında ne kadar kök saldığını göstermeye yeter. Bundan dolayıdır ki, gerçekte "tiyatrocular" çağı burada kapanmıyor, aksine, sayıları daha artmış rejisörler ve oyuncular aracılığıyla daha geniş ölçüde bundan sonraki dönemde devam ediyor. Ne var ki, ortaya, özellikleri başka olan yeni bir rejisörler topluluğu çıkmaktadır ve bunlar "tiyatrocular" ile "sinemacılar" arasında bir köprü işini göreceklerdir. Bundan dolayıdır ki, bu önemli olayı belirtmek için, bundan sonraki bölümü "Geçiş Çağı" diye adlandırmak daha yerinde olur.

5. GEÇİŞ ÇAĞI (1939-1950)

Geçiş çağının başlangıcı, İkinci Dünya Savaşı'nın karışık ve karanlık arifesine rastlıyordu. Bir yandan Avrupa'da Nazi Almanya ile Faşist İtalya'nın, bir yandan Uzakdoğu'da Japon militaristlerinin giriştikleri tecavüz denemeleri, ne Uluslar Derneği'nin ne de Adalet Divanı'nın bir ortak güvenlik düzeni kurmayı başaramadığını ortaya koyunca, yeni silahlarını İspanya içsavaşında son bir kez daha deneyen Hitler "Yeni Nizam"ını kesin olarak uygulamaya geçmişti. Savaştan önceki bir buçuk yıl içinde Almanya ile İtalya'nın her yeni tecavüzü (Hitler'in Avusturya'yı işgali, Mart 1938; İtalya'nın Arnavutluk'u işgali, Nisan 1939) bir "devekuşu" siyaseti yürüten demokrasilerin yatıştırma çabalarıyla karşılanıyordu. Bütün dünya, bir uçurumun kenarında dolaşıldığını biliyor, bundan dolayı ortada, yaklaşan büyük felaketin ağır, sıkıntılı havası seziliyordu.

Türkiye, bir kez daha çok güç bir durumdaydı. Eskisinden çok daha yaygın olacağı anlaşılan bir savaş karşısında en ufak bir yanlışlık her şeyin kaybına yol açabilirdi. Tam bu sırada uzun bir hastalıktan sonra Atatürk'ün 10 Kasım 1938'de ölümü durumu bir kat daha güçleştirdi: Türkiye, en tehlikeli bir dönemin eşiğinde büyük bir kayba uğruyordu. Bununla birlikte, Atatürk'ün yerine cumhurbaşkanlığına seçilen İsmet İnönü, İlk Dünya Savaşı'nda işlenen yanlışları tekrarlayacak sergüzeştçi bir siyasetten tamamıyla uzaktı. Türkiye'nin elden gelebildiği sürece savaşın dışında tutulması bu dönemde devleti yönetenlerin başlıca düşüncesiydi. Böylece, demokrasilere daha çok eğilim gösteren, fakat savaşın

şartlarını göz önünde tutan usta bir tarafsızlık siyaseti başarıyla yürütüldü. Bununla birlikte, doğrudan doğruya çatışma bir yana bırakılırsa, savaşın getirdiği bütün sıkılar Türkiye'de de bütün şiddetiyle yer aldı: Geniş bir insan gücünün sürekli olarak silah altında tutulması, ulusal savunma giderlerinin ağırlığı, dış ticaretin alabildiğine azalması, yeni gelişmeye başlayan memleket ekonomisinin sarsıntı geçirmesi; bunların yanı sıra savaşın yol açtığı yiyecek sıkıntısı, hayat pahalılığı, karne usulü, karaborsa, olağanüstü vergiler, sıkıyönetim, sansür... gibi yeni öğeler. Tarafsız Türkiye'yi kendi cephesine çekmek için iki yanın giriştiği propaganda savaşı da bu dönemin bir başka özelliğiydi.

Savaşın Sinema Üzerine Etkileri

Geçiş çağının yarısı, bu ağır şartlar arasında yer alıyordu. Öte yandan bu ağır şartların sinemada da bazı etkileri görüldü. 1938'de Türkiye'de sinema endüstrisi yeni bir atılışa hazırlanıyordu, fakat savaşın patlaması bu atılışı daha başlangıcında önledi. Nitekim, 1938'de iki filmle başlayan bu atılış, 1939'da üç film, aynı yıl savaş patlamadan önce çevrilmeye başlanan filmlerin tamamlanmasıyla 1940'ta beş film ortaya koydu. Fakat bunun ardından bir iniş başladı (1941: 1 film, 1942: 4, 1943: 2, 1944: 1).

Yabancı sinemaların Türkiye'deki durumunda da savaşın etkisi büyük oldu. Savaştan önce Avrupa ve Amerika sinemaları aşağı yukarı aynı ölçüde temsil ediliyordu. Savaş, bu oranı değiştirdi: Fransız filmleri beyazperdeden kayboldu. Bütün çabasını dokümantere çeviren İngiltere'den hikâyeli film gelmiyordu. Savaşla birlikte propagandaya daha çok hız veren Alman ve Sovyet filmleri ise, tarafsız Türkiye için "fazla nazik" bir durum yarattığından perdeye pek az ulaşabiliyordu. Bunların yerine, savaşın ilk yıllarında tarafsız kalan, savaşa katıldıktan sonra da tarafsız ülkelerdeki pazarlarını da hesaptan uzak tutmayan ABD'nin filmleri sinemalarımızda en büyük yeri kapladı. Savaş yüzünden Mısır yoluyla Türkiye'yi bulan Amerikan filmleri yalnız gelmedi, yanı sıra, bizim için yeni olan bir sinemanın, Mısır sinemasının ürünlerini de getirdi.

---

1 Bu çağ olayları için, bundan önceki bölüm başında verilen bibliyografyaya bakınız

Mısır sinemasının asıl başlangıcı, Türkiye'dekinden çok sonraya, 1927'ye rastlamasına rağmen,[2] Arap ülkelerinde bulduğu geniş pazar dolayısıyla bu sinema hızla gelişti. 1932'de sesli sinemanın Mısır'a girişi, Arapça konuşan ülkelerin ihtiyacını karşıladığından dolayı bu gelişmeyi daha da hızlandırdı. Savaş içinde tek açık kapı olan Mısır'dan gelen filmlerin Türkiye'de ne kadar büyük bir rağbet gördüğü unutulmamıştır: 1938 kasımında *Damu' al-hubb - Aşkın Gözyaşları* Şehzadebaşı'nda gösterildiği vakit, filmi oynatan sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyordu. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarili kişilerin yer aldığı, tanınmış Arap şarkıcıların oynadığı,[3] tutum bakımından "tiyatrocular"ın eserlerinden hiç başkalığı olmayan bu filmleri el üstünde taşıyorlardı. Böylece, Türkiye'ye bir Mısır filmi akını başladı. Öyle ki, 1938-1944 arasında Türkiye'ye giren Mısır filmleri ile aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısı başa baş gidiyordu.[4] Bu filmlerin gerek seyirciler, gerekse sinemacılar

---

2 Mısır sinemacılığının kuruluşunda en önemli rolü, Türk rejisörü Vedat Örfi Bengü (Mısır'da: Vidad Urfi) oynamıştır. Bengü, geçiş çağında Türkiye'ye gelerek çalışmalarına burada devam etti. Mısır sinemacılığı için bak.. Jacob M. Landau. *Studies in the Arab Theater and Cinema* (Philadelphia, University of Pennsylvania P., 1958); Jacques Pascal, *Annuaire du cinema pour le, moyen-orient et l'Afrique du Nord/Al-delil sinemāt li'l-şark al-avsat va şimāl afrikiyā 1954* (Kahire, J. Pascal, tarihsiz, 4. basım, Arapça / Fransızca); savaş içindeki Mısır sineması için bak. Sadoul. *H.G du C, VIII*, s. 303-314,

3 *Aşkın Gözyaşları*'nda tanınmış Arap şarkıcısı Muhammad Abd al-Vahhāb oynuyordu. Ertuğrul'un bir yıl sonra, başoyunu şarkıcıSelçuk'a vererek çevirdiği *Allahın Cenneti*'ni piyasaya çıkarmasında bu filmin etkisini görmek yanlış olmaz. Bu Mısır filmleri Türkiye'ye Fitaş (İpek Film'in getirim kolu) eliyle sokulmuştur.

4 Bu dönemde yerli film sayısı 17, gösterilen Mısır filmleri 16'dır Yerli filmlerin 12'si "tiyatrocular" elinden çıkmıştır. Buna göre geçiş çağı rejisörlerinin 5 filmine karşılık, aynı tutumu gösteren 28 film yer alıyor. Bu 16 Mısır filmi, çevriliş sırasına göre şunlardır: *Damu'al-hubb / Aşkın Gözyaşları* (Muhammad Karîm, 1936); *Laylā bint al-sahra' / Sahra Güzeli* (*Bahîca Hāfiz*, 1937); *Laylat mumtara / Lekeli Kadın* (Togo Mizrāhî, 1938) *Kays va Laylā / Leyla ile Mecnun* (İbrāhîm Lâmâ, 1939); *Alf layla va layla / Binbirinci Gece* (T Mizrāhî, 1940); *Danānîr / Harun Reşit'in Gözdesi* (Ahmad Badrhān, 1940); *İntisār al-şabāb / Endülüs Geceleri* (A. Badrhān, 1940); *Laylā / Mahzun Gönüller* (Togo Mizrāhî, 1941); *Laylā bint Madāris / Gizli Aşk* (T Mizrāhî, 1941); *Masna' al-zavacāt / Dansözler Kulübü* (Niyāzî Mustafā, 1941); *Salāh al-Dîn al-Ayyubî / Selahaddin-i Eyyubi* (İ. Lâmâ, 1942); *Ahlâm al-şabāb / Şark Yıldızı* (Kamāl Selîm, 1942); *Alā masrah al-hayāt / Günah Peşinde* (A. Badrhān, 1942); *Ali Baba v'al-Arba'în harāmî / Balıkçı Osman Bağdat'ta* (T Mizrāhî. 1943); *Al-bu'assā / Damgalı Adam* (K. Selîm, 1943; *Sefiller*'in Mısır versiyonu); *Hubb min al-samā' / Beyaz Zambak* (Abd al-Fattāh Hassan, 1943).

üzerinde etkisi önemliydi. Bu filmler, "tiyatrocular"ın daha önceki kötü etkisini pekiştirdi; seyircinin de sinemacının da zevkinin bozulmasında büyük bir rol oynadı. Savaş içinde gelen Amerikan filmlerinin büyük çoğunluğu ise, bu zevk bozukluğunun önünü alabilecek nitelikte değildi.

Ha-Ka Yapıma Başlıyor

Geçiş çağı, bu şartlar içinde başlayıp geçti. 1939'da Faruk Kenç'in ortaya çıkışından 1949'da Lütfi Ö. Akad'ın işe başlayışına kadar geçen on yıl içinde, geçiş çağı sinemacıları, ilk uzun filmlerinin tarihine göre şöyle sıralanıyorlardı: Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu. Yine aynı süre içinde daha önceki tek rejisörün aksine, bu tek rejisörün özelliklerini sürdüren kalabalık bir "tiyatrocular" topluluğu rejisörlüğe başladı. Hepsi Ertuğrul okulundan yetişen bu rejisörler de şöyle sıralanıyorlardı: Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Hadi Hün, Kâni S. Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Suavi Tedü, Cahide Sonku. Bunların yanı sıra, Şehir Tiyatrosu ile ilişikleri olmamakla birlikte, çalışmaları yukarıdaki rejisörlerden hiçbir başkalık göstermeyen iki rejisör, Vedat Örfi Bengü ile Seyfi Havaeri yer alıyordu. Nihayet, bunlara, 1941-42 yıllarında, Şehir Tiyatrosu oyuncularıyla üç film çeviren bir Çek serüvencisini, Adolf Körner'i de katabiliriz.

Geçiş çağı rejisörleri, çalışmasına devam eden tek stüdyo olan İpek Film'de değil, yeni stüdyolarda işe başladılar. Bunlardan ilki, Halil Kâmil Kamil'in kurduğu Türk Film Stüdyosu (sonradan Ha-Ka Film) idi. İlk iki özel stüdyo olan Kemal Film ile İpek Film'in, film getiriciliğinden yapımcılığa geçtiğini yukarıda görmüştük. Bunlardan sonra kurulan iki özel stüdyo, Ha-Ka Film ile Ses Film ise getiricilikten çok, yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi, yani dublaj işinden yapımcılığa geçtiler.

Kamil'in asıl işi, plak dolduruculuğuydu. Bunun yanı sıra ses aygıtları satıyordu. Sonra dışarıdan, özellikle Sovyetler Birliği'nden film getirtmeye başladı. Taksim'deki Majik Sineması'nı Türk Sineması adıyla işletiyordu. Dublaj işlerinin çoğalması üzerine hem bu iş için hem de sesli film çevirmek üzere bir stüdyo kurmaya

karar verdi. Şişli'deki eski son tramvay durağının yakınında (Mecidiyeköy) büyük bir garajı alarak Sovyet uzmanlarının yardımıyla bir sesli film stüdyosu kurdu. 1934 Eylülü'nde çalışmalarına başlayan bu yeni stüdyo, dublaj işlerinin yanı sıra bazı kısa haber filmleri de meydana getiriyordu.

Bu arada Sovyetlerin yardımıyla Türk devrimiyle ilgili bir dokümanter hazırlanmaya başlandı; fakat *Türk Inkılabında Terakki Hamleleri* adını taşıyan bu film, ancak 1937'de piyasaya çıkabildi. Bu filmin tamamlanmasından az sonra da, Kamil, daha önce yanında çalışan bir gence rejisörlük yapmak fırsatını vererek ilk yerli filmine başladı.[5]

Faruk Kenç

Yirmi sekiz yaşındaki bu gencin adı, Faruk Kenç'ti. Kenç, daha ortaöğrenimini yaparken Kamil'in yazıhanesinde çalışıyor ve sinemayla ilgileniyordu.

Ama bu ilgilenmenin büyük bir önem taşımadığı söylenebilir; zira Kamil o sıralarda plakçılık ve film getiriciliğiyle uğraşıyordu. 1934'te Sovyet sinemacıları yukarıda adı geçen dokümanteri hazırlamak üzere Türkiye'ye geldikleri vakit, Kenç onların yanında bulundu. Aynı yıl Almanya'ya giderek Baerische Lebranstahl für Lichtbudwesen adındaki fotoğrafçılık okulunda eğitim gördü. Buradan Fransa'ya geçerek bazı stüdyolarda incelemelerde bulundu. 1938 sonlarına doğru Türkiye'ye döndüğü vakit Ha-Ka Film'e rejisör olarak girdi.

Kenç'in hazırladığı ilk film, Reşat Nuri Güntekin'in 1923'te Şehir Tiyatrosu'nda sahneye konan eski bir oyununa dayanan *Taş Parçası*'ydı (1939-1940). Yarısı Şehir Tiyatrosu'ndan yarısı dışardan alınan oyuncularla çevrilen *Taş Parçası*, "tiyatrocular"ın filmlerinden büyük bir ayrılık göstermiyordu. Yerli filmler konusunda her vakit aşırı iyimser, fakat ne yapıldığından da bir o kadar habersiz bulunan "Yıldız" dergisinin yazarı bile bunun farkındaydı:

---

5 Ha-Ka Film bu arada sinemacılığımıza kötü bir âdet de getirdi: Yabancı filmlere, yerli oyuncuların çevirdiği birkaç sahne ekleyerek, yerli film etiketiyle piyasaya sürmek. 1938-40 arasında bu yolda çıkardığı filmler *Memiş*, *Yeniçeri Hasan*, *Zeynep* adlarını taşıyordu.

> "Herhalde görmüşsünüzdür. Değil yalnız bu senenin, şimdiye kadar yapılan Türk filmlerinin bile, en iyisi demeyelim, en bilerek yapılanı ve istikbal hakkında en fazla ümit vereni. Artistlerin hepsi pekâlâ muvaffak olmuşlar. Rejisör, yerli filmlerimizin en büyük derdi olan 'ışık meselesi'ni hemen tamamen halletmiş. Yalnız senaryo hatalı. Tiyatro kokuyor. Zorla tiyatroluğu kaybettirilmek istenen bir tiyatro..."[6]

Taş Parçası'ndan sonra yirmiye yakın film meydana getiren Kenç, "tiyatrocular"ın etkisinden hiçbir vakit tamamıyla kurtulamayacaktı. Kenç'in, geçiş çağında olduğu gibi ondan sonra meydana getirdiği filmler arasında da yine en iyicesi, ikinci eseri *Yılmaz Ali*'ydi (1940).

Yılmaz Ali, 1951'den sonra birdenbire yaygınlaşan polis filmlerinin çoğu gibi, hatta onlardan daha büyük ölçüde, konusu bakımından bize yabancı bir eserdi. Vâlâ Nurettin'in [Vâ-Nû] yazdığı senaryo, iki ayrı hayat süren esrarengiz adamlar, duvarları gizli kapılarla örtülü esrarengiz köşkler, Mike Hammer tipi bir hafiye, Amerikan filmlerinden iğreti alınmış bir gazeteci kız... gibi öğelerle doluydu. Fakat filmin önemli yönü konusu değildi. Önemli yönü, kameranın oldukça harekeli kullanılışı (bir otomobil takip sahnesi, eski İstanbul'un eğri büğrü sokaklarından görünüşler, bir tepenin yamacına sinerek yürüyen adamla onun izlediği ve aşağıdaki yoldan giden adamı aynı görüntüye alan sürekli plan...), montajın oldukça canlı düzenlenmesi, bazı yerli tipler, oyunun biraz daha tabiiliğiydi. "Tiyatrocular"ın erişmediği bu başarıya Kenç'in kendisi de bir daha erişemeyecekti. Bunun dışında Kenç'in günümüze kadar uzanan sinema çalışmasının önemli yönü, *Çakırcalı Mehmet Efe* (1950) ve devamı ile "serial film" örneği vermesi değil, *Hasret* (1944-45), *Günahsızlar* (1946) gibi filmlerinde ilk olarak "Şehir Tiyatrosu" dışında genç oyuncular aramaya çıkmasıydı. Oya Sensev ile Sadri Alışık bunların ilkiydi. Kenç, daha sonra Ayhan Işık, eski eşi Belgin Doruk, Mahir Özerdem'i bulacaktı. 1944'te kurduğu İstanbul Film ise, aynı zamanda yapımcılığa da başlayan bu rejisörün meslek hayatında bir gelişmeye yol açmadı.

---

6 *Yıldız* dergisi. Sayı: 31, 1 Şubat 1940

Ses Film Kuruluyor

Kenç, *Yılmaz Ali*'den sonra, Sermet Muhtar Alus'un romanından alınan ve bir eski zaman paşasının yaşayışını yankılayan *Kıvırcık Paşa*'yı (1939-40) çevirerek Ha-Ka Film'den ayrıldı. Basit bir komedi olan *Kıvırcık Paşa*, başoyundaki Sait Köknar'ın oldukça canlı bir tip çizmesiyle dikkati çekiyordu. İlk üç filminin fotoğraf yönetmeni olan Necati Tözüm'ü eski stüdyosunda bırakan Kenç, yeni kurulan Ses Film'de, Baha Gelenbevi adında yeni bir fotoğraf yönetmenini yanına alarak bu kez *Dertli Pınar* (1943) adında, kan davası konusunu işleyen bir melodram meydana getirdi. Böylelikle Kenç, *Aysel*'den beri ilk olarak köye gidiyordu ama, bu köy de Ertuğrul'unki kadar tabiilikten uzak ve acemice kullanılmıştı (köy, zaten İstanbul yakınındaki Abrahampaşa Çiftliğiydi). Kenç bu filmi tamamladıktan sonra, ertesi yıl İstanbul Film adını taşıyan kendi ortaklığını kurdu. Fotoğraf yönetmenliğini yapan Gelenbevi ise Ses Film'in rejisörlüğünü üzerine almıştı.

Yukarıda belirtildiği gibi, Ses Film de dublajcılıktan yapımcılığa geçen bir ortaklıktı. Ortaklığın kurucusu Necip Erses, Türkiye'ye ses aygıtları getiren bir firmanın başındaydı. Bu arada, en çok iş gördüğü Almanya'dan film de getirtmeye başladı; Asri Sinema'yı alarak işletmecilik yaptı. Ses Sineması adını taşıyan ve Weinberg'in Türkiye'de açtığı ilk yerleşik sinema olan bu salon Tepebaşı'nda olduğundan sapa kalmaktaydı. Bunun üzerine Erses, İstanbul Belediyesi ile anlaştı: Şehir Tiyatrosu'nun komedi bölümünün çalıştığı Fransız Tiyatrosu'nu kendisi aldı, Asri Sinema'yı da Şehir Tiyatrosu'na verdi. Bununla birlikte İstiklal Caddesi'ndeki Ses Sineması da pek iyi işlemedi, az sonra tiyatroya çevrildi.

Erses de, Kamil gibi, Şişli'de bir garaj alarak ufak tefek değişikliklerle stüdyo biçimine sokturdu. Ayrıca Tepebaşı'ndaki pasajda bulunan Santral Sineması'nı da dublaj stüdyosu yaptı. Gelenbevi, önce fotoğraf yönetmeni, sonra rejisör olarak bu stüdyolarda işe başlamıştı. Ama gerçekte, Gelenbevi'nin sinemacılık tecrübesi daha gerilere uzanıyordu.

Baha Gelenbevi

Ortaöğrenimini tamamladıktan sonra 1926'da Yüksek Tarım Mühendisliği öğrenimi için Fransa'ya giden Gelenbevi, 1930'da bu öğrenimini bitirir bitirmez sinemayla uğraşmaya başladı. Paris ve Nice'teki stüdyolarda çeşitli işlerde çalıştı. 1936'ya kadar süren bu çalışmaları sırasında, Pierre Billon'un *L'Argent-Para*'sında (1936) aksesuvarcı, Abel Gance'ın *Un grand amour de Beethoven Beethoven'in Büyük Aşkı*'nda (1936) üçüncü yardımcı olarak bulundu. 1938'de Türkiye'ye dönerek Kenç'in filminde çalıştıktan sonra, Gelenbevi, 1944'te *Deniz Kızı*'na başladı. Fakat, ilk filmini çeviren bir rejisör için büyük bir talihsizlik eseri olarak, filmin tamamlanmasıyla Tepebaşı'ndaki stüdyoda çıkan yangında yanması bir oldu. Bununla birlikte Gelenbevi yılmadı, birkaç gün içinde filmi yeniden çevirdi! Ama ortaya çıkan film, bu zahmete değmezdi. *Deniz Kızı*, yalnız "saf bir denizci kızının bir şehirli tarafından aldatılmasını ve bara düşmesini" anlatan kötü bir melodram olmakla kalmıyordu; o vaktin moda oyuncusu Dorothy Lamour'un "sarong"uyla dolaşan kadın kahramanının ve Tarzan giyimli oyuncusunun garip görünüşleriyle, fotoğraflarının kötülüğüyle, senaryosunun mantıkdışı yapısıyla baştan sona göze batıyordu. Gelenbevi'nin daha sonraki filmleri, *Yanık Kaval* (1946-47), *Çıldıran Kadın* (1948), *Kanlı Döşek* (1949) de hep aynı tutumda eserlerdi. Aynı zamanda amatör bir fotoğrafçı, amatör bir arkeolog olan Gelenbevi, başlangıçtaki uzun tecrübesine rağmen, sinemada da amatörlükten hiçbir vakit tamamıyla sıyrılamadı.

Gelenbevi'nin tarihsel filmlerin moda olduğu bir sırada meydana getirdiği *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951), "tiyatrocular"ın en kuvvetli barınakları olan İpek Film adına çevrilmişti; üstelik aynı stüdyoda "tiyatrocular"dan Vedat Ar'ın *Lale Devri* ile aynı zamanda meydana getirilmiş olup, aynı özellikleri taşıyordu.[7] Amerikalı rejisör Hugo Haas'ın *Pickup*'ının Türkiye "yeniçevirim"i olan *Kaldırım Çiçeği*'nin (1953) son anda Ertuğrul'dan "devralınan" bir

7 Konuları arasında üç yüzyıllık bir zaman ayrılığı olmasına rağmen bu iki filmin çevrilişinde stüdyo, kostüm, dekor ve figüranları günün yarısında Gelenbevi, yarısında Ar kullanıyordu

reji çalışması olduğunu daha önce belirtmiştik. 1958'deki *Günahkârlar Cenneti* ise reji, konu, düşünce bakımından tam bir "kaos"tu. Herhalde, Gelenbevi'nin yine en düzgün filmi, Necati Cumalı'nın bir Yörük masalından meydana getirdiği oyununa dayanan *Boş Beşik*'tir (1952). Filmin bugün dikkati çeken bir noktası, son yılların en iyi kadın oyuncusu Muhterem Nur'u ilk olarak başoyunculukta kullanmasıydı.

Şadan Kamil

Gelenbevi'nin *Dertli Pınar*'da fotoğraf yönetmenliği yaptığı sırada, yeni bir genç rejisör Ha-Ka Film'de işe başlıyordu.

Yirmi altı yaşındaki gencin adı Şadan Kamil'di. Ha-Ka Film'in sahibi Halil Kamil'in kayınbiraderi olan Ş. Kamil'in yetişme biçimi Kenç'inkiyle büyük bir benzerlik gösteriyordu. Kamil de, Kenç'ten iki yıl sonra onun Almanya'da okuduğu fotoğrafçılık okuluna devam etmeye başladı. Kenç'ten fazla olarak, ses mühendisliği eğitiminden de geçti. Sonra, 1939'da Londra'ya giderek orada RCA stüdyolarında ses kaydı üzerinde bilgisini genişletti. 1939-43 arasında Paris'teki Pathé ve Joinville stüdyolarında, Berlin'deki UFA stüdyosunda incelemelerde bulundu. 1943'te yurda döndüğü vakit hemen Ha-Ka Film'de rejisörlüğe başladı. Yukarıda belirtildiği gibi Kenç, 1939'da Ha-Ka Film'den ayrılmış, stüdyonun rejisörlüğü 1940-42 arasında Körner'in elinde kalmıştı.

Kamil, *On Üç Kahraman* adlı bir filmle işe başladı. Bu, iyi bir başlangıç sayılmazdı. Zira her şeyden önce "tiyatrocu okul"un getirdiği en kötü alışkanlıklardan birini, yabancı bir filmden yararlanıp, biraz kılık değiştirdikten sonra yerli film olarak çıkarmak alışkanlığını tekrarlıyordu. *On Üç Kahraman* (1943), Alman rejisörü Kurt Bernhardt'ın *Die letzte Kompagnie - Son Birlik*[8] (1930) adlı filminden aktarılmıştı. Asıl film 1806'da Prusyalıların Na-

8 Bernhardt daha sonra 1935-36 yıllarında İngiltere ve Fransa'da çalışmış, oradan 1940'ta Hollwood'a geçerek Curtis Bernhardt adıyla rejisörlüğe başlamış, melodramlardan operetlere, polis filmlerine kadar çeşitli türlere el atan bir iş filmi rejisörüdür *Die letzte Kompagnie* için *bak.* Kracauer, *a.e.*, s.263; Curt Riess, *Das Gab's nur einmal* (Hamburg, Verlag der Sternbücher 1956), s.353-354.

poléon orduları önünde büyük bir bozguna uğradığı sırada, Prusyalı bir yüzbaşı (Conrad Veidt) ile emrinde kalan on iki erinin kahramanlığını anlatıyordu. Kamil'in yaptığı, 1806 Fransız-Prusya savaşını, 1876 Osmanlı-Rus Savaşı'na, Saale'yi Plevne'ye çevirmek –filmin ilk adı *Plevne Kahramanları*'ydı–, Condrad Veidt'in yerine de Sami Ayanoğlu'nu geçirmekti.

Kamil, Ha-Ka Film için *Toros Çocuğu*'nu da (1946) çevirdikten sonra, yeni kurulan Atlas Film'e geçti. Buradaki çalışması, birkaç uygulama ile (Kerime Nadir'den [Azrak] *Seven Ne Yapmaz?*, 1946; R. N. Güntekin'den *Dudaktan Kalbe*, 1951, Akagündüz'den *İki Süngü Arasında*, 1952) ile birkaç komedi filmi arasında (*Dümbüllü Macera Peşinde*, 1947; *Edi ile Büdü*, 1953; *Edi ile Büdü Tiyatrocu*, 1953) bölünecekti. *Dudaktan Kalbe* ile *İki Süngü Arasında*, zamanındaki öbür uygulamalara göre daha başarılı sayılabilirdi. Yalnız, sonuncu filmde, Anatole Litvak'ın *Snake Pit - Talihsizler Yuvası*'nı (1948) açıkça taklit eden bir tımarhane bölümü yer alıyordu. Kamil'in en başarılı eserleri, "sinemacılar" çağında ve onların gidişine ayak uydurarak meydana getirdiği *Kaçak* (1954-55) ile Haldun Taner'in *Tuş* adlı hikâyesinden yine yazarının senaryosuna dayanan *Bir Aşk Hikâyesi* (1955) idi.

Turgut Demirağ ve And Film

Geçiş çağının dördüncü rejisörü olan Turgut Demirağ, tıpkı Kenç gibi kendi stüdyosunu kurdu. Demirağ da Gelenbevi gibi Tarım Mühendisliği öğrenimi için yurt dışına çıkmıştı, fakat Fransa'ya değil ABD'ye gitti (1939). Üstelik, gider gitmez de düşüncesini değiştirerek tarım yerine sinemacılık öğrenimine başladı. 1943 yılında California Üniversitesi'nin sinemacılık bölümünü bitirerek 1945 yılına kadar çeşitli Amerikan stüdyolarında incelemelerde bulundu. Aynı yılın sonlarında Türkiye'ye döndü, eski Sivas milletvekillerinden ve tanınmış müteahhitlerden olan babası Abdurrahman Naci Demirağ'ın adının ilk harflerinden alarak And Film adını verdiği stüdyoyu kurdu. Yarım milyon lira sermaye ile kurulan And Film'in çalışması için Demirağ, alaturkalık ile alamerikenliğin karışımı bir programla işe girişti, fakat daha ilk denemede başarısızlıkla karşılaştı.

İlk deneme, R.N. Güntekin'in ünlü *Çalıkuşu* romanını beyazperdeye aktarmaktı. Ama romanın tamamı, yapısı ve hacmi bakımından bu işe yatkın değildi. Bunun üzerine Güntekin, aynı tema üzerine yeni bir hikâye kaleme aldı. *Çalıkuşu*'nun Feride'si yerine bir erkek öğretmeni kahraman olarak alan *Bir Dağ Masalı* (1946-47) böylece ortaya çıktı. Fakat Güntekin'in yeni hikâyesi de malzeme bakımından eskisinden az değildi, bundan dolayı Demirağ, üç normal film uzunluğuna erişen tamamlanmış filmini, normal film uzunluğuna indirmek zorunda kaldı ki, sonunda ortaya çıkan eser, bütünlükten uzaktı. Öte yandan, konunun büyük bir bölümünün geçtiği köy de Türkiye'nin gerçeklerine uymayan bir köydü. Film yalnız sanat bakımından değil iş bakımından da başarısızlıkla sonuçlandı. Zamanına göre, pahalı sayılabilecek bir toplama varan giderini (75 bin lira) ancak altı yılda çıkarabildi.[9]

Az sonra yalnız yapımcılıkla uğraşacak ve bu alanda da pek başarılı olmayan bir çalışmaya girişecek olan Demirağ'ın en iyi filmi, ne kötü bir köy melodramı olan –birbiri ardından felaketlerle karşılaşan iki genç karı koca ölüyorlar ve ancak ruhları öteki dünyada yeniden birleşince rahata kavuşuyorlardı– *Hülya* (1947-49), ne de acemice bir polis filmi olan –bir motor gezisine çıkan topluluktan biri ölüyor ve yapmacık komedi sahnelerinin de katıldığı bir korku filmi havası içinde katil aranıyordu– *Kanlı Taşlar* (1948) değil, Kurtuluş Savaşı filmlerinin moda olması üzerine çevirdiği *Fato, ya İstiklal ya Ölüm*'dü (1951). İzmir'in işgali yıllarında geçen bir konuyu ele alan film, kalabalık oyuncu kadrosu, hareketli heyecanlı bazı sahneleriyle dikkati çekiyordu. Fakat film, gene gereğinden fazla uzundu –4.400 m.–, bu da rejisörün sinema diline yatkın olmayışının bir delilini ortaya koymaktaydı.

Çok zaman ve paraya mal olan *Fato* da, *Bir Dağ Masalı* gibi iş yönünden başarısızlığa uğradı. Buna rağmen, Demirağ yapımcılıkta da, 1958'de yeniden döndüğü rejisörlükte de yurt gerçeklerinin dışında kalmakta devam edecekti. 1951'de, giriştiği ilk Türk canlıresim'i olan ve Nasrettin Hoca'nın serüvenlerini canlandıran

9 Demirağ'ın *Yıldız* dergisinde yayımlanan bir konuşmasından, Sayı: 18, 28 Nisan 1951.

Evvel Zaman İçinde, üzerinden on yıl geçtiği halde hâlâ tamamlanamamıştır. Çoğunu, gedikli rejisörü olan ve kendisinin işlettiği Şan Sineması müdürlüğünden rejisörlüğe geçen Mehmet Muhtar'ın çevirdiği filmlerinde, sanki bütün aksaklık, yabancı oyuncu ve teknisyenlerin eksikliğinden geliyormuş gibi, kendi ülkelerinde bile tutunamamış bir sürü döküntü sinemacıyı kullanması, Hollywood'un en bayağı filmlerinin senaryolarına bir matahmış gibi sarılması, Demirağ'ın ayağının toprağa bir türlü basmadığını ortaya koymaktan başka işe yaramadı.

Şakir Sırmalı

Şakir Sırmalı'nın da, amatörce çalışması bakımından Gelenbevi'yi, yurt gerçeklerinin bazen de salt sinema gerçeğinin dışında kalması bakımından Demirağ'ı andıran bir meslek hayatı vardı.

Sırmalı, 1939'da rejisörlüğe başlamak için Hukuk Fakültesi'nden ayrıldı, fakat tam o sırada patlayan savaş yüzünden askere alındı. Bundan dolayı sinemacılığa ancak 1945'te başlayabildi. Daha önceki sinemacılık tecrübesi, bir "Pathé Baby" ile giriştiği amatör denemelerinden öteye geçmeyen Sırmalı, 1945'te Temel Karamahmut ve Ertuğrul Tokdemir ile Sema Film (öbür adıyla "Ar Film") adlı bir ortaklık kurarak, Şükûfe Nihal Başar'ın *Domaniç Dağlarının Yolcusu* adındaki romanını filme almakla işe başladı. Piyasaya ancak 1948'de çıkabilen *Unutulan Sır* (öbür adıyla *Domaniç Yolcusu*) (1946-48), Başar'ın romanından oldukça ayrılmakla birlikte, bir piyasa romanının etkisinden tamamıyla kurtulamamıştı. Bundan dolayı rejisörünün gösterdiği titizliğin nedeni de anlaşılmıyordu. Belki de bu, anlatım için seçilen yolun o vakitki yerli filmlere göre "yeniliği"ydi. Konusu zamanımızda geçen *Unutulan Sır*, Kurtuluş Savaşı sırasında işlenen bir cinayetin aydınlatılmasını ele alıyordu. Bunun için de rejisör, genç kız ve genç erkekten meydana gelen "amatör hafiye"lerinin soruşturmaları ile Kurtuluş Savaşı zamanına dönüyor, genç kahramanların durumu için yeniden zamanımıza taşınıyor, ortaya çıkan katillerden birinin duruşmadaki ifadeleriyle bir daha Kurtuluş Savaşı'na gidiyordu. Bu anlatımın filme büyük bir şey kazandırdığı söylenemezdi; öte

yandan, bu anlatımla başı dönen seyircilerini kaybettiği muhakkaktı. Film tutulmadı ve Sırmalı'nın ortaklığı iflas etti. Sırmalı, dört yıl sonra, bu kez Duru Film adına, *Efelerin Efesi*'ni (1952) meydana getirdi. Rejisörün en iyi eseri olan bu filmde, Ege bölgesindeki bir efenin hikâyesi, alışılmış kalıpların dışında, oldukça insancıl yönleriyle ele alınıyordu. Metin Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi*, yedi yıl sonra aşağı yukarı aynı temayı, *Efelerin Efesi*'nin bıraktığı yerden geliştirecekti.

Akad'ın açtığı polis filmi çığırına, yine Duru Film adına *Vahşi İntikam* (1953) ile başlayan Sırmalı, bu filmin birkaç sahnesini çektikten sonra ayrıldı, dört yıllık bir bekleme dönemine girdi. Sonra, kendi sermayesiyle ikinci bir serüvene atıldı ki, bunun sonunda Alexandre Dumas fils'in ünlü *La dame aux camélias* romanını "soyutlaştırmak" denemesi olarak ortaya çıkan *Kamelyalı Kadın* (1957), Gelenbevi'nin *Günahkârlar Cenneti*, Devlet Tiyatrosu oyuncularından Nihat Aybars'ın yarısını Amerika'da yarısını Türkiye'de çevirdiği *Hollywood Rüyası* (1948-1956) ya da Orhon M. Arıburnu'nun *Lejyon Dönüşü* (1957) gibi hem Türk gerçeklerine hem de sinemanın gerçeklerine aykırı filmleriyle birlikte sinemamızın ünlü fiyaskolarından biri olmaktan, bir de sinemamızda aylarca sürüp giden ilk büyük tartışmaya yol açmaktan başka işe yaramadı. Sırmalı bir kez daha iflas tehlikesiyle karşılaştı.

Çetin Karamanbey

Metin Erksan'ın ağabeyi olan Çetin Karamanbey, sinemaya Demirağ'ın yanında başladı. Ama bir "sinema heveslisi" olmak dışında onunla ortak hiçbir yönü yoktu. Demirağ'ın, müteahhit babasından alamadığı "iş adamı" özelliği ise Karamanbey'de fazlasıyla vardı. Karamanbey, 1939'da yüksek öğrenim yapmak üzere Almanya'ya gitmeye hazırlanırken savaşın patlaması üzerine dışarı çıkamadı. Bunun üzerine kabzımallık, değirmencilik, tuzculuk, manifaturacılık, gazetecilik, komisyonculuk gibi çeşitli işlere girip çıktı. 1944'te birkaç arkadaşıyla Kurt Film adında bir ortaklık kurarak *Kanatlanan Gençlik* adında bir havacılık filmi meydana getirmeye giriştiyse de, mali güçlükler yüzünden bunun sonunu

getiremedi; ortaklık dağıldı. Karamanbey, 1946'da Demirağ'ın çağrısına uyarak *Bir Dağ Masalı*'nda onun yardımcılığını yaptı. Daha sonra And Film adına *Kanlı Taşlar*'ı çevirecekken, bunun rejisörlüğünü de yine Demirağ üzerine aldı. Bunu gören Karamanbey And Film'den ayrılarak bir süre İpek Film ile Ses Film'de teknisyen olarak çalıştı. Sonra, çabuk, ucuz ve kötü film çevirmekle ün salan Halk Film'de *Silik Çehreler* (1948) ile rejisörlüğe başladı. *Silik Çehreler* Halk Film'in o zamanki gedikli rejisörleri Bengü ile Havaeri'nin geleneğini yürüten, en ağdalı çeşitten bir aile faciasını anlatıyordu. Bu ilk filminden sonra, yeni ticaret kaygıları yanında eski sinema hevesi ikinci plana itilen Karamanbey, geçiş çağı sinemacıları arasında modayı en yakından kollayan, kendini değişik piyasa şartlarına en iyi uyduran bir rejisör olarak ortaya çıktı. Kurtuluş Savaşı filmlerinin yeniden canlandığı bir sırada Refik Halit Karay'ın romanından *Çete* (1950); komedi filmlerinin bollaştığı sıralarda *Memiş ile İbiş Anaforcular Kralı* (1952); polis filmleri çığırı açıldığı vakit *İstanbul Canavarı* (1953), *İki Ateş Arasında* (1954) gibi filmler çevirdi, hatta bir *Şeyh Ahmet'in Gözdesi* 'ni (1955) bile çevirmekten kaçınmadı. Daha 1952'de Aslan Film adıyla kendi yapım ortaklığını kurması, Karamanbey'de iş bakımından daha ihtiyatlı davranmaktan başka bir değişiklik yapmamıştı. Sinema alanındaki en dikkate değer çalışması, filmlerinden çok, bu filmlerden bazılarında tanıttığı yeni oyunculardı. Neriman Köksal, Nazım İnan, Yılmaz Duru, Türkân Sülün... bunlar arasında yer alıyordu.

Aydın G. Arakon

Önce, edebiyat meraklısı bir genç olarak ortaya çıkan Aydın G. Arakon, 1940'ta şair Sabahattin Kudret Aksal ile *Sokak* adlı edebiyat dergisini yayımladı. Sonraları, Kamil'in *Gençlik Günahı* (1946) filminde kameracı olarak çalışan kardeşi İlhan G. Arakon'un aracılığıyla sinemayla da ilgilendi. Kamil'in isteği üzerine onun *Dümbüllü Macera Peşinde* (1948), *Efe Aşkı* (1948), *Dinmeyen Sızı* (1949) filmlerinin senaryolarını yazdı. 1949'da bu filmlerin çev-

rildiği Atlas Film adına meydana getirdiği bir "korku filmi" denemesiyle rejisörlüğe geçti. Fakat *Çığlık* adını taşıyan bu film, gerçekte son derece ilkel, çocukça ve insanda korkudan ziyade gülmeye yol açan bir eserdi. Bunun ardından, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından aktardığı *Efsuncu Baba* (1949), ilk filmindeki acemiliğin gittikçe azaldığını gösteren, aynı zamanda komik sahneleriyle seyirci toplayan bir eserdi. Fakat, Arakon'un sanat bakımından değilse bile iş bakımından en başarılı filmi *İstanbul'un Fethi*'ydi (1951). Atlas Film yeni kurulan bir film ortaklığı için cesaretli sayılacak adımla genç rejisörün eline o vakit için önemli sayılacak bir sermaye vermişti. Filmin iş bakımından başarısı Arakon için de, Atlas Film için de bir dönüm noktası oldu ve tarihsel filmler çığırının birdenbire hızlanmasına yol açtı. Filmin kalabalık "yıldız kadrosu" ordunun yardımıyla sağlanan geniş figüran topluluğu, "restore" edilmiş birkaç sur üzerinde bu amatör figüranların canla başla savaşları, maket olduğu fark edilmesine rağmen Fatih'in gemilerinin Haliç'e indirilişi... 1951'in seyircilerini bağlamaya yetiyordu. Bununla birlikte, Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından beyazperdeye aktardığı zayıf, acayip ve karmakarışık bir *Kızıl Tuğ* (1952-53) bir yana bırakılırsa, beklenilenin aksine, Arakon'un kendisi bu çığırda yürümedi. Aynı yıl, başka bir çığıra, Kurtuluş Savaşı filmlerine yöneldi; böylece en iyi filmi olan *Vatan İçin*'i (1951) meydana getirdi. *Vatan İçin*, ilk bölümünde yer alan işgal altındaki İstanbul konusunda, daha önceki Kurtuluş Savaşı filmlerinin bazı beylik sahnelerini -gizli teşkilatlar, işkenceler, hapisten adam kaçırmalar...- tekrarlamakla birlikte, ikinci yarıda Anadolu bölümüyle dikkati çeken bir sağlamlığa kavuşuyor; zengin aileden bir "padişahçı" kızın cephe değiştirmesini, Kurtuluş Savaşı davasına bağlamasını, pek derine inmemekle birlikte, yine de başarılı bir yoldan anlatıyordu. Arakon, bundan sonra, geçiş çağının birçok rejisörü gibi bir daha düzelemeyecek, Kamil'in *Duvaklı Göl*'de yaptığı gibi, o da *Fosforlu Cevriye* (1959), *Kıtıpiyosa Tuzak* (1959) gibi filmlere kadar inerek, argolu, küfürlü filmler çığırını açacaktı.

Orhon M. Arıburnu

Geçiş çağının son rejisörü Orhon M. Arıburnu da, Arakon gibi edebiyat alanından sinemaya atlayan bir sanatçıydı. Arakon'un senaryoculuktaki "staj"ı gibi, Arıburnu da oyunculukta bir tecrübe süresi geçirdi. Lise öğreniminden sonra İstanbul Hukuk Fakültesi'ne yazılan Arıburnu, öğrenimini yarıda bırakarak askere gitti, dönüşünde Edebiyat Fakültesine yazıldı (1943-44). Bir yandan da 1936'dan beri başladığı şiire devam ediyordu (bunların bazılarını 1940'ta *Kovan* adlı bir kitapta toplamıştı). Bir ara memurluk yaptı, sonra oyunculukta karar kıldı. 1946'dan, oyuncu-rejisör olarak ilk filmini çevirdiği 1951'e kadar, çoğu Kamil'in rejisörlüğünde, yarım düzine kadar filmde oynadı. Filmlerini, geçiş çağından sonra ortaya koymasına rağmen Arıburnu'nu da bu çağın rejisörleri arasına katmamızın nedeni budur: Sinemadaki bilgi ve tecrübesini tamamıyla geçiş çağı rejisörlerinin yanında kazanmıştı.

Arıburnu'nun son çalıştığı film, Karamanbey'in *Çete*'si 1950'de yeni kurulan Duru Film adına çevrilmişti. Ertesi yıl aynı ortaklık, Arıburnu'na da talihini denemek fırsatını verdi. İlk film *Yüzbaşı Tahsin* (1951), o yıl birdenbire canlılık gösteren Kurtuluş Savaşı filmleri arasında, Arakon'un *Vatan İçin*'iyle birlikte en iyisiydi. Senaryosunu yazdığı, başoyunculuğunu yaptığı bu filmde Arıburnu, Kurtuluş Savaşı sırasında yaralanıp belleğini yitiren, kendisini düşmandan saklayan bir kadın öğretmene âşık olan yüzbaşının hikâyesini anlatıyordu. Birçok sahnesi İzmir'de, ordunun yardımıyla kalabalık bir figüran topluluğuyla çevrilen film, yeni fakat heyecanlı bir rejisörün kusurlarıyla birlikte canlılığını, tazeliğini taşıyor, öbürlerindeki ulusal duyguları sömürmek eğiliminden uzak, sade, temiz, düzgün bir film özelliği gösteriyordu.

Kurtuluş Savaşı'nın sonunda yurt dışına kovulan ya da kaçmak zorunda kalan padişahçıların, işbirlikçilerin yurt dışındaki yaşayışını ele alan ve Refik Halit Karay'ın romanından aktarılan ikinci filmi *Sürgün* (1952), birincisinden daha da düzgün, daha olgun bir eserdi. Kibirli, mağrur padişah yaverinin İstanbul'daki saltanatlı günlerini kısacık bir iki sahne ile canlandırdıktan sonra onun ve ötekilerin yurt dışındaki sefil ve perişan durumlarını,

çoğunun yaptıkları yanlışı anlamaktan doğan acılığını başarıyla yankılıyordu. Fakat Arıburnu'nun başarı dönemi de bu iki filmle birlikte kapanıyordu. 1953'teki polis filmi *Kanlı Para* da bunlara katılabilirse de, göze çarpar bir Akad etkisi taşımaktaydı. Arıburnu'nun ondan sonraki rejisörlüğü, Zeki Müren'li *Beklenen Şarkı*'da (1953-54) Sonku ve Ayanoğlu ile ortaklaşa çalışmaktan, *Sihirli Boru* (1953) gibi kendisine hiç uygun düşmeyen komedi türüne el atmaktan, yukarıda belirtildiği üzere *Lejyon Dönüşü* (1957) gibi bir "garibe" sayılacak senaryoyu çevirmekten ya da *Tütün Zamanı* (1959) gibi İtalyan köy melodramları kırması konuları işlemekten öteye geçmeyecekti. 1950-54 arasında birçok filmdeki oyunu Arıburnu'nu zamanının en sevilen "jeune"lerinden yapmış, sonra buradan "karakter" rollerine, "kötü adam" tipine atlamıştı. Rejisörlüğünün, başlangıçtaki seviyeyi sürdürememesinde oyuncu olarak bu yoğun çalışmasının, fakat, ondan daha çok da, 1950'den önceki hemen bütün rejisörler gibi ancak "bir atımlık barutu" olmasının da etkisi vardı.

Geçiş Çağında "Tiyatrocular"

Yukarıda, geçiş çağının büyük bir bölümünde rejisörlüğe devam eden Ertuğrul'un yanı sıra, onun yetiştirmesi olan "tiyatrocu" rejisörlerin adlarını sıralamıştık. Oyuncu, ondan daha çok da başarılı dublajları ile tanınan Ferdi Tayfur, 1940'ta Ertuğrul'un başladığı *Nasrettin Hoca Düğünde*'yi 1943'te tamamladıktan sonra, film yapımına dört yıl kadar ara veren İpek Film adına *Senede Bir Gün*'ü (1946-47) çevirdi. İpek Film sahiplerinden İhsan İpekçi'nin, piyasa romanlarının da bir gömlek aşağısı olan "çırpıştırma roman"larından birine dayanan *Senede Bir Gün*, Şehir Tiyatrosu'ndan kalabalık bir oyuncu topluluğunun yer aldığı, zengin kostümlü, dekorlu bir film olmaktan başka bir özellik taşımıyordu. Daha dar bir bütçeyle meydana getirdiği, *Kerim'in Çilesi* (1947) adındaki komedi ise, çift role çıkan Tayfur, emektar Yaşar Nezihi Özsoy ve "Zıt Kardeşler" sayesinde daha iyi iş yaptı. Tayfur, ertesi yıl çevirdiği *İstiklal Madalyası* (1948) ile, Ertuğrul'un 1932'deki *Bir Millet Uyanıyor*'undan beri beyazperdede ilk olarak Kurtuluş

Savaşı temasının yeniden yer almasını sağladı. İpekçilerin filmin çevrilmesi için ordudan sağladığı yardım ve filmin sağladığı iş başarısı, öbür yapımcıları da harekete geçirip dört yıl kadar süren Kurtuluş Savaşı filmleri modasına yol açtı. İpek Filmin en iyi iş yapan filmlerini meydana getirmesine rağmen, Tayfur rejisörlükten çekilerek yeniden dublajcılığa döndü.

Ertuğrul'un *Ankara Postası*'ndaki (1928) küçük bir rolden başlayarak onun hemen bütün filmlerinde oynayan Talat Artemel, 1945'te *Hürriyet Apartmanı*'yla rejisörlüğe de başladı. İlk rejisörlerimizden Simavi'nin 1940-41 mevsiminde Şehir Tiyatrosu'nda sahneye konan aynı adlı oyununa dayanan *Hürriyet Apartmanı* kostümlü bir "period" filmiydi. Hürriyetin ilanıyla bütün durumu altüst olan bir Abdülhamit paşasının kızı ile evlatlık olarak yetiştirdiği genç arasındaki aşkı anlatan film, sahnenin etkisinden sıyrılamadığı gibi, oyuncu yönetimi bakımından da zayıf bir eserdi; fakat Artemel'in en düzgün, üzerinde en çok titizlikle çalıştığı filmi de buydu. Artemel, 1951'deki *Vatan ve Namık Kemal* adlı yine kostümlü bir "period" filmi dışında, ilk filmdeki "eli yüzü düzgünlüğe" bir daha erişmeyecekti (zaten bu son filmi de Sami Ayanoğlu ve Cahide Sonku ile birlikte çevirmişti). Bunların dışında, Artemel, *Sonsuz Acı* (1946-47), *Can Yoldaşı* (1952-53) ve son filmi *Büyük Sır*'da (1956) "tiyatrocu okul"un en kötü çeşitten melodramlarını ortaya koydu. Sonuncu film, Şehir Tiyatrosu oyuncuları (Arcan, Sonku) ile Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncularını (Cüneyt Gökçer, Mediha Gökçer, Şeref Gürsoy) bir araya getiriyor ve her iki kurumdan yetişen oyuncuların da sinemaya hiç yatkın olmadıklarını ortaya koyuyordu. Artemel, reji çalışmalarında da, yaşının çok üstündeki rollerde "takma sakallı yaşlı adam" olarak Ertuğrul'un "sadık" bir öğrencisiydi.

1946-47'de, Ertuğrul'un yarım bıraktığı *Kızılırmak-Karakoyun*'u tamamladıktan sonra yeniden oyunculuğa dönen Hadi Hün'ün yanında Kâni S. Kıpçak ile Sami Ayanoğlu daha geniş çapta bir rejisörlük çalışmasına koyuldular. Kıpçak, ustası Ertuğrul'dan gördüğü gibi başladı ve öyle devam etti: İlk filmi *Yuvamı Yıkamazsın* (1947), Avusturyalı oyuncu-rejisör Willi Forst'un *Mazurka*'sından

(1935) alınmıştı; *Kahpenin Kızı* (1953) Gerhardt Hauptmann'ın *Rose Bernd* adlı oyununa[10] dayanıyordu; *Fırtına Geçti* (1957) ise, Luis Bunuel'in *Susana - Sokak kızı Susana*'sının (1950) kopyasıydı. Herhangi bir yabancı esere dayanıp dayanmadığını bilemediğimiz kötü bir melodram olan *Ölünceye Kadar Seninim* (1949) bir yana bırakılırsa, Kıpçak'ın orijinal olarak tek film meydana getirdiği görülür. Bu tek film, Kemal Film'in çeyrek yüzyıl sonra yeniden yapımcılığa döndüğü vakit meydana getirdiği ilk filmi *Istanbul Kan Ağlarken-Hrisantos*'tu (1951-52). Film, mütareke döneminde İstanbul'u haraca kesen bir Rum kabadayısının ortadan kaldırılması için girişilen çabayı, bu arada Hrisantos'un sevgilisiyle, Hrisantos'u ele geçirmeye uğraşan polis komiserinin aşk serüvenini anlatıyordu. *Istanbul Kan Ağlarken*, hareketli sahnelerle durgun sahnelerin, tiyatro kokan sahnelerin yan yana yer aldığı, oyunun alabildiğine zayıf olduğu bir filmdi. Herhalde filmin asıl önemli yönü, Kemal Film'in yeniden yapıma geçişinde meydana getirilen ve Osman F Seden'in senaryocu ve yapımcı olarak ilk denemesini yaptığı bir eser olmasıydı.

Harmankaya (1948) adlı bir aile melodramı ile rejisörlüğe geçen oyuncu Sami Ayanoğlu, Ertuğrul'u bir başka yönden izledi: Cevat Fehmi Başkut'un 1951 Kasımı'nda Şehir Tiyatrosu'nda sahneye konan *Soygun* adı oyununu 1953'te yine *Soygun* adıyla; 1948 Ekimi'nde Şehir Tiyatrosu'nda oynayan *Paydos*'unu da yine *Paydos* (1954) adıyla beyazperdeye taşıdı. Esat Mahmut Karakurt'un iki romanından uyguladığı *Allahaısmarladık* (1951) ile *Son Gece* (1952) bitince Feridun Fazıl Tülbentçi'nin tarihsel romanı *Yavuz*

---

10 Hauptmann'ın baştan çıkarılan, sonra da meşru olmayan çocuğunu öldüren bir köylü kızının serüvenini bütün acılığıyla yankılayan bu "naturaliste" oyunu Seniha Bedri [Göknil] taralından yerli yaşayışa uygulanarak, 1 Ekim 1932'de Dârülbedayi'de *Yedi Köyün Zeynep*'i adıyla sahneye konmuştu. Acemi ellerde en ağdalı melodram biçimine girmeye son derece elverişli olan bu oyun pek tabii sinemacılarımızın elinden kurtulamadı. Kıpçak'tan ayrı olarak Nuri Akıncı *Irz Düşmanları*'nı (1954) Muharrem Gürses *Yedi Köyün Zeynep*'ini (1955-56) bu oyunun üzerine kurdular. Hauptmann'ın oyunu Almanya'da da biri 1919'da, öbürü 1957'de olmak üzere iki kere filme alındı. Wolfgang Staudte'nin elinden çıkan ikinci *Rose Bernd*, 1960'ta *Sarılan Yaprakları* adıyla Türkiye'de gösterildi.

Sultan Selim Ağlıyor'a (1953) geçti. 1951'de Artemel ve Sonku ile ortaklaşa çevirdiği *Vatan ve Namık Kemal* gibi, Zeki Müren'li ilk film olan *Beklenen Şarkı*'da da (1953-54) reji çalışmasını yine Sonku ve Arıburnu ile paylaştı. Erskine Caldwell'in *House in the Uplands* adlı romanından alınıp Yaşar Kemal'in kalemiyle kılık değiştiren bir konuyu *Kara Çalı* (1956) adıyla filme aldı. Çok eskiden Pierre Blanchar'ın oynadığı bir filmden aktarılan ikinci eseri *Baba Katili* de (1948) bir yana bırakılırsa, Ayanoğlu'nun "yerli malı" filmleri *Er Meydanı* (1950), *Gizli Yara* (1953), *Beyaz Şehir* (1955) ve *Battal Gazi Geliyor*'dur (1955). Bunların ilki, Türkiye'de en eski geleneği olan bir sporu, güreşi, çıkış noktası olarak alan tek yerli film olması bakımından dikkate değer. Yoksa ne bir melodram olan ikincisi, ne acemice bir Kızılay propagandası yapan üçüncüsü ne de uydurma çeşitten bir serüven filmi olan sonuncusu, Ayanoğlu'nu başarılı bir rejisör saydırmaya yetmeyecek filmlerdi.

Savaş sırasındaki yerli filmlerin başlıca "jeune"ü olarak tanınan Suavi Tedü, Çetin Karamanbey'in yazdığı bir senaryoya dayanan *Zehirli Şüphe* (1950) adındaki bir aile faciasıyla rejisörlüğe başladı; tarihsel konulu filmler çığırının sömürüldüğü kadar sömürülüp hızını kaybettiği zaman, Melih Başar'ın senaryosunu yazdığı *Cinci Hoca*'yı (1953) çevirdi. Bu ikisi arasında, Gianni Franciolini'nin *Ultimo incontro* (1951) adlı filminden sıcağı sıcağına kopya edilen *Son Buse* (1952) yer alıyordu. R. N. Güntekin'in önce roman olarak yayımlanan, 1943 Aralığı'nda da Şehir Tiyatrosu'nda oyun olarak sahneye konan eserinden perdeye aktardığı *Yaprak Dökümü* (1958), sekiz yıllık sinemacılık tecrübesinin Tedü'yü tiyatronun etkisinden sıyırmaya yetmediğini ortaya koyuyordu. Sinema bakımından değil, toplumbilim belgesi olarak önem taşıyan *Göçmen Çocuğu* (1952), gazete sütunlarında "göçmen kardeşlerimiz" edebiyatı geniş yer almaya başladığı vakit, bu gibi durumlarda fırsat kaçırmayan Halk Film'in siparişiyle çevrilmişti.

Cahide Sonku, rejisörlüğünden çok yapımcılıktaki başarısıyla dikkati çekiyordu. Önce Sırrı Tulpar'la birlikte Güneş Film adlı bir ortaklık kurdu, İngiltere'den birkaç film getirtti. Sonra kendine

göre biçilmiş bir senaryoyu *Fedakâr Ana* (1949) adıyla filme aldı. Genç yaşında dul kalan bir kadının çocuğunu yetiştirmek için çektiği sıkıntıları anlatan bu film gibi, Sonku'nun bundan sonra kendi rejisörlüğü altında ya da başka rejisörlerin yönetimindeki kendi yapımı olan bütün filmlerde, senaryoyu kendine uygun olarak hazırlatmak baş düşüncesiydi. Fakat bazen bu durum, Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* piyesinin çocuk yaştaki kahramanı Zekiye'yi canlandırmak gibi sonuçlar da doğuruyordu. Fakat buna rağmen, yeni kurduğu Sonku Film'in ilk eseri olan *Vatan ve Namık Kemal* (1951); sonra da Sonku'nun, yarısında genç kız, yarısında ana rolünü oynamaya razı olduğu *Beklenen Şarkı* 'nın (1953-54) iş bakımından başarısı, kendisine, tiyatrocu rejisörlerin yedi yıl barınacağı ortaklığını ayakta tutmak imkânını sağladı.

Mısır'dan Türkiye'ye

Şehir Tiyatrosu'ndan yetişmemekle birlikte, bu kurumun geleneğini izlediklerini belirttiğimiz Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri, kuruluşundan bu yana "ucuz, çabuk, kolay" ilkesinden ayrılmayarak yerli ortaklıklar arasında yapım rekoru kıran Halk Film'in iki gedikli rejisörüydüler. Bunlardan ilki, hareketli hayatı yanında Türk sinemacılığına dolaylı ve dolaysız olumsuz etkisiyle dikkati çekmekteydi. Dolaylı etkinin nedeni, Bengü'nün 1926-27 yıllarında kuruluşunu sağladığı Mısır sinemasının on yıl sonraki ürünlerinin yukarıda gördüğümüz gibi İkinci Dünya Savaşı sırasında Türkiye'ye akın etmesiydi. Bir on yıl sonra da Bengü, doğrudan doğruya Türkiye'de yapıma katılarak, bu kez dolaysız etkisini sürdürdü.

Bengü, tiyatro ve sinema alanına atılan birkaç zengin paşazadeden biriydi. Abdülhamit'in sadrazamlarından Halil Rıfat Paşa'nın torunu, Mehmet Ali Paşa'nın oğlu olan Bengü, çok genç yaşta tiyatroya heveslendi. 17 yaşındayken yazdığı "*Bir Aş, Bir Yemin*" adlı oyunu 1917'de Skating Palas'ta göçmenler yararına oynanmıştı. Bengü mütareke döneminde birkaç kere sahneye de çıktı. *Veşaen Ferağ* adlı bir başka oyunu 30 Nisan 1924'te Dârül-

bedayi'de oynandı. Yaşı ilerledikçe, tiyatronun kendisinden çok dişi tiyatrocularla ilgilenmeye başlayan Bengü, 1924'te İstanbul'da bulunan Fransız tiyatro ve sinema yıldızı Blanche Montel'in peşine takılarak Fransa'ya gitti, orada birkaç filmde göründü. Ertesi yıl, İstanbul'da Amerikan yıldızı Betty Bute'ün ısmarladığı bir senaryoyu filme almak için Mısır'a gitti. Fakat senaryo, Muhammed ve dört halifeyle ilgiliydi. Mısır makamları bunu öğrenince genç Bengü'yü gerisin geri yolladılar. Fakat ertesi yıl Bengü, intikamını fazlasıyla aldı: Yapımcı, rejisör, oyuncu, senaryocu olarak Mısır sinemasının ilk eserlerinin ortaya konmasında en önemli kişi olarak yer aldı ki, Bengü'nün attığı temeller üzerine kurulan Mısır sineması, endüstri alanındaki gelişmesine rağmen, sanat bakımından bugüne kadar belini doğrultmak imkânını bulamadı. Çevresine, kendisi gibi zengin birkaç Mısırlı genci toplayan Bengü, Mısır'ın ilk büyük film ortaklığı olan Isis Film Corporation'u kurdu. 1927'de piyasaya çıkan ilk büyük Mısır filmi *Laylâ-Leylâ*, Bengü'nün yapımcılığında Mısırlı rejisör Ahmad Calâl tarafından çevrilmişti. İki delikanlı aynı zamanda, tanınmış tiyatro oyuncusu Aziza Amîr'i de alarak başoyuna çıkmışlardı. Bu çalışmanın sonucu olan "sahnelerinin çoğu Kahire sokaklarında çevrilen bu ilkel film gerçek bir filmden çok, filme alınmış bir tiyatroydu, hattta perdelere bölünmüştü" [11] Bengü, bundan sonra, kendi rejisörlüğünde, aynı çeşitten üç örnek daha (*Kubla fî'l-sahrâ' - Çölde Bir Öpücük*, 1928; *Gadat al-sahrâ' Çöl Güzeli*, 1928; *Fâci'a favk al-haram - Ehram'da Bir Facia*, 1928) vererek Fransa'ya gitti; orada yine bir "Arap filmi" olan *L'enfer des sables - Kum Cehennemi*'ni (1929) çevirdi. Bengü, 1931'den başlayarak Türkiye'de bir gezici tiyatro topluluğunda çalıştı ve uzun bir süre sinemadan ayrı kaldı. 1948'de Halk Film'de yeniden rejisörlüğe geçtiği vakit, yirmi yıl önce Mısır'da bıraktığı yerden işe başlıyordu. 1953'ten ölümüne kadar geçen beş yıl içinde meydana getirdiği yirmiye yakın filmden hiçbiri, bu "Arap filmi" niteliğinden kurtulamamış, hepsi ihanete uğrayan koca, evden kaçan kadın, yıllarca sonra ailesine kavuşan çocuk... gibi melodram kalıplarıyla dolup taşmıştır.

---

11 Landau, *a.e.*, s. 159.

Bengü'den tek ayrılığı, melodramlarının yanı sıra birkaç komedi filmi de çevirmek olan Havaeri de yine tiyatrodan gelmişti. Havaeri, lise son sınıftan ayrılarak Raşit Rıza Samako, Burhanettin Tepsi, Ertuğrul Sadi Tek topluluklarında oyuncu olarak çalıştı. 1947'de kendi yazdığı bir senaryoyu, rejisörlüğünü kendisi yapmak şartıyla Halk Film'e sattı ve *Yara*'yı (1947) çevirdi. On yıl sonra bir düzine filmin sonuncusu olan *Körlerin Şarkısı*'nı (1957) çevirdiği vakit, Havaeri, bir arpa boyu bile yol alamamıştı.

Adolf Körner'in çalışmaları ise, bazı sinemacılarımızın yabancı hayranlığının yol açtığı gülünç ve acıklı durumlara örnek olacak özellikteydi. Bu Çek asıllı revü oyuncusu, Ha-Ka Film'in sahibine kendisini rejisör olarak tanıtarak, Kenç'ten boşalan yeri aldı. Tek kelime Türkçe bilmeyen, sinemadan da tamamıyla habersiz olan Körner, Arduman'ın yardımıyla tiyatrodan hem oyun, hem de oyuncu alarak iki film çevirdi. Oyunlardan biri, Güntekin'in Halkevi sahneleri için hazırladığı, eski yaşayışın bir âdeti üzerine kurduğu *Hülleci* adlı komedisiydi. Öbürü de, Mahmut Yesari'nin, Bernard Shaw'un *Pygmalion*'u üzerine kurduğu *Sürtük*'tü. Naşit Özcan'ın kadın rolüne çıkmasından başka bir özellik taşımayan birincisi, tamamıyla yerli bir olay üzerine kurulan yapının yabancısı olan Körner'in elinde acayip bir kılığa girdi. Sansürün işe karışması bu acayipliği bir kat daha artırdı. Buna rağmen piyasaya *Duvaksız Gelin* (1941-42) adıyla çıkarılan *Hülleci*'nin bu özelliğinden habersiz bulunan stüdyo sahibi, Körner'in yine Şehir Tiyatrosu oyuncularıyla *Sürtük*'ü (1941-42) meydana getirmesine de ses çıkarmadı. Her iki film de 1941'de tamamlanmış olduğu halde, birincisi sansürde karşılaştığı güçlüklerden, öbürü de o mevsim İngilizlerin çevirdiği *Pygmalion* gösterildiğinden piyasaya sürülememişti. Zamanın sinema dergisi ise, hiç tanımadığı Körner'in adının, filmlerin başarısı için bir "garanti" olduğunu ileri sürüp duruyordu. Gürültü, Körner'in çevirdiği üçüncü film, *Kerem ile Aslı* (1942), öbürleriyle birlikte gösterildiği vakit koptu. Ertuğrul'un *Allahın Cenneti* ile *Kahveci Güzeli*'nde verdiği örnekten cesaret alınarak, şarkıcı Müzeyyen Senar Işıl ile Malatyalı Fahri'nin başoyuncu olarak kullanılıkları

bu film ve öbürleri o kadar ilkel şeylerdi ki, bir konuşmasında "Muazzam filmler yapacağız... Ömrümün sonuna kadar burada kalacağım. Çünkü filmlerimi beğenecekler Süratle piyasaya koyacağım *Sürtük* bu sözlerimin ilk şahidi olacak"[12] diyen Körner, gerçekten ömrünün sonuna kadar Türkiye'de kaldı ama rejisörlükten alınıp Elhamra Sineması'nın biletçiliğine verilerek.

Kerem ile Aslı, rejisinden oyununa, şarkılarından makyajına kadar "tiyatrocular"ın filmlerindeki ilkelliğin ne kadar yaygın olduğunu, sinemayla hiçbir ilişiği bulunmayan kimselerde bu ilkelliğin ortak bir nitelik olduğunu bu yabancı rejisör eliyle meydana koyuyordu. Film aynı zamanda, alaturka şarkıcıların kullanılmasının doğurduğu mahzurların, Ertuğrul'un ilk iki örneğine rağmen, hâlâ anlaşılmadığını da ortaya koyuyordu. Oysa, bu noktalar daha zamanında belirtilmişti. *Kahveci Güzeli* oynatıldığı vakit bu durumu kısaca belirten *Yurt ve Dünya* dergisi,[13] *Kerem ile Aslı* üzerine aynı konuya daha geniş olarak dönerek şunları yazıyordu:

> *Kerem ile Aslı*'ya gelince, bu isimle anılan bir halk hikâyesi vardır. Fakat yapılan filmin bu hikâye ile hiçbir ilgisi yok. Umumi hatları bakımından bu çeşit hikâye ve masallara benzemekle beraber bildiklerimizin hepsinden daha basit. Muhayyele son derece kısır. Senaryo kötü, fotoğraflar kötü, makyajlar kötü, müzik kötü, oynanış tarzı hepsinden kötü. Bundaki artistlerin (bu tabir yerinde olmamakla beraber başkasını bulamadık) sanat göstermelerinden vazgeçtik, objektif karşısında tabii tavırlarla durmasını bile beceremiyorlar, hareketleri, mimikleri ve seslerinin tonu ile düşünen, duyan yani yaşayan insanlardaki mana ve ifadelerden mahrum, kurulmuş mankenler gibi hareket ediyorlardı. Kerem, cansız bir ifade ile vezirden kızını istediği zaman yüzünden anlaşılıyor ki ne söyleyeceğini evvelden ezberlemiştir. Hemen mihaniki bir hareketle doğrulup itirafını ediyor. Vakıa ortaya duyulacak derin bir mevzu konmuş değil ama oynayanların buna asla niyeti yok. Kerem'le Aslı'nın bahçede buluşmaları, aşk sahneleri seyircileri güldürüyor. Aslı'nın nedimeleri ne yapacaklarını bilmez bir halde bazen dörder, bazen ikişer olup bahçede dolaşıyorlar.

12 *Yıldız* dergisi, Sayı: 76, 1 Ocak 1942.
13 "İki Yerli Film" (*Yurt ve Dünya* dergisi, Sayı: 3, Mart 1941)

Aslı hasta iken söylediği şarkıların arasına kattığı kesik öksürükler insanların üzerine bir tesir yapabilmekten çok uzak (...) Şarkılara gelince, bunlar filmin hemen dörtte üçünü kaplıyor. Müzeyyen Senar birçok uydurma şarkılar söylüyor. Malatyalı Fahri'nin (soyadı yok muydu?) söylediği türkülerden birkaç tanesi aslında güzel halk türküleri idiyseler de bunların söyleniş tarzı ve ses hiç de hoş değil. Şarkılar lüzumlu lüzumsuz her yere konmuş, bitmek ve tükenmek bilmiyor. Zaten şarkılar lazım olduğu yerde değil, söylenmiş olmak için söyleniyor.

Mevzua nasıl girileceği, nasıl idare edileceği bilinmiyor. 'Vaktiyle bir vezirin huri gibi güzel bir kızı vardı... derken ve siz bunu beklerken, tahtına tünemiş gibi oturan bir vezirin yanına giren bir kız damdan düşer gibi şarkıya başlıyor. Bundan sonra da vücudu dansözlüğe asla müsait olmayan iki kadın uydurma kıyafetler giymiş olarak birtakım oyunlar oynuyor. İki bin altın kazanmaya giden Kerem, kendinden başka hiçbir ferdin bulunmadığı, inlerin ve cinlerin top oynadığı tarlalarda ve bağlarda çalışıyor. Sahneler kopuk kopuk birbirine iyi bağlanamamış bir halde... Maalesef Topkapı Sarayı'nda çevrilmesine de izin verilmiş, kullanılan eşyaya ve giyilen güzel elbiselere yazık olmuş..."[14]

Geçiş Çağının Getirdiği ve Getiremediği

Yukarıda görüldüğü gibi, geçiş çağı rejisörlerinden çoğu, bugün bile pek az rastlanan bir özellik taşıyorlardı: Bunlar doğrudan doğruya sinema eğitimi görmüş kimselerdi. Buna rağmen rejisör olarak çalışmaları fazla başarılı sayılamazdı; zira, her şeyden önce bu eğitim, daha çok sinemanın belirli bir teknik kolu üzerindeki - ses, fotoğraf yönetmenliği, hatta yalnızca fotoğrafçılık- dar bir meslek eğitimi olarak kalıyordu. Bir sinema kültürüne, sinema sanatı üzerine geniş bilgi sağlayacak, dolayısıyla sinema duygusuna yol açabilecek bir eğitim söz konusu değildi. Geçiş çağı sinemacıları, bir sinema sanatçısı olarak değil, sinema "zanaatkârı" olarak yetişmişlerdi; sanat alanındaki durumları birer "hevesli" olmaktan, amatörlükten ileri gidemiyordu. Zaten bunun karşıtı da hemen hemen imkânsızdı; zira çoğunun yetişme yeri Almanya idi; Almanya ise, Nazi rejimiyle birlikte "sinemanın ilkçağı"na dönmüştü.

---

14 "Film meselesi" (*Yurt ve Dünya* dergisi, Sayı: 41, 1 Mart 1944).

Başka bir etken bu sinemacıların yurda döndükleri vakit buldukları ortamın, tamamıyla eski ortam oluşuydu. "Tiyatrocular" sayıca artmış olarak piyasayı ellerinde tutuyorlardı. Geçiş çağı rejisörleri işe başladıkları vakit, hiç olmazsa başlangıçta, teknik eleman, oyuncu olarak yine bu eski kadrodan yararlanmak zorunda kaldılar. Ortadaki stüdyoların çoğu, bu stüdyoları ellerinde tutanlar, eski kadronun geleneğini sürdürüyorlardı. Yukarıda gördüğümüz gibi, Mısır filmleri salgını, geçiş çağı rejisörlerinin işini daha da güçleştirdi. Bu rejisörlerin karşısındaki seyirci de, yine "tiyatrocular"a ve Mısır filmlerine alışmış, bu filmlerle yetişmiş, geri bir seyirci topluluğuydu. Seyirciyi ve sanatçıyı aydınlatacak, yol gösterecek ya da destek olacak bir eleştirme çalışması yoktu. Bu bakımdan, geçiş çağı rejisörleri bir şeyler yapabilseler bile bunu kabul ettirebilmeleri ihtimali de pek azdı.

Savaş ve sansür, şartları ağırlaştıran yeni öğeler olarak geçiş çağı rejisörlerinin karşısına dikilmişti. Bir gelişmenin başlangıcında olan endüstri, savaşın getirdiği kısıntılar yüzünden beklenen atılışı yapamadı. Savaş ihtimallerinin belirmesi karşısında yavaş yavaş alınan sıkı tedbirler çerçevesinden olarak 1939 Temmuzu'nda yürürlüğe giren yeni sansür tüzüğü, sinemacılar ile resmi makamlar arasındaki "kör dövüşü"nün ilk örneklerinin ortaya konmasına yol açtı.

Bütün bunlardan dolayı, geçiş çağı sinemacıları kendi zamanlarında ortaya fazla bir şey koyamadıkları gibi, 1950'den sonra yapabildiklerinin en iyisi de, yenilerden en ustaları taklit etmek, onların etkisini taşıyan eserler vermekten öteye geçmedi. Bununla birlikte bu rejisörlerin çalışması tamamıyla yararsız da değildi. Bir kere, bunlar, sinemamızda mutlaka aşılması gereken bir çağı temsil ediyorlardı: Tiyatro dışından, doğrudan doğruya sinemacılıkla işe başlayacak bir rejisörler kuşağının ortaya çıkması, fakat bunların daha önceki çağın etkisinde kalmaları kaçınılmaz bir durumdu. Geçiş çağı sinemacıları arasında iyi teknisyenler vardı, bunlar ayrıca kendi yanlarında çalıştırdıkları yeni elemanların, yeni "heveslıler"in yetişmesinde, doğrudan doğruya sinemacılıktan gelen geniş bir kadronun ortaya çıkmasında önemli bir etken

oldular. Nitekim, bu çağda yetişenlerden bazıları sonraki çağda ön sırada yer aldılar. Fotoğraf yönetmeni olarak Kamil, Kriton Ilyadis, Turgut Ören, Yuvakim Filmeridis, Kemal Baysal, Ilhan G. Arakon..., ses mühendisi olarak Kamil, Yorgo Ilyadis... bu çağda yetişmişlerdir. Geçiş çağı rejisörlerinin zaman zaman Şehir Tiyatrosu'nun belirli kadrosu dışında yeni oyuncular bulup denedikleri, iyi sonuç aldıkları da olmuştu; Oysa Sensev, Sadri Alışık, Berrin Aydan, Enver Orhon, Orhon M. Anburnu, Orhan Elmas... bunlar arasında yer alıyorlardı.

Geçiş çağı rejisörlerinden bazılarının bağımsız çalışması, yeni ortaklıklar kurması, yeni elemanlar ortaya çıkarması, eski kadronun üstünlüğünü adamakıllı sarstı. Sinema piyasasını ellerinde tutanlar, "tiyatrocular"dan başkalarının da aynı işi daha başarılı olarak yürütebileceklerini anladılar. Aynı durum sinemacılık alanına yeni girmek isteyenleri de cesaretlendirdi. Nitekim, savaştan önce film yapımında çalışan yalnız iki özel ortaklık bulunmasına rağmen -bunlardan Kemal Film'in 1924'ten beri yapımcılıktan çekildiğini yukarıda görmüştük-, 1939-45 arasında dört yeni ortaklığın kurulması, savaşın sona ermesinden geçiş çağının sonuna kadarki dört yıl içinde de bu ortaklık sayısına birdenbire on dört yeni ortaklığın katılması bunu gösteriyordu.

Öte yandan, geçiş çağı rejisörleri, "tiyatrocular"ın ne kadar etkisinde kalırlarsa kalsınlar, eğitim, yetişme, düşünüş bakımından kendilerini 1950'den sonraki çağın sinemacılarına daha yakın buluyorlardı. Bundan dolayı da, 1950'den sonra, çoğu artık zamanlarını doldurmuş olmakla birlikte, yeni duruma ayak uydurmaya çalıştılar ki, bu da "tiyatrocular"ın tamamıyla azınlıkta kalmasını, piyasadaki üstünlüklerini yitirmelerini kolaylaştırdı.

Geçiş çağının ikinci yarısı, Ikinci Dünya Savaşı'nda sonraki yıllara rastlıyordu. Bu yıllar içinde Avrupa, Amerika, Asya'da irili ufaklı birçok ülkede ulusal sinemaların ortaya çıktığı görüldü, fakat aynı olaya Türkiye'de rastlanmadı. Bunun çeşitli nedenleri vardı: Bu ülkelerin hemen hepsi Ikinci Dünya Savaşı'na doğrudan doğruya katılmışlardı. Geçirdikleri acı deneme bu ülkelerin halkında, karşı konulamayacak değişiklik isteklerine yol açtı. Kimse savaştan

önceki düzenin savaştan sonra da sürüp gitmesini istemiyordu. Savaştan önceki toptancı düzenlerin yerini halkoyunun geniş ölçüde ağırlığını duyurduğu demokrasi düzeni almıştı. Çoğu ülke toplumcu düzene geçmişti. Sinema, böyle bir ortamda önemli bir yer tutuyordu. Nitekim, savaştan sonra, ister toplumcu ister tutucu olsun, bütün düzenlerde sinemanın devlet eliyle korunması kaçınılmaz bir olay olarak yer alıyordu. Öte yandan, savaş içindeki dokümanter film çalışmaları yeni sinemacıların yetişmesini sağladığı gibi, sinemanın sağlam temellere oturmasına da yol açmıştı. Bundan başka bu ülkelerden bazılarında, savaştan önce de sinema alanında dikkate değer çalışmalar yapılmıştı.

Türkiye'de ise savaş sonu böyle olmadı. Savaş öncesinde ve içinde konan bütün sıkılar, savaşı izleyen ilk yıllarda da sürüp gitti.[15] Tek partili düzenden çok partili düzene geçişin "sarsıntısız" olması düşüncesiyle, bazı alanlardaki "kontrollü" yumuşama dışında değişen büyük bir şey yoktu. Sinema bu "kontrollü" yumuşamadan bile yararlanmamıştı; 1939'un sansür tüzüğü olduğu gibi yürürlükteydi. Devletin sinemayı koruması, ileride endüstri bölümünde görüleceği gibi, tamamıyla olumsuz bir sonuca yol açan bir vergi indiriminden öteye geçmedi. Sinemanın önemi ise hiçbir vakit anlaşılmamıştı. Öte yandan, en elverişli şartlar altında bile, ulusal bir sinema kurabilecek güçte bir sinemacılar topluluğunun henüz yetişmediği, yukarıdan beri belirtilen noktalarla kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Yeni sinemacılar, ulusal bir sinema kurmaktan önce, sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak, sinema dilini daha yeni kurmak göreviyle karşı karşıya bulunuyorlardı. Bundan dolayıdır ki, savaş sonunu izleyen yıllarda, savaşın başında yarım kalan endüstri atılışı tamamlandı, fakat öbür birçok ülkedekinin aksine uluslararası çapta dikkati çekecek bir sanat olayına rastlanmadı.

15 Örneğin, 23 Aralık 1940'ta altı ilde uygulanmaya başlanan sıkıyönetim, ancak 23 Aralık 1947'de kaldırıldı.

6. "SİNEMACILAR" (1950-1960)

"Sinemacılar" çağının başlangıcı, Türkiye'nin toplum yaşayışındaki önemli bir olaya, çok partili düzene geçiş döneminin serbest seçimler sonundaki iktidar değişikliğiyle tamamlanmasına rastlamaktaydı. Cumhuriyetin kuruluşundan beri Türkiye'yi yöneten tek parti, iktidarı başka bir partiye devretmişti. Hiç şüphesiz bu büyük bir adımdı. Bununla birlikte, bu olumlu adımın yanında daha ilk günden baş gösteren olumsuz gelişmeler de vardı.[1] Ama bu büyük adımın doğurduğu ilk sevinç; iktidara geçenlerin ilk zamanlarda, yıllardan beri süregelen sıkılardan bazılarına, –örneğin Basın Kanunu gibi gösterişe en elverişli olan konularda–, son vermeleri; düşen iktidarın henüz yalnız kusurlarıyla uğraşılması, daha bir seçim öncesinden başlayan gerici hareketin yeni dönemle birlikte büsbütün hız kazandığını birçok gözlerden saklıyordu. Oysa, Atatürk devrimleri daha ilk günden tehlikeye girmişti. İktidarın başı daha işbaşına geçişinin yirminci günü, bu devrimleri "millete mal olmuş ve olmamış" diye ikiye bölüyordu.[2] Bu dönemin ilk günlerinden başlayarak ezanın Arapça okunması, radyoda Kuran ve Mevlit programları uygulanması, din derslerinin ortaöğretime kadar genişletilmesi, "mahalle mektepleri"ne göz yumulması, bazı türbelerin ziyarete açılması, Anadolu'ya Arap harfli din kitapları "ihracı"nın hızlanması, zamanın bir gazetesinin deyimiyle, "hac endüstrisi"nin başlaması ilk belirtilerdi. Bunun yanı sıra, eğitim alanında, özellikle ilköğretim seferberliğinde gerilemenin başlaması, Anayasa dilinin değiştirilmesi, dil devrimine her fırsatta hücuma

1 Bu çağ olayları için, 4. bölüm başında verilen bibliyografyaya *bak.*

2 Jaeschke, *a.e.*, VII, s.122.

geçilmesi, kültür ve sanat alanlannda daha önceki dönemde girişilen çalışmalara son verilmesi bunu izledi. 1954 seçimleriyle başlayan ikinci yarıda ise bu geriye gidiş daha da hızlandı. Seçimlerin iktidar partisine eskisinden daha büyük bir çoğunluk sağlaması, gericilere verilen "taviz"lerin artınlmasına yol açtı. İktidar kendisini daha çok "sorumsuzluğa" vurdu. İç ve dış siyasette olduğu kadar iktisat alanında da serüvenci bir tutum baş gösterdi. Yanlış iktisat siyasetinin yurtta meydana getirdiği darlık ve güçlüklere karşı tepkiler şiddetlenmeye başlayınca, bu kez sıra, savaşın sonundan beri güçlükle kazanılmış hürriyetlerin eskisinden daha çok kısılmasına geldi. On yıllık dönemin sonunda, başlangıçtakinden de geri bir noktaya varılmıştı. Yeniden, üstelik bu kez korkunç bir tek parti düzeni kurmak denemesi, ancak ulusça karşı konulmak ve ordunun işe karışmasıyla önlenebildi.

Sinema, bütün bu olaylardan çeşitli yollardan etkilendi. En önemli etki, endüstri alanındaydı: Bir yandan enflasyoncu siyaset, eskisine göre çok gelişmiş gibi görünen, gerçekte çürük temeller üzerine kurulan bir sinema endüstrisine yol açıyor, bir "film enflasyonu" meydana getiriyordu; bir yandan da birbirini tutmayan iktisadi kararlar, öteki iş alanlarında olduğu gibi, film piyasasını şaşkına çeviriyordu.[3] Sinemayı düzenleyen mevzuatta ise herhangi bir değişiklik olmadı. Dönemin başlangıcında, öbür bazı alanlarda sağlanan serbestlik sinemadan esirgendi; sinema, eskiden olduğu gibi, yine 1939 tarihli sansür tüzüğünün demir çemberi içinde sıkışmış durumdaydı. İlk günlerde, tüzüğün uygulanışındaki kararsızlık, ilk günlerin havasına uygun olarak kendini gösteren yumuşama, az sonra her gün biraz daha sertleşerek devam etti. Başka bir etki, gericilik eğilimlerinin sinemaya da sıçraması oldu. Ezan, mevlit okuma sahneleri, cami ve minareler, dua sahneleri; eski şarkılı göbekli sahneler kadar gereksiz olarak, filmlerde yer almaya başladı. Her ne kadar savaştan sonra Mısır filmleri akını önce azalmış, sonra tamamıyla kesilmiş olmakla birlikte, din duygularını sömüren birkaç Mısır filmi, İstanbul sinemalarından Anadolu sinemalarına kadar yaygın bir sömürme alanı buldu. Bu durum, ancak, gericilik akımı Atatürk heykellerini kırmak, gazetecilere suikastlara

3 *Bak.* Endüstri bölümü.

girişmek gibi "göze batar" derecede ilerleyince çıkarılan kanun üzerine biraz önlendi; fakat Anadolu'nun birçok köşelerinde din duygularını sömüren filmlerin gösterilmesi yine de devam ediyordu.[4]

Bu dönemin bir başka özelliği, savaşı izleyen ilk dört beş yıl içinde, Avrupa filmlerinin savaştan önceki kadar büyük sayıda gelirken, birdenbire azalması ve yerini Amerikan filmlerine bırakmasıydı. Amerika ile alışverişin artması, çeşitli yardım antlaşmaları; Amerika'nın, filmlerini bir propaganda aracı olarak Türkiye'ye sokmak için, döviz güçlüklerine rağmen bazı kolaylıklar göstermesi, beyazperdemizi Amerikan filmlerinin kaplamasına yol açtı. Bunun sonucu olarak son on yıl için büyük bir ilerleme gösteren çeşitli ülkelerin filmleri, çeşitli akımların örnekleri Türk sinemacılarına ve seyircilerine ulaşamadığı gibi, Amerikan sineması da çok kez, en kötü örnekleriyle temsil ediliyordu. Resmi Türk sansürüne ek olarak, gizliden gizliye Amerikan Haberler Bürosu'nun yürüttüğü sansür, en iyi Amerikan filmlerinden çoğunun beyazperdeye ulaşamamasına yol açtı. Öte yandan, Amerikan filmlerinin ölçüsüz derecede yurda girişi, her yıl biraz daha artan yerli filmlerin beyazperdede güçlükle yer bulabilmesi sonucunu doğuruyordu. Buna rağmen, dönemin en önemli olaylarından biri, ortaya bir eleştirme çalışmasının çıkması, yerli filmlerin gerek bunlar, gerekse aydın olan ve olmayan seyircilerce ilgiyle izlenmesiydi. Bütün güç şartlara rağmen yavaş yavaş gelişmeye başlayan Türk sineması, dönemin son yıllarında üzerinde gittikçe daha çok durulmaya başlanan bir sanat kolu olarak ortaya çıkmaktaydı.

---

4 Bu filmler sırasıyla *Zuhur al-islâm Islamiyet'in Doğuşu* (Rejisör İbrâhîm Izz al-Dîn, 1950). *Bilâl, mu'azzin al-Rasûl - Bilâl Habeşi* (Ahmad al-Tûhî, 1953), *Intisâr al-islâm İslamiyetin Yayılışı* (A. Tûhî 1953) filmleridir. Fakat en ünlüsü, *Al-Hacc ilâ bayt Allah al-harâm* adlı eski bir Mısır dokümanterine birkaç sahne katılarak yerli film etiketiyle çıkarılan *Hac Yolu*'dur (1952). *Al-Hacc*, 1936'da Mısırlılar tarafından Suudi Arabistan makamlarından izin alınmaksızın kaçak olarak çevrilmişti; bundan dolayı, film iki ülke arasında diplomatik bir olaya yol açtı. Sonra birkaç sahnesi değiştirilen film, *Le pèlerinage musulman à la Mecque* adıyla 1937 Venedik Film Festivali'ne dokümanter film olarak katıldı. Bu filmlerin Anadolu'da halkı sömürmek için nasıl kullanıldığı basında zaman zaman açıklanmıştır. Örneğin *Hac Yolu*'nu yedi kez seyredenin Hacc'a gitmiş sayılacağı söylenmiş, filmin seyredilişi için bazı yerlerde özel törenler (filmden önce ayin, filmi yedi kez seyretmek, sinemanın çevresini yalın ayak dolaşmak, beş dakika arada gülsuyu dağıtmak...) yapılmıştır. Değişmeyen nokta, tabii her seyrediş için ayrı bilet alınmasının şart oluşudur.

"Tiyatrocular"ın Sonu

Tiyatro ile sinemanın birbirinden kesin bir çizgiyle ayrılmasını sağlayan Lütfi Ö. Akad'ın ilk filmi, 1949'da piyasaya çıkan *Vurun Kahpeye* idi. Ama, Akad, gerek kendi durumunu, gerekse bağlı olduğu, yeni kurulmuş olan Erman Kardeşler ortaklığının durumunu sağlamlaştırmak için 1952'ye kadar, büyük bir özellik göstermeyen iş filmleri çevirdi; hatta bunun 1950-51 yıllarını Irak'ta *Tahir ile Zühre*, *Arzu ile Kamber*'i meydana getirmekle geçirdi. Bundan dolayı, 1950-52 yıllarında, tiyatrocuların son atılışları yer aldı.

1950 yılında tiyatrocular, ortaya koydukları filmlerin sayısı bakımından sinemacılarla başa baş gidiyorlardı. Sami Ayanoğlu *Er Meydanı*'nı, Suavi Tedü *Zehirli Şüphe*'yi, Hadi Hün *Kapanan Gözler*'i, Avni Dilligil *Oğlum İçin*'i, Vedat Örfi Bengü birbiri ardından *Bir Fırtına Gecesi*, *Ateşten Gömlek*, *Estergon Kalesi*, *Harman Sonu Dönüşü*'nü çevirdiler. Buna karşılık, yine aynı yıl, geçiş çağının rejisörlerinden Karamanbey *Çete*'yi, Kamil *Uçuruma Doğru*'yu, Kenç *Çakırcalı Mehmet Efe*'yi meydana getirdiler. Akad, Irak'a gitmeden önce *Lüküs Hayat* ile bunlara katıldı.

Nihayet, aynı yıl iki yeni rejisör ortaya çıktı. Bunlar, Sırmalı ile Akad'ın yanında yetişen Semih L. Evin ile Kenç'in yanında yetişen Mehmet Muhtar'dı. Birincisi *Allah Kerim* adında bir filmle işe başladı. *Allah Kerim*, İkinci Meşrutiyet'in arifesinde iki sevgiliyi ayırmaya çalışan bir zaptiye subayının kötülüklerini anlatan acemice bir eserdi; üstelik, bir düzenle kandırıp nihayet evlenebildiği kadından intikam almak için ona çiçek hastalığı bulaştırmak, gözlerinin kör olmasına sebep olmak, sonra da ameliyatla gözlerin iyileşmesi (1908'de!) gibi hiçbir inandırıcılığı olmayan sahnelerle doluydu. Turgut Demirağ'ın açtığı Şan Sineması'nın müdürlüğünden rejisörlüğe geçen Mehmet Muhtar ise, alaturka şarkıcıları işbaşındayken gösteren *İstanbul Geceleri*'yle işe başladı. Bu başa baş durumda, "sinemacılar"ın "tiyatrocular"a göre hiç olmazsa bir üstünlüğü vardı: Beyazperdeye yeni simalar kazandırıyorlar, daha önce kullandıkları bazı oyuncuların da tutunmasını sağlıyorlardı. Karamanbey, *Çete* ile Neriman Köksal'ı "lanse etti"; Kamil, *Uçuruma Doğru*'da, birkaç yıl beyazperdemizin ünlü bir çifti olarak yer

alan Mesiha Yelda - Muzaffer Tema'yı tanıttı. Havaeri'nin *Damga*'sı ile Akad'ın *Vurun Kahpeye* filmlerinde oynayan Sezer Sezin *Lüküs Hayat*'la ön plana geçti. Kenç'in *Çakırcalı Mehmet Efe*'si Gülistan Güzey ile Bülent Ufuk'un tutunmalarını sağladı. Bir yıl önce *Yüzbaşı Tahsin*'le rejisörlüğe başlayan Arıburnu, gerek o filminde gerekse Karamanbey'in *Çete*'sindeki oyunuyla dikkati çekti.

1951'de "tiyatrocular" büyük bir hücuma geçerek son bir atılışta bulundular, hatta bu arada Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncularından da "takviye" aldılar

İş bakımından en büyük başarıları da yine bu yıla rastlıyordu. Ama bu, sönmeye mahkûm bir saman aleviydi. Zaten bir an için seyircinin gözünü alması da, bu iş başarısını sağlayan filmlerin, birden moda olan tarihsel filmler türünde olmasıydı. Tiyatrocuların başlıca barınağı İpek Film, elindeki imkânları bunlara vererek bu göz kamaştırma işini sağlamaya çalıştı. Ertuğrul'un filmlerinde dekorculukla sinemaya başlayan Vedat Ar'ın hazırladığı *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (*Mihriban ile Sadullah Ağa*) 1951'in ilk günü piyasaya sürüldü. Birkaç saray dekoru, birkaç tarihsel kostüm ile Perihan Altındağ ve Münir Nurettin Selçuk'un hem oynayıp hem de şarkı söyledikleri film, bu sonunculardan dolayı müşteri topladı.

Üç yıl kadar sürecek olan tarihsel filmler çığırı, asıl, –yukarıda da belirtildiği gibi– yine bu ay içinde piyasaya çıkanlan *İstanbul'un Fethi* ile başladı. Bunu, üç tiyatrocunun, Sonku - Ayanoğlu - Artemel'in ortaklaşa çevirdikleri ve Namık Kemal'in hayatıyla, onun *Vatan yahut Silistre* oyununu birbirine karıştıran tarihsel kostümlü *Vatan ve Namık Kemal* izledi. Ar'ın ikinci filmi *Lale Devri*, Gelenbevi'nin *Barbaros Hayrettin Paşa*'sı, Münir Hayri Egeli'nin *Cem Sultan*'ı ile bu yılın tarihsel filmleri kapandı.

Aynı yılın ikinci modası Kurtuluş Savaşı filmleriydi. Türk-Yunan ilişkilerini bozmamak için genel olarak hasıraltı edilen bu konu, iktidar değişikliğini izleyen ilk yıllarda sansür kurulunun biraz daha hoşgörürlükle davranması sonucu olarak sinemacıların başlıca dayanağı oldu. Bu alanda, tiyatrocular ile sinemacılar yan yana çalıştılar. Ayanoğlu, Esat Mahmut Karakurt'un romanından *Allahaısmarladık*'ı beyazperdeye aktardı. Mümtaz Ener - Nuri Ünal'ın

Hürriyet İçin Şahlanan Belde'leri bunu izledi. Öte yandan Arıburnu *Yüzbaşı Tahsin*'i, Demirağ *Fato, ya İstiklal ya Ölüm*'ü, Kenç *Kendini Kurtaran Şehir*'i, Arakon *Vatan İçin*'i çevirdiler. Bir yıl önce başlayan Kore savaşına katılmak üzere bir Türk birliğinin gönderilmesi ise Halk Film'i harekete geçirdi ve birbiri ardından birkaç Kore filmi ortaya çıktı (Seyfi Havaeri: *Kore Gazileri*, *Kore'de Türk Kahramanları*; V.Ö. Bengü: *Kore'de Türk Süngüsü*).

Vatan ve Namık Kemal, *Lale Devri*, *Barbaros Hayrettin Paşa*, *Üçüncü Selim'in Gözdesi* ya reji ya oyun ya da her ikisi bakımından tiyatrocu kadronun piyasadaki başarısını sağladı. Cahide Sonku, Sami Ayanoğlu, Suavi Tedü, Cüneyt Gökçer (Devlet Tiyatrosu'ndan) yılın "tutulan" oyuncuları arasına geçtiler. Fakat ertesi yıl, durum tamamıyla değişti: Tiyatroculaın dayanakları olan tarihsel filmler fiyaskoyla sonuçlandı, yeni ve kalabalık bir oyuncu kadrosu "tiyatrocular"ın yerini aldı, 1950'nin yukarıda adları sayılan yeni oyuncularına Gönül Bayhan, Ayfer Feray, Zeynep Sırmalı, Turan Seyfioğlu, Kenan Artun, Pola Morelli, Belgin Doruk, Ayhan Işık, Hümaşah Hiçan, Neşe Yulaç... katıldılar Yeni rejisörler –Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Nedim V Otyam– öncekilerin yanında yerlerini aldılar. Nihayet yılın (1952) sonlarına doğru *Kanun Namına* ile Akad, üç yıl sürecek en canlı, en usta, etki bakımından en geniş olan çalışma dönemine başladı.

Akad'ın Gelişi

Lütfi Ö. Akad, sinemamızın tiyatro ile sinema arasında bocaladığı bu sırada ortaya çıktı. Yetişmesi bakımından geçiş çağı rejisörlerine bağlıydı ama onlar gibi meslek olarak başlangıçtan beri sinemayı seçmemiş, herhangi teknik bir kolda yetişmemişti. Üstelik, yanında çalıştığı Sırmalı ile de sinema anlayışı, deyişi bakımından hiçbir yakınlığı olmadığı, filmleri ortaya çıkınca anlaşılacaktı. Yani Akad, sinema alanında kendi kendini yetiştirmiş sayılabilirdi; başarısının en büyük nedeni de belki buydu.

Jeanne d'Arc Fransız Okulu ile Galatasaray'da okuyan Akad, 1942'de Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu'nun Maliye Şubesi'ni bitirdi.

Askerliğini yaptıktan sonra çok kısa bir süre Osmanlı Bankası'nda çalıştı. 1946 Haziranı'nda, Sırmalı'nın Sema Filmde çalışmaya başlamadan önce sinemayla tek ilişkisi bir amatör olarak sinema ve tiyatro konularıyla ilgilenmekten, yazılar yazmaktan öteye geçmemişti. Akad'ın Sema Film'deki ilk işi, mali danışmanlık, sonra da Sırmalı'nın çevirdiği *Unutulan Sır* filmin yapım yönetmeni Temel Karamahmut'un filmin uzaması üzerine bıraktığı görevini tamamlamaktı. Filmin çevrilişi iki yıl sürdü, ama Akad da Karamahmut gibi bu kadar uzayıp giden çalışmadan bir şey anlamayarak Sema Film'den ayrıldı. Sırmalı'dan, neler yapılması gerektiğini değilse bile neler yapılmaması gerektiğini bu çalışmayla öğrenmiş olması çok akla yakındır. Bu arada, bir yandan da sinema sanatı üzerindeki "nazarî" bilgilerini artırmaya çalışan Akad, 1947'de Lale Film'e girerek işletmecilikle uğraşmaya başladı. Ertesi yıl, yeni kurulan Erman Film'e (Erman Kardeşler) yine mali danışman olarak girdi. Erman Film o sıralarda ortaklığın ilk eseri olan *Damga*'yı hazırlıyordu. Filmin rejisörü Havaeri, Akad'a yeni bir şey öğretebileceklerin belki de sonuncusuydu; ama Havaeri daha iyi bir şey yaptı, filmi eksik bıraktı, böylelikle Akad *Damga*'nın birkaç sahnesini çevirerek rejisörlüğe geçti.

Bu küçük deneme bir yana bırakılırsa, Akad'ın ilk filmi, 1949 başında piyasaya çıkan *Vurun Kahpeye*'dir. Film, Halide Edip-Adıvar'ın aynı addaki romanından aktarılmıştı. Kurtuluş Savaşı sırasında padişahçı, gerici kimselerin Anadolu'daki gizli-açık mücadeleleri, bunların arasında "Kuva-yı Milliyeci" bir kadın öğretmenin durumu; öğretmenin düşman eline geçmesi, onları oyalamak için giriştiği fedakârlık; kurtuluş üzerine aynı gerici kimselerin iftirasına kurban giderek linç edilmesi... gibi, değişik, hareketli olayları, değişik tipleri ele alan film, bir ilk eser olarak hiç de fena sayılmayacak yolda hazırlanmıştı. Genç kızın Kuva-yı Milliye'de çalışan sevgilisiyle ilk karşılaşması, okul odasında geçen bir konuşma, bir linç olayı... gibi ustaca sayılacak sahnelerin yanı sıra, gerici tiplerin anlatılışı, film piyasaya çıktığı vakit aynı tiplerin gocunup filmin yasaklanmasını istemelerine yol açacak kadar canlıydı.

Akad'ın ertesi yıl çevirdiği *Lüküs Hayat*, Ekrem ve Cemal Reşit Rey Kardeşler'in 17 yıl önceki bir operetlerini perdeye aktarıyordu. *Lüküs Hayat*, Akad'ın deyişine yatkın bir eser sayılamazdı, bundan dolayı da başarılı olmadı, ama iş bakımından Erman Film'in yüzünü güldürdü. Zaten, yukarıda da belirtildiği gibi, bu sıralarda Akad da Erman Kardeşler de piyasadaki durumlarını kuvvetlendirmeye çalışıyorlardı.

Nitekim bu yüzden, ortaklık Irak'a kadar uzandı. Akad'ın orada çevirdiği *Tahir ile Zühre* (1951-52) ve *Arzu ile Kamber* (1951-52), folklor öğesinin kullanılışı şöyle dursun, hemen hemen savaştan önceki Mısır filmlerini andırıyordu, aşağı yukarı yarı yarıya alaturka şarkılarla doluydu. Her iki film, ancak Sezen Sezin - Kenan Artun çiftini Anadolu seyircisine tanıtmak bakımından dikkate değerdi. Bundan dolayıdır ki, Akad'ın *Kanun Namına* ile çıkışının, bu filmlerden hemen sonraya rastlaması piyasa için de, o sıralarda yeni kımıldanmaya başlayan sinema eleştirmecileri için de büyük bir "sürpriz" oldu; fakat yalnızca "sürpriz" olarak kaldı, zira Akad'ın bu filmle başlayan yeni çalışma döneminin önemi yakın zamanlara gelinceye kadar kavranamadı.

Bu başarının büyük bir parçası, Akad'ın Kemal Film'de kendine uygun bir çalışma ortamı bulması, böylelikle uzun zamandır hazırlandığı bir alanda düşündüklerini tam olarak uygulayabilmesinden ileri geliyordu. Kemal Film, bir yıl önce, Kıpçak'ın *İstanbul Kan Ağlarken* (*Hrisantos*) adlı filmiyle, çeyrek yüzyıllık bir aradan sonra yerli filmciliğe dönmüştü. Bu kez, ortaklığın yapım işlerini, Kemal Film'in sahipleri Seden ailesinin en genci Osman F Seden yürütüyordu. Sinema konusunda Akad gibi kendi kendini yetiştiren Seden ile Akad arasında bir yakınlık doğması tabiiydi. Bundan başka, Kemal Film, bir rejisöre rahatça çalışma imkânı sağlayabilecek durumdaydı. Böylelikle Akad - Seden birliği, ilk filmleri olan *Kanun Namına*'yı meydana getirdiler.

Kanun Namına

Seden'in *Kanun Namına* için hazırladığı senaryo, 1946 yılında İstanbul'da geçen gerçek bir cinayet olayına dayanıyordu: Genç bir tornacı ustası, Fatih'teki bir handa odabaşılık yapan birinin

kızıyla sevişerek evlenmişti. Fakat kocasının ölçüsüz kıskançlığına dayanamayan genç kadın bir yıl kadar sonra babasının yanına kaçarak, tornacı ustasının barışma tekliflerini reddetmişti. Bunun üzerine bir gün, tabancasını hazırlayarak hana giden tornacı ustası, eski eşini bulamayınca önce kaynanasını ve kaynatasını, sonra da silah seslerine koşan başka bir odabaşını vurmuş, bu üçlü cinayetten sonra bir taksiye atlayıp Galata'daki atölyesine girmiş ve kepenkleri indirerek durumun gelişmesini beklemeye başlamıştı. Geceleyin katilin izini bulan polis, saat 20.30'da Aynalı Lokanta Sokağı'ndaki atölyeyi kuşatmış, olay yerine binlerce İstanbullu yığılmış, Galata'da trafik durmuş ve katilin teslim olması için sabaha kadar beklenmişti. Sabahleyin polis ateşe başlayacağı sırada atölyeden bir silah sesi işitilmiş, bunun üzerine atölyeye yaklaşılınca katilin intihar ettiği anlaşılmıştı.

Görüldüğü gibi, Fatih'te üçlü bir cinayetle başlayıp Galata'da bir atölyede intiharla sona eren ve gazetelerde sık sık rastlanan çeşitten olan bu olay, aynı zamanda, Marcel Carné - Jacques Prévert çiftinin artık klasikler arasına geçmiş filmi *Le jour se lève* 'Son Ümit'teki (1939) konuyu da andırıyordu. Nitekim, senaryonun hazırlanışında da bu filmden,[5] bundan daha büyük ölçüde de Carné Prévert'in filminden Anatole Litvak'ın Hollywood'da meydana getirdiği çok kötü bir yeniçevirim olan *The Long Night - Ateş Çemberi*'nden (1947) yararlanılmıştı. Fakat *Kanun Namına*, çevresi, tipleri, tipler arasındaki ilişkiler bakımından, iki yıl birbiri ardından türeyecek taklitleri arasında en "yerli" olanıydı: Bir otomobil tamir atölyesi işleten genç usta sevdiği kızla evleniyor; fakat enişte sini seven baldız ile ustanın eşine göz diken bir başka genç el ele verip karı kocayı birbirinden ayırmak için düzenler kuruyorlar; bu arada delikanlının başına, düşmüş bir kadın musallat ediliyordu. Delikanlı sonradan durumu anlayınca, düşmüş kadını, eşine göz diken adamı ve baldızını vuruyor, eşini de kaza sonucu yaralıyordu. Sonra atölyesine kapanıp kendisini yakalamaya gelen polislere karşı koyarken, eşinin yalvarmaları üzerine teslim oluyordu.

---

[5] *Le jour se lève* için *bak.* Andre Bazin, "Le jour se lève" (Jacques Chevalier başkanlığında yayınlanan *Regards neufs sur le cinéma* adlı kitapta, Paris, Ed. du Seuil, 1953), s. 286-305.

Niçin değiştirildiği anlaşılmayan son bölüm bir yana bırakılırsa -zira, yukarıda görüldüğü gibi İstanbul olayında tornacı ustası bir gün bir gece polise dayattıktan sonra sabaha karşı intihar ediyordu; Carné Prévert filminde de, kaynakçı ustasını canlandıran Jean Gabin "gün doğarken" intihar etmekteydi; yalnız Litvak'ın yeniçevirimi Hollywoodvari bir sonla, sevgilisinin yalvarmalarına dayanamayan Henry Fonda'nın polise teslim oluşunu göstermekte, böylelikle olayın anlamı da tamamıyla değişmekteydi-, *Kanun Namına* bir film hikâyesi olarak bu hikâyenin sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi bakımından; canlı bir sinema anlatımına, kamera hareketlerine, montaja verdiği önem dolayısıyla kendinden önceki bütün yerli filmlerden ayrılıyor, tiyatrocuların eserleriyle ise hiçbir ortak yön taşımıyordu. Akad, *Kanun Namına*'yı meydana getirirken salt bir sinemacı olarak çalışmaktaydı: Günlük bir olayı ele alıyor, bu olayı tipleri, çevresi, dekoruyla en uygun biçimde yeniden kuruyor, sonra hepsini gerçek bir ortama yerleştiriyordu. Büyük bir şehrin atmosferi içinde, kendilerini çevreleyen şartlarla talihi şu ya da bu yöne bir anda dönebilen basit insanların yaşayışı ustalıkla canlandırılıyordu. Kişiler arasındaki ilişkilerin kurulmasını, gelişmesini gösteren ilk bölüm, ağır bir tempo içinde yürüyor, bu ilişkiler çığırından çıkınca, dram baş gösterince, hesaplaşmalar, can kaygıları ortaya çıkınca filmin temposu da alabildiğine hızlanıyordu. Akad, Enver Burçkin'in kamerasıyla büyük şehrin yaşayışından başarılı fotoğraflar elde etmekte, İstanbul'u iğreti bir dekor olarak değil, canlı bir çevre olarak kullanmaktaydı. Oyunculardan yararlanma da, yine "tiyatrocular"ınkinden tamamıyla ayrı bir tutumdaydı: Oyuncuya göre roller hazırlamak ya da bambaşka tipteki bir oyuncunun yabancısı olduğu bir kişiyi zorlama bir "kompozisyon"la canlandırması değil de, role en uygun, en yatkın tipleri bulmak, seyircinin daha fizik yapılarından gerçek yaşayıştakilerle eş tutacağı kimseleri seçmek, yani "typage" bakımından da Akad'ın filmi ilk başarılı örnekti. Bir önceki filminde, Egeli'nin *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan*'ında, budalaca bir rolde harcanan Ayhan Işık, *Kanun Namına*'nın Nazım Usta'sını büyük bir inandırıcılıkla canlandırıyordu. Gülistan Güzey, 1945'ten beri süregelen oyun-

culuğunda ilk olarak burada değerlendiriliyordu. Güzey'in şımarık, kötü ruhlu kız kardeşini canlandıran Neşe Yulaç, yine Akad'ın çevirdiği *Kardeş Kurşunu*'ndan başka hiçbir filminde buradaki başarısına erişemeyecekti. Daha önce, kendisine hiç uygun düşmeyen "tarihsel filmler"de kullanılan Pola Morelli de burada, büyük şehrin kötü kadınını rahatça temsil edebiliyordu. *Kanun Namına*, figüranları bakımından bile, artık "tarihsel" bir değer taşımaktadır: Fellini'nin Akad'dan üç yıl sonra çevirdiği *Il bidone* *Kalpazanlar Çetesi*'nin yılbaşı gecesindeki "strip tease" sahnesini andıran bir bölümde, *Kanun Namına*'daki isimsiz kalabalık arasında birkaç yıl sonrasının ünlü oyuncusu Muhterem Nur'unu, karakter oyuncusu Osman Alyanak'ını, Gülderen Ece'sini seçmek mümkün oluyordu.

İkinci film, *İngiliz Kemal Lawrens'e Karşı* (1952-53), yine aynı yapımcı-senaryocu-oyuncu kadrosuyla meydana getirilmesine, yine "hareketli" bir film olmasına rağmen *Kanun Namına* değerinde değildi, zira senaryosu kötü bir casusluk serüvenine dayanıyordu. Fakat 1953 sonunda piyasaya çıkan *Altı Ölü Var - İpsala Cinayeti* ile Akad, ilk filmindeki çevreyi, ustalığı yeniden buldu.

Altı Ölü Var

Senaryosu Orhan Hançerlioğlu ve Ferdi Öner tarafından yazılan *Altı Ölü Var*, yine gazete sütunlarına geçmiş gerçek bir olaya dayanıyordu. 1937'de İpsala'da geçen ve Dünya Kriminoloji Kongresi'nde ilgi çekicilik bakımından ikinciliği kazanan bu olay, gerçekte "klasik" bir kıskançlık cinayetinden ibaretti. Fakat değişik kişileri, olayın beklenmeyen gelişmeleri ve hepsinin üstünde taşıdığı "yerlilik" dolayısıyla Akad'ın en iyi filmlerinden birinin meydana gelmesini sağlıyordu. Aldatılan bir makine ustası, hafif meşrep karısı, bu kadınla münasebet kuran genç bir orman memuru, orman memurunun aldatıp yüzüstü bıraktığı, sonunda bara düşen bir "aile kızı" filmin ve gerçek olayın başlıca kahramanıydılar. Bu kez, hikâye, gerçektekine uygun olarak bir tren yolculuğunda başlıyor, Adana'da düğümleniyor, Malatya'da durulur gibi olurken bir rastlantı ile birdenbire alevleniyor ve İpsala'da kanlı bir biçimde sona eriyordu. Oynak, şehvetli, sevdiği adama

çılgınca tutulan Bulgar asıllı genç kadın; kansına ayak uydurmayan, açıkça belirtilmemekle birlikte "iktidarsızlığın" verdiği bir aşağılık duygusu ve korkunç bir kıskançlıkla kendi kendini yiyen makine ustası; genç, sağlam, ahlak bağları tanımayan orman memuru; kendisini, düşünmeden sevdiği erkeğe teslim eden "saf ve masum" kız, sırasıyla Lale Oraloğlu, Cahit Irgat, Turan Seyfioğlu, Nevin Aypar tarafından canlandırılıyor, Akad'ın oyuncu yönetimindeki her zamanki başarısıyla destekleniyordu.

Filmin, katil kocanın takibini gösteren son bölümü bir yana bırakılırsa *Altı Ölü Var*, *Kanun Namına*'dakine göre daha ağır bir tempoda yürüyor; daha çok, çeşitli kişilerin anlatımı, belirli olaylar karşısındaki davranışları ve olayların zoruyla geçirdikleri değişmeler ortaya konuyordu. Dağ kulübesinde terk edilen genç kızın "dağa kaldırılması", kaba saba, "sadist" birkaç erkeğin eline düşmesi; ya da "saf ve masum" kızın bara düştükten sonra rastladığı aldatılmış kocaya, intikamını almak için, olan biteni bütün ayrıntılarıyla, adeta zevk duyarak anlatması... Bu usta işi sahneler, Akad'ın *Kanun Namına*'dan sonraki gelişmesini ortaya koyuyordu.

Altı Ölü Var'ın en aksak yönü, bu kez fotoğraf yönetmenliğini üzerine alan Aram Hugosyan'ın başarısız fotoğraflarıydı.

Altı Ölü Var'dan bir ay sonra piyasaya çıkan *Katil*'de Akad aynı başarıyı sağlayamadı. *Kanun Namına*'daki birliğin bir bölüğü - G. Güzey, A.Işık- burada Neriman Köksal ile ve ayrıca Kriton Ilyadis'in usta fotoğraflarıyla destekleniyordu. *Katil*, bir düzene kurban gidip hapse atılan delikanlının, masumluğunu ispat etmek üzere hapisten kaçması, türlü uğraşılardan sonra bunu başarması gibi oldukça "kalıplaşmış" bir konuyu ele almasıyla olduğu kadar, Akad'ın sinema dilinin kullanılışına yeni bir örnek vermemesinden dolayı da önem taşımamaktaydı.

Akad, 1954'te, tıpkı *Lüküs Hayat*'ta olduğu gibi kendine hiç uygun düşmeyen bir konuyu ele alarak *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* gibi acayip bir filmde oyalandıktan sonra, yine Orhan Hançerlioğlu'nun hazırladığı bir konudan Seden'in yazdığı senaryoya dayanan *Öldüren Şehir*'i (1954) çevirdi; büyük şehrin günlük olaylarından biri bir kez daha Akad'ın eliyle canlandı.

Bu kez anlatılan hikâye, büyük şehrin kenar mahallesinde yaşayan, fakat uzaktan ışıklarını gördüğü, hayalinde süsleyip püslediği mahalleye yerleşebilmeye can atan bir genç kızın serüveniydi. Hapisteki bir nişanlı, barda çalışan bir kadın arkadaş, barın sahibinin karışmasıyla gelişen hikâye, zaman zaman Amerikan gangster filmlerinin havasına bürünmekle birlikte, kişileri, çevresiyle yine de "yerlilik" özelliğini kaybetmemekteydi. Bununla birlikte, *Öldüren Şehir*'den sonra Akad'da reji çalışmalarının bütün olanaklarını denemiş ve harcamış, bütün anlatmak istediklerini ortaya koymuş, fakat bunların yerine getirecek yeni bir şeyi kalmamış bir sinemacı hali vardı. Nitekim bir ara *Bulgar Sadık* (1954), *Vahşi Bir Kız Sevdim* (1955) gibi kötü adaptasyonları, biçimcilikten öteye geçmeyen reji özentileriyle ortaya koymaya çalıştıktan sonra, *Kardeş Kurşunu* (1955) ile yeniden bildik çevresine döndüğü vakit hemen hemen aynı şeyleri tekrarladı. Aynı yıl, Yaşar Kemal'in hazırladığı bir senaryodan meydana getirdiği *Beyaz Mendil* ile Akad şehir dışına, köye çıktı ve bu değişiklik bir bakıma onda hayırlı sonuçlar doğurdu. Yeni ve genç bir oyuncuyu –Fikret Hakan–, yeni bir karakter oyuncusunu –Ahmet Tarık Tekçe– ve Ruth Elizabeth'i bir araya getiren film, gerek Ertuğrul, gerekse öbür tiyatrocu rejisörlerle geçiş çağı rejisörlerinin "köy filmleri"nin aksine rahat, sade, fazlalıklardan sıyrılmış, elden geldiği kadar gerçekçi olmaya çalışan temiz ve düzgün bir köy filmiydi.

Akad'ın Getirdikleri

Ama bu geçici "hava değişimi" ile Akad'ın canlı ve usta dönemi kapanıyordu. 1956 başında tutup bir *Görünmeyen Adam İstanbul'da* saçmalığına el attı ya da aynı yıl Dr. Arşavir Alyanak'ın senaryosundan *Meçhul Kadın*, Sadık Şendil'in senaryosundan *Kalbimin Şarkısı* gibi en kötü çeşitten burjuva melodramları çevirdi. 1957'deki *Ak Altın*, artık kendi olanaklarını yitirmiş bir rejisörün yabancı etkilerden medet ummaya başladığını gösteren bir bocalama ürünüydü ve teması, sahne düzenlemesi bakımından John Huston'un *The Treasure of Sierra Madre Altın Hazineleri*'ni

(1947) andırıyordu. Bunun ardından *Kara Talih* (1957), *Meyhanecinin Kızı* (1958), *Zümrüt* (1959) gibi, ancak bazı sahnelerinde zaman zaman eski Akad'ı akla getiren filmler çevirdi. Nihayet 1959 sonunda, sanki on yılık rejisörlük çalışmasını, edindiği bütün tecrübeleri bir "toplam"la kapatmak istiyormuşçasına sahne düzenlemesi, kamera çalışması, hikâye anlatımı bakımından çok ustaca, fakat konu bakımından bir "garibe" sayılacak *Yalnızlar Rıhtımı*'nı ortaya koydu. Son filmleri, *Yangın Var Eski İstanbul Kabadayıları* (1959-60) anlaşılmaz bir hikâyeyi, boşa harcanan bir "période" yaratma çabası içinde veriyor; *Dişi Kurt* (1961), "erkek davranışlı kadın"ları kahraman olarak ele alan filmler çığırında, yapımcılara baştan sona verilmiş bir taviz olmaktan öteye geçmiyordu. Öyle ki, Akad'ın son filmleri, *Yalnızlar Rıhtımı*'nın bir "kuğu şarkısı" olduğunu sandıracak zayıflıktaydı.

Akad'ın sinema tarihimizdeki yeri ise, 1952'den 1955'e kadar uzanan kısa süre içinde meydana getirdiği yarım düzine filmle sağlanmıştı. Bu yarım düzine film, gerek kendi başına taşıdığı değerler, gerekse sonraki sinemacılar üstündeki etkisiyle Akad'ı "sinemacılar" çağının ilk önemli sanatçısı durumuna sokuyordu. Daha öncekilerin sinemadan ne kadar uzak kaldıkları göz önüne alınınca da, Akad'ın tam anlamıyla ilk sinemacımız olduğu kendiliğinden ortaya çıkmaktaydı. Akad, sinema anlayışı, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzenlemesi, oyunculardan yararlanışı, konularını seçişi ile, sinemamızın ilk çağlarındaki tek rejisör Muhsin Ertuğrul'un tam karşıt kutbunu meydana getirmekteydi. Ertuğrul sinemayı ne kadar "tiyatrolaştırmış" ise, Akad bu temeller üzerine kurulan sinema-tiyatro'ya o kadar sinema özellikleri kazandırmıştı. Türk sinemasının sinema diline bir türlü kavuşamaması, bu dille konuşmasını bir türlü öğrenemeyeceği sanısına yol açtığı sırada, Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verdi. Teknik bakımdan daha çok Amerikan gangster filmlerinden; tema, tutum ve duyuş bakımından Fransız "kara filmleri" "şairane gerçekçi" akımın örneklerinden oldukça etkilenen Akad'ın en büyük özelliği de, bu etkileri tamamıyla "yerli" bir hava içinde verebilmesiyle birlikte filmlerine "sinema" niteliğini katabilmesiydi.

Etki bakımından da Akad, Ertuğrul'un "tiyatrocular" üzerindeki rolünü, yeni sinemacılar üzerinde oynadı. Geçiş çağı rejisörleri olsun, Akad'dan sonra ortaya çıkanlar olsun, 1955'te onun bıraktığı yerden onu tekrarla işe başladılar. Doğrudan doğruya birlikte çalıştığı Seden, rejisörlüğe geçtiği vakit, Akad'ın yaptığını kendi "mizacı"na uygun yoldan tekrarladı. Arıburnu, Erksan, Karamanbey, Kamil, Batıbeki... çalışmalarının şu ya da bu noktasında Akad'ın izinden gittiler. Akad, kendi kendini tekrara başladığı, Akad'ın getirdiği yenilikler denenip yeterlikten çıktığı vakit, Akad'ın kendi de aralarında olmak üzere, yabancı etkilerden yararlanma yolunu tuttular.

Akad'dan Sonra

Akad'dan sonra, 1950-60 dönemi içinde, birkaçı Şehir Tiyatrosu'ndan, fakat büyük çoğunluğu doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan elliden çok rejisör ortaya çıktı. Bunlardan başlıcaları, ilk filmlerini çeviriş tarihine göre şöyle sıralanıyorlardı: Vedat Ar, Semih L. Evin, Mehmet Muhtar, Avni Dilligil (1950), Orhon M. Arıburnu, Münir Hayri Egeli, Esat Özgül (1951), Dr Arşavir Alyanak, Muharrem Gürses, Nedim V Otyam, Hüseyin Örmen, Hicri Akbaşlı, İhsan Nuyan, Metin Erksan, Atıf Yılmaz [Batıbeki] (1952), Renan Fosforoğlu, Nuri Akıncı, Orhan Erçin, Şinasi Özonuk (1953), Abdurrahman Palay, Mehdi Özgürel, Sırrı Gültekin, Orhan Elmas (1954), Nişan Hançer, Osman F Seden, Memduh Ün (1955), Muzaffer Arslan, Mümtaz Yener, Turgut Etingü (1956), Ziya Metin, Nejat Saydam (1957), O. Nuri Ergün, Hulki Saner, Nevzat Pesen (1958), Ertem Göreç, Burhan Bolan, Atilla Tokatlı (1960), Halit Refiğ (1961)...

Bu kalabalık rejisörler topluluğundan sözü edilmeye değer olanlar ise, bir elin parmaklarını güç aşıyordu. Şüphesiz bu beş altı rejisör dışında kalanlar, on yıllık dönemin asıl film yapımını, "film standardı"nı temsil ediyorlardı; ama bunlardan uzun uzadıya söz açmak, boşu boşuna vakit kaybetmek olur. Örneğin bir Egeli, meslek hayatını Babıali ve Yeşilçam arasında bölerek, tarihsel filmler moda olduğu sırada bu furyaya katılarak, İtalyan ve Türk

yapımcıları arasında birtakım "kombinezonlar" kurmaya çalışarak, tiyatrocularla birlikte birkaç tarihsel film meydana getirmiş, sonra ortadan kaybolmuştu. Ertuğrul'un filmlerinin dekorlarını hazırlayan Vedat Ar da, yine tarihsel filmler çığırına *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (1950-51) ve *Lale Devri* (1951) adında iki filmle katıldıktan sonra rejisörlükten çekildi. Özgül, Fosforoğlu, Erçin, yalnızca etiketi "komedi" olan fakat bayağı birer sululuktan ileri geçmeyen filmler çevirmişlerdi. Bunlardan Erçin, "Çeto" adıyla sahnede canlandırdığı bir tipi perdede de yaşatmaya çalışmış, fakat tutturamamıştı. Bu sonuncu tipin tam aksine, acayip giyinişi, Güneydoğu Anadolu'nun "exotique" dekoru içinde, daha çok Mısır filmlerinden kaçmış bir tipi, Örmen, "Abdo Bey" diye ortaya çıkarmış, bir ilkokul öğrencisinin hayal gücünden ileri geçmeyen tutumla bu melodram kahramanının serüvenlerini resimlemeye çalışmıştı.[6] Memduh Ün'ün Yakut Film'den ortağı olan Dr. Arşavir Alyanak, Ün'ün kendisi ilk çağında, en bayağı çeşitten melodramlar ortaya koymuşlardı. Batıbeki'nin ilk çağındaki "piyasa romanı adaptasyonu" 1955'ten sonra Nişan Hançer, Nevzat Pesen eliyle devam ettirilmişti.

Ortalama seviyenin her vakit altında kalan bu çalışmalar arasında, ancak tek tük birkaç film, genel seviyenin düşüklüğü içinde dikkati çekebiliyordu. Nedim V Otyam'ın, kardeşi Fikret Otyam'ın bir hikâyesine dayanarak meydana getirdiği ve Anadolu'nun çevre ve kişilerinin gerçekçi bir anlatımını vermeye çalışan, fakat çok kez bu çabası, sansürün de yardımıyla başarısızlığa uğrayan *Toprak*'ı (1952-53); sinemamızda taviz vermemeye çalışarak ilk tam gerçekçi film denemesi yapmaya çalışan *Namus Düşmanı* (1957) bu arada sayılabilir. Fakat Ziya Metin'in elinden çıkan bu sonuncu film, Anadolu'nun birkaç şehrinde gösterildikten sonra anlaşılmaz bir şekilde ortadan kaybolmuştu. Kamil'in *Toros Çocuğu*'nda genç bir oyuncu olarak işe başlayan, sonra altı yıl içinde birbirinden kö-

---

6 Örneğin filmlerindeki tanıtma yazılarında, oyunculuk ve yapımcılıktan başka rejisör olarak da adı geçmekle birlikte, gerçekte bu filmlerin hemen hepsinin rejisörlüğünü başkaları yapmıştır (Örneğin *Söyleyin Anama Ağlamasın*'ın rejisörü Temel Karamahmut, *Mezarımı Taşlan Oyun*'un rejisörü Atıf Yılmaz Batıbeki'dir). Bununla birlikte, yapımdan senaryoya kadar söz sahibi olması ve filmlerinin tipini kendine göre biçmesi bakımından bunlar yine de birer Örmen Film damgası taşımaktadır.

tü ona yakın film çeviren Orhan Elmas, 1960 başında *Kanlı Firar* ile kendisinden hiç beklenmeyecek olgunlukta bir film meydana getirdi. *Kanlı Firar* Akad'ın ilk örneklerini verdiği "kara film"lerin daha ölçülü, daha duyguluydu ve Carné-Prévert çiftinin savaş öncesi "şairane gerçekçilik"ini Akad'ınkilerden daha ustalıkla yankılıyordu. İhsan Tomaç'ın öğrencisi Nejat Saydam ya da Seden'in öğrencisi Ergün gibi daha yeniler, öğrendiklerini ustaları kadar bile etkili olmayan bir yoldan tekrarlamaktan ileri geçmediler. Bu bakımdan, son on yıl içinde, geçiş çağı rejisörleri, Akad ve bir de bu yılların "film standardı"nın en büyük temsilcisi olan Muharrem Gürses yanında, üzerinde durulmaya değer çalışmalar sırasıyla Erksan, Batıbeki, Seden ve Ün tarafından yapıldı.

Sinemacılar Döneminde Geçiş Çağı Rejisörleri

Geçiş çağı rejisörleri arasında son on yıl içinde en başarılı filmleri meydana getiren Şadan Kamil oldu, fakat rejisörlük çalışmalarına en erken son veren de yine Kamil'di. Kamil, 1954-55'te, Akad'ın etkisini taşıyan, fakat kendinden de çok şeyler kattığı *Kaçak*'la en iyi filmini verdi. İlk bölümü, işleniş ve konu bakımından Akad'ın *Katil*'ini andıran *Kaçak*, polisten kaçan kahramanının şehir dışına çıkışıyla birlikte Akad etkisinden kurtuluyordu. Kendini savunmak için adam öldüren, bir büyük şehir "belalısı" olan kahramanın polisin elinden kurtulmak için tarım işçisi olarak sığındığı çiftlikte yepyeni bir yaşayışla karşılaşmasını, çalışmaktan hiç hoşlanmayan, kirli işler çeviren delikanlının bu yeni yaşayışa kendini kaptırıvermesini açık ve sade bir anlatımla ortaya koyan *Kaçak*, aynı zamanda başoyuncu Turan Seyfioğlu'nun tabii ve rahat oyunuyla da dikkati çekiyor, küçük Nursan Alçam, tipi uygun düşmemekle birlikte yine sade bir oyun çıkaran Necla İz onu destekliyorlar, buna karşılık Sezer Sezin ölçü dışı bir "kötü kadın" tipi çiziyordu. *Kaçak*, aynı zamanda kahramanının şehir dışındaki serüveni ile İstanbul polisinin soruşturmasını paralel anlatımla ortaya koyması, filmin dörtte bir kadarını kapsayan "kaçış"ın zorlamalara başvurmadan anlatılması, çiftlik dekorunun özentiden uzak, tabii, bazen dokümantere yakın bir yoldan ele alınışıyla da dikkati çekmekteydi. Buna karşılık, fotoğraflar or-

tayı aşmıyor, bazen oldukça aksıyor; montajda, geçişlerde acemilikler görülüyor, bazı tiplerin ele alınışında, bazı oyuncuların yönetiminde kusurlar göze çarpıyordu. Nedim Otyam'ın hazırladığı müzik de, zamanına göre bir iyiniyet eseri sayılmakla birlikte ne kendi başına ne de filmdeki kullanılışı bakımından başarılı olmaktan uzaktı.

Kamil'in Haldun Taner'in yazdığı bir senaryoya dayanan *Kaçak*'tan sonra çevirdiği *Bir Aşk Hikâyesi - Tuş* da (1955) yine Taner'in kendi hikâyesi olan *Tuş*'a dayanarak hazırladığı bir senaryodan meydana getirilmişti. Baştan çıkarılan bir hizmetçi kızın acı tatlı hikâyesini anlatan *Bir Aşk Hikâyesi*'nde Kamil, bir kenar mahallenin ve bu mahallede yaşayan bazı tiplerin başarılı bir tasvirini veriyordu. Fakat, yukarıda da belirtildiği gibi, Kamil rejisörlüğünü *Duvaklı Göl* gibi son derece bayağı bir filmle bitirdi.

Rejisörlük çalışmaları Kamil'den daha verimsiz olan Gelenbevi, Sırmalı, Arıburnu ve Demirağ'a karşılık, Aydın G. Arakon, Kenç, Karamanbey birbiri ardından filmler çevirmekle birlikte, başlangıçtaki seviyelerini aşamadılar. Arakon, Emilio Fernandez'in *La red - Ağa Düşen Kadın*'ını (1953), *Sahildeki Kadın* (1954) ile taklide çalıştıktan ve Gönül Bayhan'ı "lanse" ettikten sonra, *Fosforlu Cevriye* (1959) ve *Kutupiyosa Tuzak* (1959) ile "erkek tavırlı kadın"ları, argolu, küfürlü konuşmaları[7] moda haline getiren iki film çevirdi.

Kenç, gerek kendi ortaklığında, gerekse başkaları adına birbirinden tamamıyla ayrı konularda ve ilk filmlerindeki teknikten hiç ayrılamayarak, bir sürü "iş filmi"ni art arda sıraladı (*Çölde Bir İstanbul Kızı*, 1957; *Felaket Yolu*, 1959; *Annemi Arıyorum*, 1959-60; *Ölmeyen Aşk*, 1959; *Peçeli Efe*, 1959).

Karamanbey, Türk toplumunda, çalışmak zorunda kalan bir genç kızın karşılaştığı güçlükleri konu olarak aldığı, fakat hiçbir sağlam temele oturmadan yalnızca "yüksek sosyete"nin demagojik

---

7 Türk sansürünün ölçüsüzlüğüne, herhangi bir ana ilkeye bağlı olmadığına, gelişigüzel hareketine bir örnek de bu "argolu küfürlü" filmlerdir. Sansür, yakın zamanlara gelinceye kadar, beyazperdede gerektiği vakit bile örneğin bir "ulan" kelimesine tahammül etmiyordu. *Fosforlu Cevriye* ve benzerleriyle ise, baştan sona argo sözlüklerinden alınmış ya da argo sözlüklerine yeni malzeme veren diyaloglara göz yummaya başladı.

bir eleştirmesiyle yetindiği *Fakir Kızın Kısmeti*'nde (1956), ayrıca her vakit yaptığı gibi yabancı filmlerden sahneler aktarmaya devam ediyordu. Güneydoğu illerinin en önemli toplumsal meselelerinden biri olan kaçakçılık da, *Eceline Susamışlar*'ın (1959) yetersiz rejisörü elinde harcanmıştı.

Muharrem Gürses

Rejisörlüğe 1952'de başlayan ve on yıl içinde altmışa yakın film çeviren Muharrem Gürses, yukarıda da belirtildiği gibi, Türk sinemasının ortalama "ölçü"sünü en iyi temsil eden bir sinemacıydı. Çocukluk ve gençliğini, karagözden orta oyununa, tuluattan okul temsillerine kadar hep hevesli bir tiyatro oyuncusu olarak geçiren Gürses, 1931'de Şehir Tiyatrosu'na girmek için, İstanbul Öğretmen Okulu'nun üçüncü sınıfından ayrıldı.

Şehir Tiyatrosu'ndan sonra, İstanbul'da Ses Tiyatrosu, İzmir Şehir Tiyatrosu'nda çalıştı. Bu arada gazetelerde yarım düzineden fazla romanı tefrika edildi, bir düzineye yakın radyofonik temsil hazırladı; *Oyuncu*, *Köroğlu* adındaki oyunları sahneye kondu. Sinemacılığa başlayışı da bu sonuncu oyunun Refik Kemal Arduman tarafından perdeye aktarılmasıyla başladı. 1945'te çevrilmeye başlanan fakat piyasaya ancak 1949'da çıkabilen *Köroğlu*'nda Gürses ayrıca rejisör yardımcısı olarak da çalışmıştı. Bundan sonra birkaç filmde oynayan ve birkaç senaryo yazan Gürses, daha önce İzmir'de bir gazetede tefrika edilen romanını 1952'de *Kara Efe* (*Zeynep'in Gözyaşları*) adıyla filme alarak rejisörlüğe başladı. Fakat piyasayı tutuşu, bir "Muharrem Gürses Okulu" meydana getirişi, yapımcıların aradığı bir rejisör olarak ortaya çıkışı 1955'te Hauptmann'ın *Rose Bernd* adlı oyunundan beyazperdeye aktardığı *Yedi Köyün Zeynep'i* ile başladı. Beşi bir yana bırakılırsa, 1960 sonuna kadar çevirdiği 58 filmin hepsinin ayrıca senaryosunu yazan, çoğunda oyuncu olarak da çalışan Gürses; yetişmesi, dünya görüşü, sanat anlayışı, çalışma yöntemi, tutumu bakımından yalnız ortalama Türk filminin temsilcisi olarak kalmıyor, aynı zamanda bu ölçü çerçevesindeki en önemli sinemacı olarak ortaya çıkıyordu.

Dümbüllü Tarzan (1954), *Şarlo İstanbul'da* (1954), *Curcuna* (1954) gibi birkaç "komedi"si bir yana bırakılırsa, Gürses'in filmlerinin büyük çoğunluğu su katılmamış birer melodramdı ve bu özellikleri, daha adlarından anlaşılıyordu (*Yetimler Ahı*, *Gülmeyen Yüzler*, *Yavrularımın Katili*, *Talihsiz Yetime*, *Vicdan Azabı*, *Talihsiz Yavru*). Fakat bu "melodram" özelliği, Türk sinemasında örneklerine çok rastlanan öbürlerindeki gibi yapmacık, salt gözyaşı ticareti için kullanılmış iğreti öğelerden ileri gelmiyordu. Gürses'in melodramlarında bilinçli ya da bilinçsiz, kökleri daha derinlere doğru inen, doğululara özgü bir acılık, eziklik vardı: Bir türlü gerilikten, baskıdan kurtulamamış bir toplumun yarı-hayvan yaratıkları, ancak "kader"le açıklayabildikleri sayısız dertlerle, belalarla karşılaşıyorlar, oraya buraya itiliyorlar, toplumun kenarında tutunmaya çalışıyorlar, hayvancıl bir içgüdüyle yaşamakta ayak diriyorlardı. Ağır, kâbuslu, korkunç bir çevre; birbirini kovalayan felaketler; hırsızlar, katiller, fahişeler, aptallar, sapıklar, sakatlarla... dolup taşan, salt kötülük yapmak için kötülük yapan insanların yaşadığı bir dünya, Gürses filmlerinin başlıca özelliğini meydana getirmekteydi. Bunun dışında, konuları, konuların geliştirilmesi, bazı "truc"ler bakımından bu filmler, gezici tiyatroların, tuluat tiyatrolarının, meddahların tekniğinden yararlanıyordu. İster şehir, ister kasaba ve köy çevresinin ve insanlarının en geri olanlarını, yine geri bir seyirci topluluğuna verebilmek için en kaba çizgilerle ortaya koysa da, bu melodramlarda aydın seyircilerin sandığından daha geniş ölçüde gerçekler yer almaktaydı. Tarihlerinin çok uzun bir parçasını hürlükten uzak, baskı içinde geçiren doğuda, bazı hür düşünceleri söyleyebilmek için bunlar nasıl hayvan hikâyeleri, masallar, semboller kılığında ortaya çıkarılıyorsa; yarınlarının ne olacağını bilemeyen, yaşamaları rastlantıya kalmış, yüzeydeki sakin görünüşlerinin altında çok kez kaba bir vahşilik gizli insanların durumu ve bunların yaşadığı çevreyi anlatmak için de melodram bir araç oluyordu. Gürses filmlerinin çoğuyla Hint ve Arap filmleri arasındaki benzerlik de bu ortaklaşa tutumdan ileri gelmekteydi.

Çok kez bilinçsiz olarak yapılan bu iş, Gürses'in bir gecede bir senaryo yazması, aynı senaryoyu filme alırken geniş ölçüde "irticalen" çalışması, iki haftaya bir film sığdırması... gibi çalışma yöntemleri yüzünden, belki de rejisörün isteği dışında, farkında olmaksızın gerçekleşiyordu. Bundan dolayı da, Gürses'in filmlerinden çoğu, bütün ilkelliklerine rağmen, yerlilik bakımından, bu toplumla ilgili gerçekler bakımından, yine bu toplumun bazı temaşa geleneklerinden (ortaoyunu, meddah, tuluat...) yararlanma bakımından dikkati çeken özellikler taşımaktaydı.

Metin Erksan

Daha önce de belirtildiği gibi, geçiş çağı rejisörleri ile Türk sinemasında özel bir yeri olan Gürses bir yana bırakılırsa, "sinemacılar" çağının asıl temsilcileri Akad'dan sonra sırasıyla Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F Seden ve Memduh Ün'dü.

Sinemaya şu ya da bu kolda hemen hepsi aynı zamanda başlayan bu dört rejisörün en genci, en umut vereni, fakat bu umudun gerçekleşmesinde en çok hayal kırıklığına uğratanı Metin Erksan'dı. Sonuncunun nedeni, on yıldır çevirdiği filmlerle bir türlü "kendi kendini bulamaması" belirli bir kişilik ortaya koyamaması, çeşitli etkiler arasında bocalamasıydı. Umut verişi ise, genç oluşuna rağmen sinema alanındaki tecrübesinin genişliğinden ve eğitiminden ileri gelmekteydi.

Rejisör Çetin Karamanbey'in kardeşi olan Erksan, sinema anlayışını değil ama, sinemayla ilgilenişini ağabeyine borçluydu. Yukarıda görüldüğü gibi, Karamanbey daha 1944'te Kurt Film ortaklığını kurarak sinemacılığa atılmıştı. Fakat Erksan'ın sinemayla ilk alışverişi sinema yazarlığıyla başladı. 1947'de girdiği İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğrenimini yaparken bir yandan da dergilerde sinema yazıları yayımlıyordu. Erksan 1950'de Atlas Film'e senaryo yazarı olarak girdi. O yıllar, Yusuf Ziya Ortaç'ın *Binnaz*'ını senaryo biçimine soktuysa da bunu filme almak kısmet olmadı; senaryo, ortaklığın çekmecesinde kaldı, birkaç elden geçtikten sonra ancak on yıl aradan sonra Mümtaz Yener tarafından perdeye aktarıldı.

Binnaz tasarısı gerçekleşmedi ama 1951'de, şair ve ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun halk şairi Âşık Veysel'in [Şatıroğlu] hayatı üzerine hazırladığı senaryo, Nedim Otyam tarafından yüzüstü bırakılınca rejisörlüğü Erksan'a verildi. Bir çiçek salgını sonunda küçük yaşta gözlerini kaybeden şairin hayatını filme almak, o vakit Ankara ve İstanbul'da kendisine yardım olsun diye yapılan jübilelerin uyandırdığı ilgi sonunda ve bu yardımı genişletmek düşüncesinden doğmuştu; yani bir çeşit "hayırseverlik" olacaktı. Bu pek sağlam olmayan çıkış noktasına rağmen, Eyuboğlu'nun, şairin doğduğu Sivralan köyündeki incelemeler sonunda hazırladığı senaryoyu çevirmek üzere Devlet Tiyatrosu'ndan iki yeni oyuncu –Aclan Sayılgan, Kemal Bekir [Özmanav]–, İzmir'den yeni gelen Ayfer Feray, filmin türkülerini okuyacak Devlet Operası sanatçılarından Ruhi Su'dan meydana gelen birliğin Âşık Veysel'in köyüne gitmesi, gerçekçi bir köy filmi çevrileceği umudunu vermişti. Film 1952 sonunda tamamlandı, fakat sansürce geri çevrildi. Yapımcıların bir yıl süren uğraşmalarından sonra büyük kesintilerle 1953 sonunda piyasaya çıktı. Gerçekte sansürün filme itirazı, filmle doğrudan doğruya ilişkisi olmayan nedenlere dayanıyordu; bundan dolayı da yapılan değişikliklerin asıl filmde büyük aksaklıklara yol açtığı söylenemezdi. Böyle bir şey olmuşsa bile, ortaya çıkan filmden edinilen izlenim, Âşık Veysel'in büyük bir özellik taşımayan yavan hayatının, 22 yaşındaki rejisörün oyuncu ve kamera kullanışındaki acemiliğinin, ilk olarak kamera önüne geçen başoyuncuların aksamasının, sansürden doğan aksaklığı ikinci plana ittiğiydi.

Erksan, 1952'deki bu gürültülü serüvenden sonra, daha çok, *Dünya* gazetesine film eleştirmeleri yazmakla vakit geçirdi. Bu eleştirmecilikten de yine gürültülü bir şekilde ayrıldıktan sonra,[8] Akad'ın açtığı çığıra uymak isteyen Atlas Film'in siparişiyle, Server Bedi'nin [Peyami Safa] *Cingöz Recai*'sini perdeye aktardı. Zamanın gözde oyuncuları Seyfioğlu, Köksal, Morelli ile sonradan iyi birer oyuncu olarak ortaya çıkan iki yeni oyuncu, Kadir Savun ile Fikret

8 Gürültü, *Dünya*'ya "Kamera" takma adıyla film eleştirmeleri yazan Erksan'ın *Vatan*'ın eleştirmecisi Burhan Arpad'la *İstanbul Canavarı* filmi üzerine girişikleri tartışmayla başladı. Akad'ın *Kanun Namına*, adlı filmi de işe karıştırıldı. Bak. "Tenkidin Tenkidi" (*Dünya* gazetesi, 29 Ekim 1953).

Hakan'ı bir araya getiren *Cingöz Recai - Beyaz Cehennem* (1954), bir yandan Akad etkisi taşıması, bir yandan "Arsène Lupen"vari yabancılığı bakımından başarılı bir film sayılamazsa da, rejisörünün *Âşık Veysel'in Hayatı - Karanlık Dünya*'daki birçok acemiliklerden kurtulduğunu ortaya koyuyordu. Ertesi yıl, Halide Edip-Adıvar'ın aynı adlı romanından aktardığı *Yolpalas Cinayeti* de (1955-56), yine hep "adaptasyon" içinde bir deyiş edinmeye çalışan, fakat bir türlü kendini bulamayan genç bir rejisörün çalışmasıydı. Erksan, ertesi yıl, "piyasa romanları"nın bizdeki en klasik örneği, "prototype"i olan *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'ne el attı, ama filmi yarıda bırakıp askere gitti (Güzide Sabri Aygün'ün bu romanından yapılan senaryoyu Semih L. Evin beyazperdeye aktardı).

Yedek subaylığını İstanbul'daki "Ordu Foto-Film Merkezi"nde yapan Erksan, burada Türk Hava Kurumu için *Dünya Havacıları Türkiye'de* adlı kısa bir dokümanter çevirdi. Askerlik dönüşü ikinci çalışma dönemine, tanınmış eşkıya Çakıcı Mehmet Efe'nin serüvenlerini anlatan *Dokuz Dağın Efesi*'yle (1958) başladı. *Dokuz Dağın Efesi*, Erksan'ın o tarihe kadar çevirdiği filmlerin en düzgünü ve en iyisiydi; ama bu düzgünlük çok geniş ölçüdeki yabancı etkilerden ileri geliyor, bu etkilenme mizansen aktarmalarına kadar varıyordu. Elia Kazan'ın *Viva Zapata!*'sından (1952) başlayıp Fred Zinnemann'ın *High Noon Kahraman Şerif*'ine (1952), Emilio Fernandez'in filmlerine, irili ufaklı "western"lere, hatta Robert Z. Leonard'ın Nelson Eddy Jeanette MacDonald'lı *The Girl of the Golden West*'ine (1938) kadar değişen mizansen etkileri, *Dokuz Dağın Efesi*'nin şurasına burasına serpiştirilmişti. Bunun dışında, Erksan, tasarladıkları ile gerçekleştirebildikleri arasındaki birbirine uymazlığı, iki durum arasındaki açığı kapatmak için birtakım çarpıcı görüntü düzenlemelerine, özentiye, arkası kof çıkan sahne düzenlemelerine başvuruyor, aynı "yüksekten atış" diyaloglara kadar siniyordu. Bundan dolayıdır ki, belki de Amerikalıların "kovboy"ları, Japonların "samurai"leri kadar ulusal özellikler taşıyan "efe"lerin serüveni bu yabancı etkiler, özentiler arasında kaybolup gidiyordu. Ertesi yılki *Hicran Yarası* ise, Erksan'ın en kişisel -fakat talihin garip cilvesi- aynı zamanda en zayıf filmiydi; zira her şeyden önce en inanılmaz çeşitten bir "sokak şarkıcısı"nın

hikâyesini anlatıyor, bitip tükenmek bilmeyen alaturka şarkıları yanında "monotonluğu" ile de çok sıkıcı bir film özelliğine bürünüyordu.

Erksan, *Hicran Yarası*'ndan sonra İstanbul'dan ayrıldı; küçük bir çalışma birliği kurarak Ege'ye gitti, orada kendi hesabına *Büyük Menderes Vadisi* (sonradan adı *Nehir ve Uygarlık*'a çevrilmiştir) adlı kısa dokümanteri çevirdi, fakat dokümantere karşı gösterilen ilgisizlik yüzünden film rejisörünün elinde kaldı. İstanbul'a dönünce de, *Fosforlu Cevriye*'nin iş başarısı üzerine, buna uygun biçilmiş bir senaryoyu Batıbeki'nden devralarak *Şoför Nebahat*'ı (1959-60) meydana getirdi. *Şoför Nebahat*, kadınların çalışmasına iyi gözle bakılmayan bir toplumda, en beklenmedik bir meslekte hayatını kazanmak zorunda kalan kadın kahramanının hikâyesiyle iyi bir film olabilirdi; fakat yapımcıya verilen tavizler sonunda ortaya bölük pörçük, sahne sahne "erkekleşmiş kadın"ın serüvenlerini anlatan bir filmden başka bir şey çıkmadı. *Şoför Nebahat* bir dram olarak başlıyor, bir komedi olarak gelişiyor ve bir "Cinderella" hikâyesi gibi sona eriyordu. Kadının haklarını, çalışmak zorunda kalan kadını savunur gibi görünen film, birkaç sahneden sonra *Fosforlu Cevriye* tipine yöneliyordu.

Erksan, 1960 sonunda *Gecelerin Ötesi*'ni ortaya koymasaydı, on yıllık rejisörlük çalışması sonunda yapılacak bir toplam, herkesten önce, eski bir sinema eleştirmecisi olan Erksan'ın kendisini doyuracak bir nitelikte olmayacaktı. Erksan, *Gecelerin Ötesi*'ne kadar değişik etkiler, değişik konular, değişik tasarılar, nihayet tasarladıkları ile gerçekleştirebildikleri arasındaki geniş uçurumdan dolayı henüz bir türlü yerini bulamamış, kişiliği belirmemiş bir rejisör olarak ortaya çıkmıştı. *Gecelerin Ötesi*'nde ise değişik bir Erksan ortaya çıkıyordu: Bir yandan çok kez yalnız tasarıda kalan bir toplumsal eleştirmeyi sansürün elverdiği ölçüde perdeye aktarabildiği görülüyor; bir yandan da bu işi yaparken eski saplantılarından kurtulduğu, özentiden uzak bir anlatıma, ölçülülüğe vardığı göze çarpıyordu.

Konusu bakımından *Gecelerin Ötesi*, Batıbeki'nin bile bile yamalı bohçaya çevirdiği *Suçlu*'sunun sansür öncesi kopyası hariç, Türk perdesine erişebilen en sert bir eleştirmeydi; üstelik de bu, büyük tavizler verilmeden, tezli film kuruluğuna düşülmeden

yapılıyordu. Son on yıl içinde toplumsal çöküntünün bir yanına el atan film, her mahallede yaratıldığı ileri sürülen bir milyonere karşılık ne kadar kayıp verildiğini yankılamaktaydı. Uzaktan uzağa Pietro Germi'nin *La città si difende - Suçlu Gençlik*'indeki (1951) temayı ele alan filmde, aynı mahallede oturan altı kişinin birleşip benzin istasyonlarını soyan bir çete meydana getirmeleri çıkış noktası oluyordu. Erksan, aynı mahallede oturan ayrı yaşta, ayrı yaradılışta, ayrı mesleklerde fakat içinde bulundukları toplum şartlarının aynı meselelerle karşı karşıya getirdiği altı kahramanının serüvenini anlatırken yalnız bir zabıta olayını kuru kuruya aktarmak gibi bir yanlışa düşmüyor; bunların davranışlarındaki bazı psikolojik ayrıntıları yakalayıp vererek filmin canlılık, gerçeklik kazanmasını da sağlıyordu. Erksan, hikâyesine en uygun çevre ve dekorun seçiminde de aynı başarıyı göstermekteydi. Hemen hepsi amatörlerden meydana gelen oyuncuların yönetiminde de Erksan'ın öbür filmlerinde rastlanmayan bir başarı göze çarpmaktaydı. Bütün bunlardan dolayı, *Gecelerin Ötesi*, başlangıçtaki temponun bütün film boyunca sürdürülmemesine, altı kişinin ve bunlarla ilişkisi olanların hikâyesinin filmin belirli sının içine sığdırmaktan doğan zorlamalara, diyaloglarının zaman zaman başarısızlığına rağmen Erksan'ın en iyi filmi olarak ortaya çıkıyor ve rejisörü için artık zayıflamaya başlayan umutları yeniden canlandırıyordu.

Atıf Yılmaz Batıbeki

Memduh Ün bir yana bırakılırsa, 1950-60 çağının ikinci yarısındaki rejisörlerin en dikkate değer olanı Atıf Yılmaz Batıbeki'ydi. Batıbeki'nin sinemaya başlayışı hemen hemen Erksan'ınkini andırıyordu. 1945'te Hukuk Fakültesi'ne yazılan Batıbeki, bir yandan da Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümüne gidiyordu. 1947'de Tavanarası Ressamlan topluluğuna katıldı. Erksan'la aynı yıllarda sinema yazıları yazmaya, senaryoculuğa başladı. Bir ara sinema afişleri yaptı. Sonunda, Evin'in *Allah Kerim*'inde (1950), ertesi yıl da *Sihirli Define*'sinde rejisör yardımcılığı yaparak sinemaya geçti. İlk filmi *Kanlı Feryat* (1952) Örmen Film adına meydana getirilmişti. Hüseyin Örmen *Mezarımı Taştan Oyun* (1952) filminin tanıtma yazılarında rejisör olarak kendi adının yer alması

şartıyla Batıbeki'nin *Kanlı Feryat*'taki rejisörlüğünü kabul etmişti. Her iki film de aşağı yukarı aynı zamanda Suriye sınırı yakınlarında çevrildi ve Örmen Film'in öteki eserlerinden büyük bir ayrılık göstermiyordu. Batıbeki'nin Erman Film adına çevirdiği *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* (1952) ise rejisörlüğü yanında öğrendiği Evin'in komedilerini andırmaktaydı.

Batıbeki, 1953'te Kerime Nadir'in [Azrak] romanından aktardığı *Hıçkırık* ile "adaptasyon"la geçen ilk dönemine başladı; bu süre içinde bir sürü piyasa romanını beyazperdeye aktardı (Oğuz Özdeş'ten *Aşk Istıraptır*, 1954; Esat Mahmut Karakurt'tan *Kadın Severse*, 1955; *Dağları Bekleyen Kız*, 1955; *İlk ve Son*, 1955; Ethem İzzet Benice'den *Beş Hasta Var*, 1957). İş bakımından da başarılı olan bu filmlerden dolayı, Batıbeki'nin Türk perdesinin "piyasa romanları" salgınına uğramasındaki payı büyüktü; ama kendi adına, bu adaptasyonlar piyasada tutunması, sinema dilini öğrenmesi, tekniğini geliştirmesi, anlatımını rahatlaştırması bakımından önemli bir rol oynadı. Konuları aşağı yukarı hep birbirini andıran ve burjuvalar arasında geçen incir çekirdeğini doldurmaz olayların birer melodram havası içinde verilmesinden başka bir özellik taşımayan bu filmlerde, "tiyatrocular"ın Batıbeki üzerinde oldukça geniş etkileri olduğu göze çarpmaktaydı: Duruk görüntüler, hareketsiz bir kamera, her diyalog parçasını ayrı bir görüntüde göstermek "tik"i, piyasa romanının hiçbir vakit gerçekle alışverişi olmayan, inandırıcılığı bulunmayan kişilerden dolayı oyunda büsbütün göze batan aksaklık gibi özellikler Batıbeki'nin bu dönemdeki filmlerinde dikkati çekiyordu. Bütün bunlar, "bir şeyler yapmak" isteyen Batıbeki'ni biçimcilik'e sürüklüyor, daha önceki ressamlık tecrübesi de bu biçim özentisini aşırı bir duruma sokuyordu; böylelikle, konu ve kişiler bir kenara itiliyor, dekorlar, kostümler, aksesuvar, kısacası "cilalı" görüntüler büyük bir önem kazanıyordu. Bu filmlerde "beyaz telefon" yoktu ama Batıbeki'nin bu dönemi, İtalyanların "beyaz telefonlu filmler" dönemini farkında olmaksızın izliyordu.

1954'teki *Aşk Istıraptır*, yine büyük bir bölümüyle yukarıdaki özellikleri taşımakla birlikte yavaş yavaş Akad'ın etkisini de ortaya koyuyordu; biçimcilik bu kez sahne düzenlemesine uygulanmaktaydı. Batıbeki kamerasını yine yerinden kıpırdatmıyordu ama, bu-

nun yerine olduğu yerde aşağıya yukarıya sağa sola oynatıp eğik görüntüler, değişik açılar elde etmeye çalışıyordu. Adaptasyonlar dışında yer alan ve Kore'deki bir Türk birliğinin macerasını anlatan *Şimal Yıldızı*'nda (1954) ya da *Dağları Bekleyen Kız*'ın (1955-56) savaş sahnelerinde bu etki daha büyüktü.

Gelinin Muradı'ndan Sonra

Batıbeki, 1957'de, ilk döneminin tamamıyla aksine olarak "dışarı"ya çıktı, bu çıkışın en iyi örneği de bu ikinci çağın ilk filmi olan *Gelinin Muradı*'ydı. *Gelinin Muradı*, teknik aksaklıklara ("içeri" fotoğrafların "dışarı" fotoğraflara göre çok zayıf olması, baskı, montaj, ses kaydı...), başoyuncuların –Fikret Hakan, Pervin Par– okul temsillerindekini andıran oyunlarına rağmen, Batıbeki'nin önceki filmlerinden göze çarpar biçimde ayrılıyordu. Bu ayrılığın ilk nedeni, Batıbeki'nin bu kez bir piyasa romanına değil, Kemal Bilbaşar'ın hikâyelerine dayanmasıydı. Batıbeki, Bilbaşar'ın iki hikâyesini (*Üç Bulutlu Hikâyeler* ile *Pembe Kurt* adlı kitaplarından alınmış hikâyeler) birleştirip ortaya bir kasaba çevresinde geçen bir aşk serüveni çıkarmıştı.

Öğrenimini bitirdikten sonra doğduğu kasabaya doktor olarak gelen bir delikanlıyı elde etmek için kasaba kızlarının seferber olması, kasaba eşrafından birinin kızı ile doktor arasındaki gönül macerası, kızın babasının asalet düşkünlüğü ile doktorun bir doğramacının oğlu oluşundan doğan çatışma, hileli bir traktör yarışında doktorun sevgilisini kaybedişi, sonra İstanbul'daki bir otelde serüvenin mutlu bir sona erişi neşeli, canlı, tatlı bir yoldan anlatılıyordu. Birçok bölümlerinde, en çok da son bölümde film komediden çok vodvile dönüyorsa da, bir kasabayı çok canlı bir şekilde vermesi, kasabanın iki rakip ağası çevresinde toplanan tipleri başarıyla çizmesi, yumuşak bir hava içinde kasaba gerçeğini perdemizde ilk olarak başarıyla ortaya koyması bakımından *Gelinin Muradı* yalnızca Batıbeki için değil, aynı çevreyi ancak en ağdalı melodramların dekoru olarak kullanan öbür yerli filmlerden dolayı da, Türk sinemasında önemli bir çıkıştı.[9]

9 *Gelinin Muradı*, aynı zamanda, Türkiye'deki yalnız bir yönde işleyen edebiyat - sinema alışverişinin aksi yönde işleyişini de gösteren ilk örnekti. Gerçekten de, Bilbaşar, kendi iki hikâyesinden meydana gelen senaryodan o kadar hoşlandı ki, buna dayanarak *Yanlış Zifaf* adında bir roman yazdı (bu roman 1957'de *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmiştir).

Son derece verimli bir rejisör olan Batıbeki 1958'de birbiri ardından üç film ortaya koydu. Bunlardan ilki, Fritz Lang'ın 1937 tarihli *You Only Live Once - Günahsız Katiller* filmine dayanan *Yaşamak Hakkımdır*'dı. Batıbeki, Lang'ın filminin taşıdığı anlamı değiştirmişti: Lang'ın, Amerikan adalet düzeninin işleyişindeki aksaklıkları eleştiren "romantik gerçekçilik" özelliğindeki filmi,[10] Batıbeki'nin elinde bir serüven filmine dönmüştü. Fakat, bir yandan buna, bir yandan da zaman zaman rastlanan Akad etkisine rağmen, *Yaşamak Hakkımdır* piyasa romanlarından yapılan uzun bir adaptasyon çağının ağır ve kasvetli havasından sonra, İstanbul'dan Suriye sınırına kadar uzanan dekorları, hareketliliği, sürükleyici havasıyla rejisör için yararlı bir deneme oldu. Bazı mantık yanlışlarına, polise verilmiş tavizlere rağmen, yabancı bir filme dayanan *Yaşamak Hakkımdır* yerli yaşayışa başarıyla uygulanmıştı. Yılın öteki iki filmi ise, *Yaşamak Hakkımdır*'ın başarısına erişmiyordu. Bunlardan *Bir Şoförün Gizli Defteri*, Akagündüz'ün aynı adlı romanından alınmıştı, bundan dolayı da ortaya acayip kişiler, acayip durumlar ortaya çıkarmaktan ileri gidemiyordu. Buna rağmen bu zayıf eserin bazı bölümlerinde, hiçbir gerçekçi yön taşımayan romana karşılık bir gerçekçilik çabası göze çarpmaktaydı. Fakat Batıbeki'nin bu çabaları, romanın yüzeyde kalan, uydurma, yalancı gerçekçiliğini bir temele oturtmaya yetmiyordu; öte yandan romanın anı biçiminde yazılmış bölük pörçük olaylardan meydana gelmesi de filmde bir bütünlük sağlamaya imkân bırakmamaktaydı. İkinci film, *Kumpanya* ise, çok elverişli bir konuya, gezici bir tiyatro topluluğunun hikâyesine dayanmasına rağmen, bu çevreyi iyice tanımamaktan, konuyu iyi işlememekten ve acelecilikten dolayı hemen hemen boşa harcanmıştı.

Folklora Doğru

Gelinin Muradı'ndan sonra, aksaklıkları başarılarından ağır basan bu bir yıllık dönem bir yana bırakılırsa, Batıbeki 1959'daki üç filmiyle yine dikkate değer bir başarıya ulaşmaktaydı. Bunlardan

10 *You Only Live Once* için *bak.* Gavin Lambert, "Fritz Lang's America" (*Sight and Sound* dergisi Londra, Cilt. 25, Sayı: 1, Yaz 1955).

ilki, yeniden canlanan Kurtuluş Savaşı filmleri çığırındaydı ama, daha ilk bakışta onlardan ayrılıyordu. Gerçekten de, *Bu Vatanın Çocukları*'nda, benzerlerine karşı çıkmak ister gibi bir hava vardı: Ulusal duyguların sömürülmesi, büyük kahramanlıklar, savaş sahneleri bir yana itiliyor; bunların yerine, iki küçük çocuğun serüveni anlatılıyordu. Filmin konusu, önemli belgeleri Ankara'ya ulaştırmak üzere Gaziantep dolaylarından yola çıkan iki küçük çocuğu, bunları ele geçirmek isteyen iki padişahçıyı, çocukları korumak isteyen bir "Kuva-yi Milliyeci"yi bir araya getirmekteydi. Bundan da anlaşılabileceği gibi, film, aşağı yukarı bir Ford filmi kuruluşundaydı; filmin aksayan yönü de, yine bu yapıdan ileri geliyordu; zira Batıbeki bu basit hikâyeyi geliştirecek, zenginleştirecek, ilgi çekici duruma sokabilecek değişik olaylar, değişik durumlar bulmakta fazla bir başarı gösteremiyordu. Buna karşılık tabiat öğesi, Batıbeki'nin de öbür rejisörlerin de o vakte kadar kullandıklarından daha iyi değerlendirilmekteydi. İki küçük kahraman Gaziantep'ten Ankara'ya doğru ilerledikleri vakit tabiatın değişişi yalnız görüntünün değişmesiyle değil, küçük kahramanların karşılaştıkları güçlüklerle de seyirciye duyuruluyordu: Bir dağ yolculuğu, ormandan bir geçiş, bir bataklık sahnesi, dümdüz ovadaki bir kovalamaca, peri bacalarındaki saklambaç... hep, ayrı özellikteki tabiat parçasıyla insan arasındaki ilişkileri yankılamaktaydı. Bundan başka, kalabalık sahneler, düşman eline geçen köylerden çekilişi gösteren sahneler de başarılıydı. En önemli aksaklıklar arasında ise, Batıbeki'nin hemen hiçbir vakit gerektiği dikkatle ele almadığı oyuncu yönetiminin, burada bütün ağırlığın çocuk oyuncular üzerine binmiş olmasından dolayı büsbütün göze çarpan bir kusur olarak ortaya çıkması, diyaloglardaki tabiilikten uzaklıktı.

Bu Vatanın Çocukları'nda konu ne kadar "orijinal" ise, ikinci film olan *Alageyik*'in konusu o kadar "beylik"ti. *Alageyik* bir halk hikâyesine dayanıyordu. Yaşar Kemal'in elinden geçen hikâye, köy filmlerinin klasik "iki fakir âşık, araya giren zalim ağa" kalıbına dökülmüştü. Hikâyenin asıl yeni, çekici yönünü meydana getiren geyik avı tutkusu, delikanlının bu tutku ile sevgilisi arasındaki bocalaması ise hemen hiç işlenmemişti. Bu aksaklıklarına rağmen *Alageyik*, Batıbeki'nin olduğu kadar sinemamızın da yerli öğe-

lere en çok önem veren, bunları değerlendirmeye çalışan bir eseriydi. Baştan sona kadar dışarıda çevrilen film için seçilen Antalya köyü, köy halkından ustalıkla yararlanma, folklor öğelerinin kullanılışındaki başarı, tabiatın *Bu Vatanın Çocukları*'ndaki kadar büyük bir yer tutması, *Alageyik*'i Batıbeki'nin başarılı filmleri arasına sokuyordu. Bunun ardından çevirdiği *Karacaoğlan'ın Karasevdası*, bir bakıma *Alageyik*'teki belli başlı öğelerin, başlıca "motif"lerin daha geniş, daha zengin, daha titizlikle kullanıldığı bir eserdi. Yaşar Kemal'in resimli öyküsüne dayanan dallı budaklı aşk serüveni, diyalogların beyazperdede fazla "şairane" özentili, tabiilikten uzak kaçması bir yana bırakılırsa, Güneydoğu Anadolu'daki göçebe Türkmen obalarının insanları, yaşayışları, gelenek ve görenekleri bu aşk hikâyesinin içine ölçülü olarak yerleştirilmişti. Böylece *Karacaoğlan'ın Karasevdası*, Batıbeki'nin *Gelinin Muradı* ile başlayıp *Bu Vatanın Çocukları* ve *Alageyik*'le devam eden yeni döneminin tabii bir sonucuydu.

Batıbeki, *Karacaoğlan'ın Karasevdası*'ndan sonra çevireceği *Şoför Nebahat*'in senaryosunu beğenmeyerek bir başkasına devretti, ama aynı titizliği kendi hazırladığı senaryo için gösteremedi. Yeni senaryo, Orhan Kemal'in en zayıf romanlarından birine dayanan *Suçlu*'ydu. Batıbeki, *Suçlu*'yu ayakta durabilir biçime sokmak için epeyce değiştirdi; fakat bu değiştirme, çeşitli yabancı filmlerin etkisini taşıyan sahneler eklemekten öteye geçmiyordu. Bundan dolayı, bu çalışma sonunda ortaya çıkan *Suçlu* (1959-60) tutum, görüş, sahne düzenlemesi, tür bakımlarından birbirini tutmayan sahnelerin yan yana gelmesi ve sansürün de yardımıyla bir "yamalı bohça"ya dönmüştü. Suçlu bu durumuyla biraz *Oliver Twist - Istırap Çocuğu*, biraz *Los Olvidados / Unutulmuşlar*, biraz *Les 400 coups / 400 Darbe*, biraz *The Yellow Balloon / Katilin Pençesinde*, biraz *The Window / Pencerenin Esrarı*'na uzanıyor, en çığ gerçekçilikten, naturalisme'den komediye, sert bir toplumsal eleştirmeden çocuklar için hazırlanmış serüven filmine dönüveriyordu. Bu talihsiz çalışmanın Batıbeki bakımından olumlu yönü, kamerasının önceki filmlerindekinden daha çok hareketlilik kazanması, bir de oyunun bütün yükünün çocuklar üzerine yıkılmasına rağmen, *Bu Vatanın Çocukları*'ndakinden daha iyi sonuç alabilmesiydi.

Batıbeki'nin en iyi filmleri arasında yer alan *Bu Vatanın Çocukları*, *Karacaoğlan'ın Karasevdası* ile bütün aksaklıklarına rağmen dikkate değer bir eser olan *Suçlu*'nun, birbiri ardından iş bakımından başarısızlığa uğraması –yalnız *Alageyik* iyi iş yapmıştı–, rejisörü bir süre işsizliğe, sonra da iki iş filmine sürükledi.

Bunlardan biri, Ün'ün *Ayşecik*'inin görülmemiş iş başarısı üzerine moda olan "çocuklu film"ler arasında, ilk *Ayşecik*'in doğrudan doğruya devamı olarak meydana getirilen *Ayşecik Şeytan Çekici*'ydi (1960). İlk Ayşecik'le hiçbir ilişiği olmayan, seyircinin gözyaşı bezlerini mıncıklamak amacından başkasını gütmeyen bu son derece zayıf eserden sonra Batıbeki, gazeteci Ümit Deniz'in Lemmy Caution ya da Mike Hammer tipi üzerine biçtiği Murat Davman'ın serüvenlerine el attı. Ne yazanın ne çevirenin ne de seyredenin pek bir şey anlayamadığı *Ölüm Perdesi* (1960) adını taşıyan bu filmden sonra Batıbeki, aynı filmin başoyuncusu Orhan Günşiray'la bağımsız bir ortaklık kurdu. Ortaklığın ilk filmi, *Dolandırıcılar Şahı* (1961), zaman zaman tatlı bir hiciv havasına bürünen oldukça başarılı bir komediydi. Film, gazete sütunlarına düşmüş birkaç dolandırıcılık sahnesiyle başlıyor, hiçbir şeye inanmayan genç bir dolandırıcının, geniş bir çeteye girişini, büyük bir vurgundan sonra çetenin, izini kaybettirmek için dağılışını gösteriyordu. Asıl konu da delikanlının hem izini kaybettirmek hem de yeni bir vurgun imkânını araştırmak için gittiği küçük kazada başlıyordu. Burada işe, il olmak için komşu kasabayla rekabet halinde olan bir kasabanın insanları karışıyor, kasabanın gerçekten kalkınmasını isteyen kimselerle bunu kendilerinin kalkınması için bir bahane olarak kullanan kasaba ileri gelenleri arasındaki çatışma ele alınıyordu. Genç dolandırıcıyı, Gogol'ün oyunundaki gibi bir "müfettiş" sanan kasabalıların milletvekili olmak ya da kasabanın il olmasını sağlamak için girişikleri "hayırseverlik" yarışında, genç dolandırıcı önce büyük bir vurgun kokusu alıyorsa da, kasabanın gerçekten iyiliği için didinen genç bir doktor hanımla belediye başkanı, ona bir "ideal" uğrunda çalışmanın yüceliğini duyuruyorlar, delikanlı da eski yaşayışını bırakıp toplumun iyiliği için uğraşanların yanına geçiyordu.

Dolandırıcılar Şahı, bu biraz fazla "pembe" gerçekçiliği bakımından değil, Batıbeki'nin *Gelinin Muradı*'nda ilk olarak ele aldığı bir kasaba çevresini daha büyük başarıyla çizmesi, kasabanın belli-başlı kişilerini daha iyi belirtmesi, yumuşak bir havaya bürüdüğü hicivleriyle seyirciyi bazı gerçekler üzerine daha dikkatle eğilmeye yöneltmesi, gerçek durumlar ile komedi tutumu arasındaki "dozu" genel olarak ölçülü kullanmasıyla dikkati çekiyordu. Komedi türünde hiç de başarılı bir örnek verilmemiş olan Türk sinemasında *Dolandırıcılar Şahı* bu ölçülü tutumuyla bir kat daha önem kazanmaktaydı. Öte yandan, Batıbeki'nin oyuncu yönetiminde gittikçe daha dikkatli olduğu da göze çarpmaktaydı. *Dolandırıcılar Şahı*'nın büyük kalabalıkları olsun, ikinci derece rolleri oynayanlar olsun komedi filmlerinde her vakit rastlanan aşınlığa düşmekten kendilerini kurtarabiliyorlardı. Az film çeviren ve çok kez de önemsiz rollerde harcanan Nurhan Nur da *Dolandırıcılar Şahı*'ndaki "idealist" mücadeleci doktoru temiz, sade, ölçülü ve anlayışlı bir oyunla canlandırmaktaydı.

Batıbeki'nin ilk bakışta "zikzaklı" görünen meslek hayatı, Türk film yapımında karşılaşılan güçlükler göz önüne alındığı vakit, gerçekte çıkış noktasından günümüze kadar sürekli bir gelişmeyi ortaya koymaktaydı. Fakat Batıbeki konusunda insanı sık sık yoklayan düşünce, rejisörün, artık gelişmesinin sınırlarına varıp varmadığıdır. Bunun kesin cevabı, artık kendi ortaklığı için film çevirmeye başlayan rejisörün önümüzdeki birkaç yıl içindeki çalışmasıyla alınabilecektir.

Osman F. Seden

Türkiye'nin ilk özel yapım ortaklığı Kemal Film'in kurucuları Seden ailesinden olan Osman F Seden, İstanbul'daki Saint Georg Lisesi'nde okuduktan sonra Hukuk Fakültesi'ne gitti. 1946'da burayı bitirince Kemal Film yeniden yerli filmciliğe döndüğü vakit, ortaklığın yapım işlerinin yönetimini Seden üzerine aldı; aynı zamanda, çevrilecek filmlerin senaryolarını da Seden hazırlıyordu.

1951'de Kıpçak'ın *Istanbul Kan Ağlarken* (*Hrisantos*)'u ile başlayan bu çalışma, ertesi yıl Seden - Akad işbirliğiyle en verimli çağına girdi. 1952-56 döneminde yer alan bu süre içinde Seden, Akad'ın Kemal Film için çevirdiği bütün filmlerin yapımcılığını ve senaryoculuğunu yaptı. Akad'ın Kemal Film'den ayrılması üzerine, Seden, bu kez rejisörlüğü değil onunla birlikte Akad'm üzerinden hiç eksik olmayan etkisini de yüklenmişti. Senaryoculuğunun en verimli çağını Akad'ın filmlerinde tüketmiş olması, Seden'i büsbütün çıkmaza sokuyordu: Böylelikle ya eski konularını da tekrarladığı için Akad'ın filmlerini büsbütün andıran bir çalışma (örneğin *Intikam Alevi* Akad'ın *Katil*'ini; *Bir Avuç Toprak, Beyaz Mendil*'ini izliyordu) ya da bomboş bir konuda, Akad'dan ve yabancılardan etkilenen bir reji çalışması ortaya koyuyordu. 1951'den önce, Amerikan film ortaklıklarından çoğunun filmlerini Türkiye'ye getiren Kemal Film'deki tecrübeleri, Seden'i Amerikan gangster filmlerinin, "kara film"lerinin büyük ölçüde etkisi altında bırakmıştı. İlk filmi *Kanlarıyla Ödediler*'de (1956) -müşteri toplamak için olacak- polis melodramlarının bütün beylik öğelerini bir araya toplayan (iki "günahkâr" oğul yüzünden kahroları baba, aynı kadın yüzünden birbirine düşen iki kardeş, fedakâr eş, kötü kadı, yatalak kız kardeş...) Seden, ondan sonra Zeki Müren'li *Berduş* (1957), *Altın Kafes* (1958), *Gurbet*'le ortaya koyduğu kötü örneklerden ya da *Şehir Yıldızları* (1956), *Ibo Yıldızlar Arasında* (1957) gibi başarısız komedilerden fırsat bulduğu vakit hep bu etkileri yankıladı. *Sönen Yıldız* (1956), *Intikam Alevi* (1956), *Beraber Ölelim* (1958), baştan sona kadar, kötü senaryoları gereksiz teknik gösterilerle süslemek çabasını ortaya koymaktaydı. O kadar ki, Kurtuluş Savaşı konusunu ele alan *Düşman Yolları Kesti* (1959) bile, yarısı gangster yarısı western türünün özelliklerini taşımak garabeti bir yana, bu gereksiz gösterinin en belirli örneğini vermekteydi. Seden'in Akad'dan ya da yabancı etkilerden yer kaldığı vakit kendinden katabildiği şey ise, çok kez, hemen hemen sadisme'e varan gereksiz bir şiddet gösterisiydi. Bundan dolayıdır ki, son filmi *Namus Uğruna*'ya (1960) gelinceye kadar Seden de tıpkı Erksan

gibi yeteneği olan, fakat kendi kendini henüz bulamamış, bir kişilik ortaya koyamamış, çeşitli etkiler arasında bocalayan ve bu bocalamayı teknik gösterilerle örtmeye çalışan biçimci bir rejisör olarak görünmekteydi. Fakat *Gecelerin Ötesi* nasıl Erksan için beslenen umudu canlandırmışsa, onunla hemen hemen aynı zamanda piyasaya çıkan *Namus Uğruna* da Seden için yeni umutlar belirmesine yol açtı. *Namus Uğruna*, gerçekte, Seden'in gerek Akad'la gerekse kendi başına meydana getirdiği filmlerden büyük bir ayrılık göstermiyordu; konusu, kişileri, çevresi, durumları ile Seden'in yönetimindeki Kemal Film ortaklığının birçok eserinden farksızdı. Akad'ın, Orhan Hançerlioğlu'nun hikâyesinden Seden'in senaryosuna dayanarak meydana getirdiği *Öldüren Şehir*'in konusuyla büyük bir benzerlik gösteren *Namus Uğruna*'da da uçarı, fakir fakat namuslu, iyi yürekli bir kenar mahalle delikanlısı; başlangıçta iyi gibi görünen ama içinde kötülük tohumları taşıyan, yaşadığı fakir mahalleden nefret eden, gözü "lüks" hayatta bir kenar mahalle dilberi; hayatını başkalarını sömürmek, kötülük etmekle geçiren bir patron; onun gönüllü yardakçısı düşkün bir kadın vardı. Seden bunları karşı karşıya getirip düğmeye bastı. Bu mekanizma Seden seyircileri için hiç de yabancı olmayan biçimde çalışıyor, bilinen sonuca varıyordu. Fakat dikkate değer olan yön başkaydı; Seden, o çok düşkün olduğu özentili görüntü düzenlemelerini, kamera hareketlerini, "şiddet için şiddet" gösterilerini bir yana bırakmıştı. Filmin sonunda kurbanları mümkün olduğu kadar çoğaltmak için ortaya bir sürü insan çıkarmak, bundan dolayı da hikâyeyi gereksiz yere dallandırıp budaklandırmak çabasına da rastlanmıyordu. Aksine, *Namus Uğruna*'nın hikâyesi, düz bir çizgi üzerinde, dört kişi arasında, hatta bazen "monotone"luk duygusuna yol açabilecek bir sadelik, açıklıkla gelişmekteydi.

Seden'in öbür filmleri dikkate alındığı vakit, *Namus Uğruna*'nın anlatımı alabildiğine rahat, ölçülü, soğukkanlıydı. Özellikle giriş bölümünde bu anlatım göz alıcı bir ustalığa varmaktaydı. Burada, kahramanların hemen hepsini, hiçbir özentiye yer vermeden birkaç "fırça darbesi"yle ortaya koyuvermesi, Seden'i tanıyanlar için hayret

verici bir gelişmeydi. Böylelikle, Seden, anlatımda ve tutumdaki en göze çarpan kusurlarını yenebilmişti. Seden, *Namus Uğruna*'daki rahat, ölçülü, özentisiz anlatımını sürdürüp geliştirebildiği, öte yandan beylik konularından, kalıplaşmış tiplerinden sıyrılabildiği takdirde, yeteneklerine uygun filmler verebilecek duruma geçebileceği duygusunu uyandırmaktadır. Henüz beş yılı geçmeyen rejisörlük hayatı da, Seden'in bunu başarıp başaramayacağını göstermesine daha vakit bırakmaktadır.

Memduh Ün

Memduh Ün'ün, son on yıllık çağ içinde ortaya çıkan rejisörler arasındaki özel yeri, en çok "kişilik" konusunda kendini göstermekteydi. Zira Ün, bu on yıllık çağın başında yer alan en güçlü rejisör Akad'dan etkilenmemişti.

Akad'ın kendi rejisi kendine yetersiz geldiği sırada, on yıllık çağın eski yeni birçok rejisörleriyle birlikte yabancı mizansenlerden medet umduğu vakit, Ün bu etkiden de uzak kalmış, tekniğin hemen hemen alfabesinden başlayıp kendi kendini yetiştirmiş, sonunda, kendine göre bir deyişi, belirli temaları, kendine özgü bir dünyası olan bir sinemacı olarak ortaya çıkmıştı. Ün'ün başlangıcı ile şimdiki durumu göz önüne alınınca ve aradaki sürenin kısaldığı düşünülünce bu gelişme daha şaşırtıcı bir özellik taşıyordu. Zira Ün, 1955-58 arasındaki filmleriyle, adı en kötü melodramlarla birlikte anılan, "Gürses Okulu"nun başlıca temsilcisi sayılan bir rejisörken, 1958'de *Üç Arkadaş*'la en iyi Türk filmini meydana getirmişti.

Ama, Ün'ün gelişmesindeki bu özellik, bir bakıma bu şaşırtıcı olayın açıklamasını da verir: Ün, kendini içinde bulunduğu sinemanın şartlarına, olanaklarına göre hazırlamış, bunlara yabancı düşecek etkileri yankılamayı değil, bu şartlardan doğan olanaklardan yararlanmayı öğrenmişti. Bundan başka, duyuş ve sezişi bu işte en büyük yardımcısı oluyordu. Eleştirmeci Halit Refiğ'in dediği gibi "intellectuel olmayan bir sinemanın en iyi temsilcilerinin yine intellectuel sayılamayacak kimseler arasından çıkması herhalde yalnızca bir rastlantıdan ileri gelmiyor"du.

Tıp Fakültesi'nin üçüncü sınıfından ayrılan Ün, 1942-47 arasında Eskişehir, Ankara, Adana, İstanbul gibi şehirlerde çeşitli memurluklarda çalıştı, çeşitli işlere girip çıktı. Bir aralık Beşiktaş takımında, Ankara ve Adana karmalarında oynadı. 1947'de İstanbul'da bir tüccarın yanında kâtip olarak çalışırken bir arkadaşının aracılığıyla Havaeri - Akad'ın *Damga*'sında oyuncu olarak göründü; 1951'de Dr Alyanak ile Yakut Film'i kurdu; 1955'te rejisörlüğe başlayıncaya kadar, çoğu Alyanak'ın filmlerinde olmak üzere, yapımcı ve oyuncu olarak çalıştı (nitekim şimdi de rejisörlükten vakit buldukça oyunculuğa devam etmektedir).

Bir komedi olan ikinci filmi *Öp Babanın Elini* (1955) bir yana bırakılırsa, Ün *Üç Arkadaş*'a gelinceye kadar sekiz melodram çevirdi. Çoğunda Muhterem Nur'un oynadığı bu filmlerde Ün, aldatılıp yüzüstü bırakılan genç kızlar, düşkün kadınlar, anasız babasız çocuklar, aşk ve kıskançlık ya da intikam yüzünden işlenen cinayetler, sürekli olarak acı çeken insanların hikâyelerini anlatıyordu. Ün'ün sonraki filmlerinde de, bütün güçlülere, acılara rağmen yaşamak isteği büyük bir yer tutacaktı ama, bu ilk filmlerinde buna da rastlanmıyordu; zira iş amacıyla çevrilen bu filmlerin her birinde en azından üç dört ölü vermek gerekiyordu. Teknik bakımdan ise, bu filmlerin hiç olmazsa yarısı son derece ilkel, en basit sinema anlatımından yoksun eserlerdi; ancak 1958'e doğru bu ilkellik "göze batar" olmaktan çıkmıştı. Bu bakımdan 1958-59 mevsiminin başında ortaya çıkan *Üç Arkadaş*'ın aynı rejisörün elinden çıktığına inanmak çok güçtü. Zira bu filmde rejiden oyuna, görüntülerden montaja, ses-görüntü uyuşumundan dekora, lokal seçimine, aksesuvara... kadar her sinema öğesinde belirli bir seviye tutturuluyor, bir bütünlüğe erişiliyordu.

Öyle görülüyordu ki, Ün, 1955-58 arasındaki çırpıştırma filmlerini birer "müsvedde" "karalama" olarak meydana getirmiş, bunlardan geçim aracı olarak yararlanmış, fakat içinden sürekli olarak, edindiği hayat tecrübesini, dünya görüşünü yankılamaya hazır bulunacağı zamanı beklemişti. *Üç Arkadaş*'ı hazırlarken önceki çalışmalarında rastlanmayan bir titizlik göstermesi, bu zamanın gelmiş olduğuna karar verdiğini gösteriyordu.

Üç Arkadaş

Üç Arkadaş, konusu bakımından uzaktan uzağa Chaplin'in *City Lights Şehir Işıkları*'nı andırıyordu. Filmin senaryosu çok önceden Arakon, Erksan, Muammer Çubukçu tarafından hazırlanmıştı. Arakon, kendi çevirmeyi tasarladığı senaryoyu, yapımcı bulamayınca satmış, yıllar sonra bu senaryo Ün'ün eline geçmişti. Ün, senaryonun filme alınması için yapımcı Talat Emin'i kandırdı, bir yandan da senaryoyu bir "revizyon"dan geçirdi; hatta senaryonun mümkün olduğu kadar sağlam olabilmesi için, yalnızca kendine güvenemediğinden, başkalarının yardımını da sağladı. Böylelikle filme temel olan senaryo, Ün ile yardımcısı Ertem Göreç ve rejisör Batıbeki tarafından hazırlandı. *Üç Arkadaş* bir niyetçi, bir kundura boyacısı, bir gezginci fotoğrafçının sokakta rastladıkları âmâ bir genç kızı yanlarına almalarını, korumalarını; kıza âşık olan niyetçinin, gerekli ameliyat parasını sağlamak üzere zengin bir adamdan zorla para almasını, hapse düşmesini; gözleri açıldıktan sonra tanınmış bir şarkıcı olan genç kızla "üç arkadaş"ın yeniden bir araya gelişlerini anlatıyordu. Bu son derece sade konunun ardında ortaya konanlar çok daha önemliydi: *Üç Arkadaş*, alabildiğine kötülükler, tehlikeler, güçlüklerle dolu bir çevrede insanlar arasındaki dayanışmayı, dostluğu, arkadaşlığı, iyiliği, doğruluğu, iyimserliği, sevgi ve umudu yankılıyordu. Son derece başarılı bir İstanbul dekoru içine yerleştirilen kişiler, bu kavramları temsil eden "sembolik" birer varlık olarak ortaya çıkıyorlar, buna rağmen bu gerçek dekor içinde hiçbir vakit yadırganmıyorlardı. Filmin anlatımı da, konunun sadeliğine, ileri sürdüğü görüşlere uygun olarak yumuşak, rahat, akıcı bir nitelikteydi; gereksiz birkaç sahne bir yana bırakılırsa, film başından sonuna kadar aksamadan yürüyordu. Turgut Ören'in fotoğrafları hem içeride hem dışarıda aynı ölçüde başarılıydı. Ün gibi, tamamıyla kendi kendini yetiştiren Muhterem Nur, âmâ kız rolünde son derece ölçülü, tabii, temiz oyunuyla dikkati çekiyor, Fikret Hakan öbür filmlerindekinin aksine buradaki yumuşak, iyilik dolu niyetçiyi başarıyla canlandırıyor, fotoğrafçı rolünde Salih Tozan her bakımdan bir "bütün" sayılabilecek tipi ayrıntılarına kadar çiziyor, Semih Sezerli, zaman

zaman aşırılığa kaçmakla birlikte, kundura boyacısını tatlı bir şekilde oynuyordu. Gerçek kişileri, gerçek dekorları "soyutlaştırarak" veren, bu soyutlaştırılmış ortam içinde, eksikliği gittikçe daha çok duyulan dayanışmayı, yardımlaşmayı, sevgiyi ve iyimserliği vermeye çalışan *Üç Arkadaş*, son on yılın gün günden ağırlaşan havası içinde umut verici bir çağrı özelliği kazanmaktaydı.

Ayşecik ve Ötesi

Üç Arkadaş'tan önce çevrilen fakat piyasaya ondan sonra çıkan *Çoban Kızı* (1959 ya da *Murada Ereceğiz* (1959), Ün'ün bu çağına değil ilk çağına yakın eserlerdi. Buna rağmen, örneğin *Çoban Kızı*'nda yine iyilik, dostluk, dayanışma temaları, konunun alabildiğine melodramatik gidişi içinde belirli bir yer tutmaktaydı. Buna karşılık, *Üç Arkadaş*'tan sonraki *Ateşten Damla* (1959-60), ondan daha büyük ölçüde de *Ayşecik* (1959-1960), Ün'ün bu özelliklerini daha iyi ortaya koyuyordu.

Bir bakıma, *Ateşten Damla*'yı seyredenlerin ilk gözüne çarpanlar başka şeylerdi: Mükerrem Kâmil Su'nun bir romanından alınan hikâye kolay kolay tamir edilemeyecek bir yapıdaydı. Bir Mükerrem Kâmil Su romanındaki kişilerin inandırıcılıktan uzaklığı, bunların bir araya getirilişindeki zorlamalar, durumlardaki yapmacık özellikler, bütün bunlara tuz biber eken "feci" bir diyalog... Öte yandan, *Ateşten Damla*, Ün'ün o vakte kadar hiç el atmadığı bir konuya, Kurtuluş Savaşı'na dayanıyordu.

Ama bütün bunlara rağmen, Halide Edip-Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* örneğine göre biçilmiş bu değişik konuda, değişik çevrede, inandığı ve sevdiği şeyleri anlatan, üstelik bütün filmlerindekinden daha kararlı, daha rahat ve canlı anlatan bir rejisörün çalışması yer almaktaydı. *Üç Arkadaş*'taki belli başlı temalar, burada daha güç şartlar altında bulunan kahramanlar arasında tekrarlanıyordu. Aşk - arkadaşlık - görev duygularının çatıştığı ilk plandaki hikâye ardında; bu hikâyeye yön veren öbür olay, Kurtuluş Savaşı da, başarılı olarak seyirciye duyuruluyordu. Askerlerin gidiş gelişleri, yaralıların gelişi, hastanedeki yaralılar, düşman eline düşen yerlerden gerilere doğru çekilen halk... her iki hikâyeye de derinlik kazandırıyor, filme bir "destan havası" getiriyordu.

Ün, çok talihsiz şartlar altında çevirdiği[11] *Ateşten Damla*'yla birlikte tamamladığı *Ayşecik*'te kendini daha bildik bir çevrede buluyordu. Bu kez çevre, ana-baba-iki küçük çocuk-büyükanne'den meydana gelen orta halli bir işçi ailesiydi. Ün, bu küçük ailenin günlük yaşayışını, ana - baba - küçük kız arasındaki ilişkiyi dikkate değer bir gözlem gücüyle birkaç sahnede verdikten sonra, babanın yanlışlıkla hapse atılması, annenin bir kaza geçirerek âmâ oluşu üzerine başsız, dayanaksız kalan ailenin, beş altı yaşlarındaki küçük kızın desteğiyle, mahallelinin yardımıyla dağılmaktan nasıl korunduğunu, nasıl ayakta kaldığını anlatıyordu. Küçük kızın, kendinden on misli cüssede komiserle dostluğu, mahallelinin yardımı; mahalle kasabının, manavının, bakkalının el altından yardımları; Ayşecik'in bütün mahallenin yaka silktiği "yumurcak"lıktan uslu akıllı, "bir şeyler yapmaya" çabalayan, vaktinden önce olgunlaşmış bir "küçük insan" haline geçişi insanı sarsan bir yoldan ortaya konmaktaydı. Ün, büyük şehrin tehlikelerini, güçlüklerini; her vakit sarsıntıyla, felaketle karşı karşıya bulunan küçük insanlarını; bu insanların her şeye rağmen yaşamak, hem de insanca yaşamak isteğini, bu uğurdaki yenilmez çabalarını *Ayşecik*'le bir kez daha anlatıyordu. *Ayşecik*'te, "ahlaki, terbiyevi" bir çocuk romanına dayanmaktan doğan aksaklıkların bulunduğu şüphe götürmezdi; yapımcının zoruyla konmuş sahnelere de rastlanmaktaydı. Öte yandan, *Üç Arkadaş*'taki gibi sembolik, soyutlaştırılmış kimseler olmayan bu insanlar arasındaki ilişkilerin, tamamıyla gerçek bir çevrede geçen olayda, inandırıcılıktan uzak kalıp kalmadığını, iyimserliğinin yerinde bir iyimserlik sayılıp sayılmayacağını seyirci kendi kendine sorabilirdi. Fakat *Ayşecik*'in büyük bir bölümünde o kadar içten, güven dolu, candan bir iyimserlik vardı ki, seyircinin bu kararsızlığını önlüyordu. Zaten Ün'ün filmlerinde dikkate alınması gereken belli başlı bir özellik de rejisörün seyircisiyle kurduğu bu yakınlık, anlaşma havasıydı. Denebilir ki, şimdiye kadar hiçbir

---

11 Ün, *Ateşten Damla*'yı kendi ortaklığı Uğur Film adına Duru Film'le ortaklaşa çevirdi; 1959 başlarında çevrilmeye başlanan film, başoyunculardan birinin ayağının kırılması üzerine ancak 1960 başlarında tamamlanabildi. Üç ayrı kameracı çalıştırıldı. Yılın başında bir kez sansürden geçen film, yılın ortasında ikinci bir sansürden geçti.

rejisörümüz, belli bir seviyeden aşağı inmeyerek, seyircisiyle bu yakınlığı, karşılıklı anlayışı Ün kadar sağlayamamıştı. Bunun başlıca nedeni de, Ün'ün konularını, kişilerini, çevresini seçişte, kahramanları arasındaki ilişkilerde, oyuncularında sağladığı "yerlilik"ti.

Mahallenin Sevgilisi'ndeki (1960) aksaklık da, Ün'ün seyircisiyle bu yakınlığı kurmakta başarısızlığa uğramasından ileri gelmekteydi. *Mahallenin Sevgilisi*, ilk bakışta *Üç Arkadaş* ve *Ayşecik*'le büyük bir benzerlik gösteriyordu. Fakat bu kez, benzerlik yalnız yüzeyde kalmaktaydı. *Üç Arkadaş*'ın şiirli, insanı saran havası, birer "sembol" gücündeki kişileri ortadan siliniyor, *Ayşecik*'teki yanlışlar birkaç katıyla aktarılıyordu. Bunun sonunda da, ortaya bir konu aktarmasından, konu tekrarlanmasından fazla bir şey çıkmıyordu. Sanki Ün, *Üç Arkadaş*'ın senaryosunu ana çizgileriyle bir başka rejisöre anlatmış da *Mahallenin Sevgilisi* bu yabancı rejisörün elinden çıkmış gibi bir durum vardı. Ün, kendisinden hiç beklenmeyecek yolda, yapımcıların o pek bağlandıkları "hem güldürücü hem ağlatıcı" film kalıbına uygun bir film ortaya koymaktaydı. Kaba komedi ile aşırı duygululuk *Mahallenin Sevgilisi*'nde yarış halindeydi. Bütün bunlara, dayanılmaz nitelikteki alaturka şarkılar, feci bir okuyuş, kötü bir seslendirme, genel olarak başarısız diyaloglar, ortanın altında bir oyun eklenince, *Mahallenin Sevgilisi* Ün'ün ikinci dönemindeki en zayıf filmi olarak ortaya çıkmaktaydı.

Ün, *Mahallenin Sevgilisi*'yle uyandırdığı hayal kırıklığını, 1960'ın son günlerinde ortaya çıkan *Kırık Çanaklar* ile büyük ölçüde giderdi. Üstelik, Edmund Morris'in *Tahta Çanaklar* adıyla sahnelerimizde oynanmış bir eseri çıkış noktası olarak alan *Kırık Çanaklar*, birçok bölümde "naturalisme"e kadar ulaşan bir gerçekçilik özelliği taşıyor, böylelikle Ün'ün yeni bir yönünü ortaya koyuyordu. *Kırık Çanaklar*'ın önemli olan yönü de zaten, Ün'ün her vakitki duyarlığı, şiirli havası arasında yer alan bu "naturaliste" özellikten geliyordu; yoksa *Ayşecik*'teki gibi, baba-ana-kız-dede'den meydana gelen orta halli bir işçi ailesinin yaşayışını ele alan filmin konusu, ana çizgileriyle, bu ailenin bir "mahalle dedikodusu"yla dağılması, sonra da gerçeğin anlaşılıp ailenin yeniden birleşmesi gibi basit ve beylik bir hikâyeden ileri geçmiyordu. Buna karşılık,

bir sahne eserinin gerek sinema diline uyduruluşu, gerekse yabancı damgası taşıyan öğelerinin ustalıkla yerlileştirilmesi bakımından *Kırık Çanaklar*, aynı işleri yaparken ne kadar büyük yanlışlara düştüğü yukarıda görülen "tiyatrocular"dan beri Türk sinemasının elde ettiği ilerlemeyi açıkça ortaya koyuyordu. *Kırık Çanaklar*'da bizden olmayan, bize yabancı kalan hiçbir öğe yoktu: Üsküdar'ın fakir bir mahallesinde ahşap, kırık dökük bir evde yaşayan işçi ailesi, aynı avluya bakan diğer evlerdeki komşularla ilişkiler; bu ailelerin günlük yaşayışları, dostlukları, kırgınlıkları, kavgaları, kötülükleri ve iyilikleri en ince ayrıntılarına kadar, fakat insanı sıkmayan bir çekicilikle veriliyordu. Bunun dışında, filmin baş kahramanlarından şoförün çalıştığı şantiye, şantiyenin işçi ve usta-başıları; evdeki haşarı kız ile ikinci çocukluğunu yaşayan huysuz dede, ev işlerinden başını alamayan ev kadını; evin içinde dedeyle, dışarıda arkadaşlarıyla ortalığı kasıp kavuran ele avuca sığmaz küçük kız; dedeyle torun arasındaki arkadaşlık...büyük bir başarıyla işlenmekteydi. Ün'ün en iyi filmlerinin fotoğraf yönetmeni olan Ören, burada kamera hareketleri, derinliğine görüntü düzenlemesiyle, rejisörün bu sahne oyununu tiyatro kokmaktan kurtarma çabasını destekliyor, fazlalıklardan kurtulmuş, açık ve sade anlatımını değerlendiriyordu. Ün'ün oyuncuların yönetiminde gösterdiği titizlik de, Turgut Özatay, Lale Oraloğlu, Salih Tozan, Reha Yurdakul'un rahat ve tabii oyunuyla ortaya çıkmaktaydı.

Bütün bu gelişmeyi üç yıllık kısa bir süre içinde gösteren ve ilk dönemindeki filmlerinden hiç beklenmeyecek bir olgunluğa erişen Ün, çalışması toplu olarak ele alındığı vakit, yanlış yapmaktan korkan, gideceği yönü sezişi ve duyuşuyla bulabilen bir sinemacının niteliklerini taşımaktaydı. Bu da Ün'ün hem zayıf hem de güçlü olan yönünü meydana getiriyordu. Bütün mesele, Ün'ün bu yoldaki çalışmalarının ne kadar süreceğidir. Daha işinin başlangıcında olduğu, yolunu kendi kendine bulduğu, olanaklarını zorlamaksızın söyleyeceklerini ortaya koyabildiği, kısa bir süre içinde dikkate değer bir gelişme gösterdiği; nihayet söylediklerinin ister orijinal bir senaryoda, ister adaptasyonda olsun belirli bir

düşünüşü, görüşü yansıttığı bir kişiliği gösterdiği, kendine özgü bir dünyayı verebildiği göz önüne alınınca da, son on yıllık dönemin en dikkate değer bir sinemacısı olarak ortaya çıkıyordu.

1950-1960: Türk Sinemasının En Önemli Çağı

1960 yılının sonunda geriye doğru bakıldığı, Türk sinemasının başlangıçtan beri gösterdiği gelişme topluca ele alındığı vakit, "sinemacılar" çağının yer aldığı 1950-1960 dönemi büyük bir önem kazanmaktaydı. Bu önem, her şeyden önce, tam anlamıyla sinemanın bu dönemin içinde başlamasından ileri geliyordu. Gerçekte, Türkiye'de ilk film yapımı, İlk Dünya Savaşı'nın başına kadar uzanıyordu ama, o tarihten yirminci yüzyılın ilk yarısının sona erdiği tarihe kadar geçen süre içinde gerçek anlamıyla bir sinemanın var olduğu söylenemezdi. Yukarıdan beri gözden geçirilen gelişmeye toplu bir bakış atıldığı vakit ortaya çıkan durum şuydu: Türkiye'de de sinema, yabancı ülkelerdeki yolu izlemişti; sinemayı bulan birkaç ülke bir yana bırakılırsa, Türkiye'de de sinema öbür ülkelerdeki gibi "sinematograf"ın girişiyle başlamış, yabancı filmler gösterilmiş; sonra ufak çapta amatörce çalışmalar yapılmış, haber filmleri çevrilmiş; bundan sonra tiyatronun büyük ölçüde etkisinde kalan bir sinema ortaya çıkmış; daha sonra da yavaş yavaş bir sinema dili kurulmaya başlamıştı. Fakat, öbür ülkelerden ayrı bir durum da vardı: Türk sinemasının tarihinde, üçüncü bölüm, yani tiyatronun etkisindeki sinema bölümü, başka hiçbir ülkede rastlanmayacak kadar uzun sürmüş, bundan dolayı da gelişmenin daha sonraki döneminin gecikmesine yol açmıştı. Nitekim, yukarıda, 1914'ten 1939'a kadar uzanan yirmi altı yıllık sürenin "tiyatrocular"ın en büyük temsilcisi olan tek rejisörün çalışmalarıyla geçtiği belirtilmişti. 1939-50 döneminde yer alan "geçiş çağı"nın ise yine büyük ölçüde "tiyatrocular"ın etkisi altında kaldığı, bu etkinin dışında geçiş çağı rejisörlerinin getirdiklerinin, doğruda doğruya sinema diliyle ilgisi olmayan öğeler olduğu (tiyatrodan gelmemiş oyuncular, teknik eğitim, bağımsız çalışma.. gibi) görülmüştü. Böylelikle 1914'ten 1950'ye kadar uzanan otuz yedi yıllık "tiyatrocular" ve "geçiş çağı"nda Türk sineması, sinema

dilinden yoksun olarak yaşamıştı. Kullandığı dil, sinema dili şöyle dursun hatta sinemalaştırılmış bir tiyatro dili bile değil, tiyatrolaştırılmış bir sinema diliydi. Bu dil, en ileri olduğu sırada bile "sinema-tiyatro" olmaktan öteye geçememişti. Ancak 1950'den sonraki "sinemacılar" çağı içindedir ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk örneklerini verilmişti. Uzun süren bir "tiyatrocular" çağının ikinci yarısına doğru, sinema diline yaklaşılmıştı. Bundan dolayıdır ki, Türkiye'de asıl anlamıyla sinemanın başlangıcını 1950-60 dönemine getirmek gerekmektedir böyle olunca, 1950-1960 döneminin, Türk sinemasının en önemli çağı olduğu ve bu çağ içindeki aksamalar yanında elde edilen başarıların daha ağır bastığını kabul etmek gerekir: Her şeyden önce, gerçek anlamıyla bir sinemanın kuruluşundaki gecikmenin, büyük yetersizliklerine rağmen, 1950-60 dönemi sinemacılarından kaynaklanmadığı ortadaydı. Üstelik, hepsi değilse bile birçoğu, bu gecikmeyi kapatabilmek için ellerinden geleni yapmışlardı. Bunlar işe başladıkları vakit ortada bir sinema dilinin olmadığını görmüşler, temelli değil küçük çapta bir sinema eğitiminden bile geçmedikleri halde bu dili kurmak, sinemayı tiyatrodan kurtarmak için sınırlı yetenekleriyle çalışmışlardı. Bu çabalarının sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğu vakit de, gecikmenin ve geriliğin büyük ölçüde yine sürdüğü ortaya çıkıyordu.

Ama 1950-60 döneminde, hele asıl gelişmenin bu dönemin ikinci yarısına doğru başladığı göz önüne alınırsa, son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yıl içinde yapılanlarla karşılaştırılamayacak kadar büyüktü. Türk sinemasının ilk 37 yılı içinde bir sinema eseri özelliği taşıyan herhangi bir eser göstermek hemen hemen imkânsızdı. Bu süre içinde yer alan *Ateşten Gömlek*, *Bir Millet Uyanıyor* kendi başına bir sinema eseri olarak taşıdığı değerden çok tarihsel önemi bakımından adı anılabilecek filmlerdi. Sinema eserlerine rastlamak için 1950'den sonraya kadar ilerlemek gerekiyordu. Bu sinema eserleri, 1950-60 dönemi içindeki 600 kadar film karşısında pek az bir sayıda olmakla birlikte, bu konuda, sürenin kısalığı da göz önüne alınmak gerekiyordu.

Böylelikle, Türk sinemasının anılmaya değer filmleri olarak sayılabilecek olanlar, yani Akad'ın 1952-55 dönemi arasındaki filmleri *Kanun Namına*, 1952; *Altı Ölü Var*, 1953; *Katil*, 1953; *Öldüren Şehir*, 1954; *Beyaz Mendil*, 1955 ile *Yalnızlar Rıhtımı* 1959; Kamil'in *Kaçak*'ı, 1954-55; Atıf Yılmaz Batıbeki'nin *Gelinin Muradı*, 1957; *Bu Vatanın Çocukları*, 1959; *Alageyik*, 1959; *Karacaoğlan'ın Karasevdası*, 1959; *Suçlu*, 1959-60; Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi*, 1958; *Gecelerin Ötesi*, 1960; Seden'in *Namus Uğruna*'sı, 1960; Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş*, 1958; *Ateşten Damla*, 1959-60, *Ayşecik*, 1959-60; *Kırık Çanaklar*'ı, 1960; Orhan Elmas'ın *Kanlı Firar*'ı, 1960; otuz yedi yıllık bomboş bir sürenin sonunda, dokuz yıllık bir çalışmanın dikkate değer ürünleri olarak ortaya çıkıyordu.

Bu gelişmenin, iktisadi bakımdan her gün karşılaşılan güçlüklere rağmen ve gittikçe karanlığa doğru ilerleyen bir hürriyetsizlik dönemi içinde elde edildiği de unutulmaması gereken bir noktaydı. Bundan dolayıdır ki, Türk sinemasının gelecek on yılı çok daha geniş ölçüde bir başarının, ulusal bir sinemanın kuruluşunun umudunu taşımaktadır.

Rejisörler Üzerine

Bir sinemanın varlığı her şeyden ve herkesten önce rejisörlerinin durumuna bağlıdır. Bu bakımdan, rejisörlerimizin durumu da, sinemamızın bugününü ve yarınını açıklayan bir "anahtar" olabilir. Acaba, yukarıdan beri gözden geçirilen rejisörlerin genel durumu, dikkate çarpan en önemli özellikleri nelerdir?

Genel olarak, Türk sineması, bir "gençler" sinemasıdır. Zira son on yılın rejisörleri, ilk uzun filmlerini çevirdikleri vakit ortalama otuz yaşlarında bulunmaktadırlar. Üstelik, son yıllara doğru geldikçe bu ortalama daha da düşmektedir. Başka bir nokta, sinemanın öbür kollarında çalışanların sonradan rejisörlüğe geçişlerinin çok kısa bir süre içinde gerçekleşebilmesidir. Genel olarak bu süre, iki üç yılı aşmamaktadır. Bu da, kendi başına ele alındığı vakit iyi bir olaydır. Zira, hem yukarıda belirtilen yaş ortalamasının düşüklüğünü sağlar, hem de yetişme süresi içinde, ustanın çırak üzerindeki etkisini en az dereceye indirir. Bir yandan da bu durum,

rejisörlüğe 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 rejisör yardımcısının rejisörlüğe geçebilmesi için ortalama olarak on beş yıl beklemesi gerekir. Bundan dolayı da, Japon rejisörleri ilk uzun filmlerini kırk yaşlarında çevirebilmekte, ustalarının çok etkisi altında kalmaktadırlar. Üstelik çoğu da, rejisörlüğe atlamak fırsatını hiçbir vakit bulamazlar.[12]

Ama, bütün bunlar, kendilerini çevreleyen şartlar içinde ele alındığı vakit, ilk görünüşteki kadar umut verici değildir. Yukarıda da görüldüğü üzere, bu rejisörler genel olarak 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 başka bir 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 da hiç kurtulamaz.

Başka bir nokta, "genel kültür" meselesidir. Sinema rejisörü, çalışması sırasında hikâye kuruluşu, karakter yaratılışı, resim, müzik, oyun, dekor, çalışma birliğini yönetmek... gibi çok değişik konularla uğraşmak zorunda olduğu için çok geniş bir kültür edinmesi gerekmektedir. Oysa, Türkiye'nin şartları, yüksek öğrenim yapmış kimseler için bile böyle bir kültürün edinilmesini hemen hemen imkânsız kılmaktadır. Bundan dolayı, bugünkü rejisörler, genel olarak ya tamamıyla bilisizdir ya da çok çok bir "yarı aydın" özelliği gösterirler Oysa sinemada "yarı aydın"lık kadar zararlı olan hiçbir şey hemen hemen yoktur denilebilir. Belki bilisizlik bile bu yarı aydınlık'a tercih edilebilir Zira birinciler arasında iyiniyetli olanlar, "bir şeyler yapmak" isteyenler kendi tecrübelerine, sezgilerine dayanarak ortaya hiç olmazsa kendilerinden olan, hatta bazen kişilik taşıyan eserler koyabildikleri halde, yarı aydın reji-

12 Joseph I. Anderson ve Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry* (Rutland, Vermont/Tokyo, Japan, Charles B. Tutle Company 1959), s.348-349.

sörlerde buna da pek rastlanmamaktadır. Yarı aydın rejisörler, yaptıkları işte bir eksiklik, bir aksama olduğunu anlayınca ve bunu kapatmak isteyince kendi bilgileri, yetenekleri buna elverişli olmadığından sonunda yabancı etkileri olduğu gibi yankılamaktan öteye geçemiyorlar.

Asıl önemli nokta, sinemanın bugün her zamankinden çok, "söyleyecek şeyleri olanların" anlatım aracı olmasından doğuyor. Bugün sinema endüstrisi bulunan bütün ülkelerde, sinemanın teknik yönü artık tamamıyla "standartlaşmış"tır; iyi film de kötü film de aynı teknik işlemlerden geçerek meydana getirilmektedir. Bu durumda önemli olan, bu araçla bir şey söylemek, söyleyecek şeyi olmaktır. Oysa, bizim rejisörlerimizin hemen hiçbiri 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" eserlerden, hiçbir kişilik taşımayan filmlerden başka bir şey konamamaktadır. Rejisörlerimizin büyük çoğunluğunda her vakit rastlanan ortak özellik, anlatacak bir şeyi bulunmamak ve "sinema duygusu"ndan yoksun olmaktır. Birincisinin nedenini biraz önce görmüştük. İkincisinin nedeni, sinemacı yetiştirmekteki ihmaldir. Sinema duygusunu kazanmanın ilk ve başlıca yolu, sinemanın en iyi eserleriyle sürekli olarak karşı karşıya gelmek, bu eserleri incelemek, bunlardan ders almaktır. Oysa Türkiye'de, sinemanın en önemli eserlerini bir araya getiren, bunların gösterilmesini sağlayan "sinematek" sinema derneği, özel salonlar yoktur. Film getiricilerinin her yıl yurda soktukları yabancı filmler arasında gerçek sinema eserleri bir elin parmaklarını geçmez. Öte yandan, sansürün de rejisörlerin serbestçe çalışmasını nasıl önlediğini biraz ötede göreceğiz. Görülüyor ki, rejisörlerin, dolayısıyla yerli filmlerin içinde bulundukları çıkmaz, her şeyden önce Türkiye'nin içinde bulunduğu genel şartlardan doğmaktadır. Ancak bu genel şartlardaki iyileşme, filmlerimizin niteliğinde bir gelişmeye yol açabilecektir.

Oyuncular Üzerine

Yukarıda da görüldüğü üzere, rejisörler konusunda yapılan "tiyatrocular", "geçiş çağı rejisörleri" "sinemacılar" ayırımı, oyuncular konusunda da yapılması gereken bir ayırımdır. Oyuncular da, rejisörler için belirtilen gelişmeyi izlediler: Tiyatrodan gelme oyuncuların bütün piyasayı kapladığı bir çağ, doğrudan doğruya kamera önünde işe başlayan oyuncuların çoğunlukta olduğu bir çağ ve bu ikisi arasında tiyatrocuların çoğunlukta olduğu fakat yavaş yavaş yeni oyuncuların denendiği bir geçiş çağı.

1917'den 1939'a kadar uzanan dönemde, Türk beyazperdesinin tamamıyla sahneden gelen oyuncularla dolup taştığı, bu dönemde meydana getirilen filmlerin tanıtma yazıları incelendiği vakit hemen göze çarpmaktadır. İlk çevrilen birkaç filmde, daha çok Rum, Ermeni tiyatro topluluklarından, İstanbul'a sığınan birkaç Beyaz Rus oyuncusundan yararlanıldığını yukarıda görmüştük. Madame Kalitea, Mlle Blanche, Rana Dilberyan, Eliza Binemeciyan, Anna Mariyeviç, Roza Felekyan, Onnik Binemeciyan, Liane Console, Aznif, Vahram Papazyan, Madame Sarmatova, Helena Artinova, Gavroş Tolayan, Jenya Moris... bunların başlıcalarıydı. Kötü bir tiyatro geleneği içinde yetişen, sinemada hiçbir tecrübesi olmayan bu oyuncuların, bugün artık, eskilikten ileri gelen "exotique" bir çekicilikten başka değer taşımadıklan muhakkaktır. Bu oyuncularla birlikte ortaya Dârülbedayi sahnesinden gelenler çıkar. Öyle ki, 1939'a kadar çevrilen bütün filmlerde, bu tiyatro topluluğunun hemen bütün oyuncularına rastlamak kabildir. Azınlık oyuncularıyla aşağı yukarı aynı kötü tiyatro geleneği içinde yetişen bu oyuncular arasında, ancak birkaç tanesi, o da kişisel çabaları, yetenekleriyle kendilerini sinemaya uydurabilmişlerdir. Hazım Körmükçü, Behzat Butak, Neyyire Ertuğrul bu arada sayılabilir. Bunların dışında 1939'a kadarki süre içinde hemen her filmde yer alan İ. Galip Arcan, Vasfi Rıza Zobu, Hüseyin Kemal Gürmen, Emin Beliğ Belli, Refik Kemal Arduman, Ercüment Behzat Lav, Talat Artemel, Mahmut Moralı, Müfit Kiper, Sami Ayanoğlu, Suavi Tedü, Bedia Muvahhit, Cahide Sonku, Şevkiye May, Necla Sertel, Perihan Yanal... ancak Dârülbedayi topluluğunun tarihi,

oyun anlayışını ortaya koyması bakımından dikkate değer. Bunun dışında, beyazperdemizde bir tekelcilik, sinemaya hiç uygun düşmeyen bir tekelcilik kurmaktan başka bir işe yaramamıştır. Her çeşit rolü oynayabileceklerini sanan ve bunu büyük bir "laubalilikle" yapan bu oyuncular yüzünden Türk perdesi, uzun bir süre hep aynı "jeune"lerle, hep aynı kadın kahramanlarla, ya da iğreti sakallı, ağlamaklı sesli, biraz fazlaca hareket edip derince soluk alsa takma bıyıkları düşecek hep aynı "yaşlı"larla dolup taştı. Bu durum ancak geçiş çağı rejisörlerinin arada bir yeni simaları filmlerinde kullanmaya başlamalarıyla değişir gibi oldu. Kenç'in *Hasret*'te (1945) Oya Sensev, *Günahsızlar*'da (1946) Sensev ile Sadri Alışık gibi yeni oyunculara yer vermesi, Kamil'in 1946-47'de Berrin Aydan, Enver Orhon, Orhon M. Arıburnu... gibi yeni oyuncular kullanması, doğrudan doğruya sinemayla işe başlayan, sinema için daha uygun düşen tiplerin ortaya çıkmasına doğru atılan ilk adımlardı. 1948'den başlayarak bu tutum artık tamamıyla yerleşti, beyazperde her yıl yeni tipler kazandı, bunlardan bazıları seyircilerce "aranılan ve tutulan yıldız" kimliğini kazandılar.

Kadın Oyuncular

Tarih sırası bakımından bu tip yeni oyuncuların ilki Sezer Sezin'di. 1945'te Refik Kemal Arduman'ın *Köroğlu*'su ile sinemaya geçen Sezin, 1948'de Havaeri - Akad'ın *Damga*'sı, ertesi yıl Akad'ın *Lüküs Hayat*'ı (1950) ile ün kazandı. 1951-52 arasında Irak'ta, yeni bir "jeune" olan Kenan Artun'la birlikte Akad'ın *Tahir ile Zühre*, *Arzu ile Kamber* filmlerinde oynadı. 1948-52 yıllarındaki bu çalışmalarından sonra kısa bir süre perdeden çekilen Sezin, 1954-55'te Kamil'in *Kaçak*'ı ile yeniden perdeye döndü. 1961'de Akad'ın *Dişi Kurt*'una kadar melodramlardan serüven filmlerindeki rollerine kadar, genel olarak hep alaturka bir duygululuğun da karıştığı, tuttuğunu koparır, "erkekleşmiş" "kabadayı" kadın tipini canlandırdı.

Talat Artemel'in *Hürriyet Apartmanı* (1945) ile beyazperdede görünen Gülistan Güzey, 1950'de Kenç'in *Çakırcalı Mehmet Efe*'si,

ondan sonra da Akad'ın *İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı* (1952), *Katil* (1953) gibi serüven filmleri ya da Esat Mahmut Karakurt romanlarından aktarılan *Allahaısmarladık* (Ayanoğlu, 1951), *Kadın Severse* (Batıbeki, 1955)... gibi birbirinden ayrı özellikte filmlerde oynadı.

1951'de Kamil'in *Uçuruma Doğru*'su ile oyunculuğa başlayan Mesiha Yelda, çoğu Muzaffer Tema ile birlikte oynadığı filmlerde (Kamil: *Dudaktan Kalbe*, 1951, C. Y. Kostanoff: *Günahını Ödeyen Adam*, 1952; Burçkin: *Vahşi Arzu*, 1953), incir çekirdeğini doldurmayan "mesele"leri, mübalağa ile anlatan küçük burjuva tipini temsil ediyordu.

1953'ten sonra perdeden çekilen Yelda'nın bu küçük burjuva tipi, 1954'ten başlayarak Belgin Doruk tarafından günümüze kadar devam ettirildi. Doruk'un başlangıçtaki bir iki filmiyle sonradan çevirdiği *Binnaz* (1959) adlı tarihsel filmi ya da *Gece Kuşu* (1960) gibi "erkekleşmiş kadın" tipi modasına uyularak çevirdiği filmi bir yana bırakılırsa, öbür bütün filmleri, hali vakti yerinde bir ailenin "romantik" bazen de acılı aşk serüvenlerine kendini kaptıran "cici kızı"nı veriyordu. Doruk, aynı zamanda, son yıllar içinde yıllık ortalama filmi yarım düzinenin üstünde kalacak kadar verimli olan birkaç oyuncudandı.

Aynı tipin temsilcileri arasında, 1955-57 yıllarında bir aralık perdede görünüp sonra kaybolan başarılı bir oyuncu, Deniz Tanyeli (Akad: *Meçhul Kadın*, 1955-56; *Kalbimin Şarkısı*, 1956; Seden: *İntikam Alevi*, 1956; *Berduş*, 1957...) yer alıyordu. Bu tipin bir başka çeşidi: Güzel, şık fakat "dejenere" burjuva kadınının ve cinsiyetinin temsilcileri (hatta bazen bu tipin tamamıyla düşmüş kadın çeşidi) 1957'den başlayarak beyazperdeye geçen Çolpan İlhan (Sırmalı: *Kamelyalı Kadın*, 1957; Batıbeki: *Bir Şoförün Gizli Defteri*, 1958; Akad: *Zümrüt*, 1959; *Yalnızlar Rıhtımı*, 1959...), ondan daha geniş ölçüde de son birkaç yıl içindeki filmleriyle (Orhan Elmas: *Üç Kızın Hikâyesi*, 1959; Ün: *Ayşecik*, 1959-60; Batıbeki: *Ölüm Perdesi*, 1960...) Leyla Sayar oldular.

Neriman Köksal, özellikle Anadolu seyircisinin tuttuğu etine buduna dolgun, aynı zamanda "meşum kadın" tipinin 1953'ten

bu yana en tanınmış temsilcisiydi. Bu tipin biraz daha "alafranga" olanı, 1954'ten yine günümüze kadar Gönül Bayhan tarafından temsil edildi.

Gerek Yelda, Doruk, Tanyeli gerek Sayar, İlhan gerekse Köksal, Bayhan'ın temsil ettikleri tiplerin tam karşı kutbunda, küçük, talihsiz, sürekli olarak ezilen, toplumun bir kenarında tutunarak yaşamaya çalışan Türk kadınını canlandıran Muhterem Nur, 1952'den başlayarak bugüne değin çevirdiği altmıştan fazla filmde, bu tipin en acemilerinden en ustaca çizilmişlerine kadar birçok örneklerini ortaya koydu. Bir yandan da sağduyusu, sezişi ve duyuşuyla zaman zaman değişik tiplerde bile, başka oyunculara rastlanmayan bir rahatlık, sadelik ve ustalıkla oynayabilecek olgunluğa erişti.

Filmlerimizin en büyük bölümünü meydana getiren "köy" filmlerinde fırsat buldukça "köylü kızlar"ı da canlandıran, fakat bunu başaramayan bu oyunculara, 1957'den başlayarak, özellikle "şımarık kasaba kızı" "eşraf kızı"nı canlandıran Pervin Par'ı da katmak gerekir.

Çoğu başarısız olan bu oyuncuların yanı sıra, az film çeviren, fakat daha özlü oyun çıkaran Lale Oraloğlu (Akad: *Altı Ölü Var*, 1953; *Sevdiğim Sendin*, 1955; *Karasu*, 1958; *Kırık Çanaklar*, 1960...) ile Nurhan Nur (Batıbeki) (Seden: *Düşman Yolları Kesti*, 1959; Gülyüz: *Sensiz Yıllar*, 1960-61, Batıbeki: *Dolandırıcılar Şahı*, 1960-61), bir de büyük bir yeteneği olan, iyi bir rejisör elinde şaşılacak kadar başarılı oynayan küçük oyuncu Zeynep Değirmencioğlu (Ün: *Ayşecik*, 1959-60; Batıbeki: *Ayşecik Şeytan Çekici*, 1960) yer almaktadırlar.

Erkek oyuncular

Güzey ile Yelda'nın oyun arkadaşı olan Muzaffer Tema, 1951-56 arasında, Amerikan tipi olmaya özenen "jeune"lerin beyazperdemize yabancı düşen temsilcisi olarak ortaya çıktıktan sonra Amerika serüvenine atıldı. 1959'da Türkiye'ye dönüp yeniden yerli filmlerde oynamaya başladığı vakit, zaten iyi bir oyuncu olmayan Tema'nın eski bildiklerini bile unuttuğu anlaşıldı.

Fakat Tema, 1951-57 arasında, yabancı filmler ile yerli filmler arasındaki sınır üzerinde yer alan seyircinin sevdiği bir "jeune"dü ve aşağı yukarı kendisinden bir on yıl öncesinin "jeune"ü olan Suavi Tedü'nün geleneğini sürdürüyordu.

1952'de ortaya çıkan Turan Seyfioğlu ile Ayhan Işık ise, yeni tip erkek oyuncuların en başarılı temsilcileriydiler. Akad ile Seden'in birçok filmlerinin başoyuncusu Işık, Suavi Tedü ile Muzaffer Tema'nın beyazperdeye daha yatkın, seyircilerin hayalindeki erkeği daha iyi karşılayan, daha tabii oynayan bir çeşidiydi.

Yine Akad ile Seden'in filmlerindeki başlıca oyunculardan Seyfioğlu ise, kavgacı, bela çıkarmaktan hoşlanan külhanbey tiplerinin, sonu kötü biten "jeune"lerin başlıca temsilcisiydi. Seyfioğlu'nun bu özelliklerini, bir dürüstlükle birleştiren "kenar mahalle delikanlısı" ise 1953'ten başlayarak Eşref Kolçak tarafından canlandırıldı. 1955'te bunlara, canlı, atletik, her tipe oldukça kolay uyabilen Fikret Hakan katıldı. Tema'nın yaşlıcası, "kır saçlı, olgun don juan" tipi 1957'den başlayarak Kenan Pars tarafından; Seyfioğlu ile Kolçak'ın canlandırdıkları tipin daha tecrübeli, daha olgunlaşmışı da 1959'a doğru Turgut Özatay tarafından temsil edildi. Bunlardan tamamıyla değişik tipte iki oyuncu da Ahmet Tarık Tekçe ile Talat Gözbak'tı. Birincisi, kof, palavracı, korkak ve hain külhanbeyi ya da "kötü adam" tipini; ikincisi düzenbaz kasabalıyı ya da "kötü" köy ağasını canlandırıyordu. Nihayet bunlara, eski çağlardaki iriyarı, heybetli, gözü pek Türk erkeğinin ya da "racona uygun hareket eden" eski kabadayının bugüne kalmış temsilcisi olan Kadir Savun -aynı zamanda usta bir oyuncu- katılabilir Son bir iki yıl içindeki filmleriyle, serüven ardında koşan, genç atletik bir tip Orhan Günşiray tarafından temsil edilmektedir. Yelda, Doruk, Tanyeli gibi, küçük burjuvalar arasında geçen budalaca hikâyelerin kadın kahramanlarını canlandıran oyuncuların karşısına ise son birkaç yıldır Göksel Arsoy ile Efkan Efekan çıkarılmaktadır.

Genel olarak oyundaki başarı, ikinci derecedeki rollere doğru inildikçe -eğer kalıplaşmış bir tip temsil edilmiyorsa- daha çok artmaktadır. Aynı zamanda, ikinci derecede ve karakter oyuncu-

ları hem sayıca hem de nitelik bakımından erkeklerde daha ağır basmaktadır Halide Pişkin, Muazzez Arçay, Melahat İçli... gibi birkaç kadın karakter oyuncusu yanında başta son yılların bu alandaki en başarılı oyuncusu Ulvi Uraz olmak üzere Salih Tozan, Osman Alyanak, Semih Sezerli, Atıf Kaptan, Hulusi Kentmen, Cahit Irgat, "jeune"lük çağından sonra Orhon M. Arıburnu... gibi erkek oyuncular yer almaktadırlar.

Rejisörler konusunda ileri sürülen bilisizlik, genel kültür yoksunluğu, oyuncuları için hemen hemen bir "genel kural" durumundadır. Aksaklığın en önemlisi her şeyden önce buradan ileri geliyor. Oyuncuların çoğu ancak bir ilköğretimden geçmiş, en kötü yerli film, Arap filmi, Hollywood mamullerindeki oyunculardan heveslenerek oyunculuğa özenmiş, çoğunun en büyük oyunculuk tecrübesi okul temsillerinden, Halkevi sahnelerindeki amatör çalışmalarından ileri geçmemiştir. Oyunculuğa başladıktan sonra da, bu konuda, fazladan bir çabaya girmek gereğini duymamakta, herhangi bir film çevrilirken senaryoyu baştan sona okumak, rolünü ezberlemek şöyle dursun hatta günlük çalışma içinde yer alan kısa diyalogları bile ayaküstü öğrenmeye çalışmaktadırlar. Oyuncu çalışmasında hiçbir "disiplin" yoktur. Rejisörlerden çoğunun, oyuncu çalıştırmasını, kullanmasını bilmeyişleri, sinema için çok daha büyük aksamalara yol açmaktadır. Bunun yanı sıra, küçük çapta da olsa bir "yıldız sistemi"nin varlığı zaten iyi bir durumda olmayan oyunculuğun gelişmesini adamakıllı yavaşlatmaktadır

Rejisörlerin ve yapımcıların "daimi" bir oyuncu kadrosuyla çalışmaları, yeni ve alışılmamış tiplerin sinemaya kazandırılmasındaki isteksizlik, profesyonel olmayan oyunculardan yararlanmaktaki çekingenlik, buna uygun olarak aynı oyuncuların değişik filmlerde hep aynı tipleri canlandırmaları, beyazperdemize sıkıcı bir "monotonluk" vermektedir. Filmlerde kendi sesiyle konuşan oyuncuların parmakla sayılacak kadar az oluşu, filmlerin sonradan seslendirilmesi ve bunda her vakit belirli bir kadronun kullanılışı, bu "monotonluğu" daha da artırmaktadır.

Teknikerler

Teknikerlerin sayısı ancak son on yıl içinde dikkati çeker bir ölçüye varmıştır. Başlangıçtan "tiyatrocular" çağının sonuna kadar tekniker olarak sayılabilecek adlar birkaçı geçmez. Bunlar da yalnız fotoğraf yönetmenleridir, zira bunun dışında dekorculuk, montajcılık, aksesuvarcılık, kostümcülük, sanat yönetmenliği... gibi çeşitli kolların gereği, yalnız o vakit değil yakın zamanlara kadar anlaşılmamıştır. Fotoğraf yönetmeni olarak, ilk filmlerimizde çalışan Weinberg, Uzkınay, Weinberg'in yardımcılarından Yorgo ile Ertuğrul'un hemen bütün filmlerinin fotoğraf yönetmeni olan Cezmi Ar, "tiyatrocular" çağının tekniker kadrosunu tamamlarlar.

Geçiş çağı rejisörlerinden çoğu, fotoğraf yönetmenliğini kendileri yürütmüşlerdir. Ancak sinemacılar çağında tekniker kadrosunda hem bir genişleme hem bir gelişme göze çarpmaktadır. Fakat bu gelişme de daha çok fotoğraf yönetmenliği, dekor gibi bir iki kolda olmuştur. Sağlam bir bilgi isteyen laboratuvar, ses kaydı, montajcılık, çeşitli seslerin aynı kuşakta birleştirilmesi... işlerinde iyi sonuçlar ancak zaman zaman, çok kez de bir rastlantı sonucu alınabilmektedir. Bu duruma yol açan başlıca neden, bu teknikerlerin hemen hepsinin "alaydan" yetişmeleridir. Öte yandan bu teknikerlerin kendi konularındaki çalışmalarından, yeni gelişmelerden habersiz oluşları, mesleklerinde ilerlemekte tam bir ilgisizlik göstermeleri, araçların yetersizliği de bu çalışmaları büsbütün aksatmaktadır. Çok kez, basit birkaç formülün uygulanması, birkaç basit "meslek sırrı"nın bilinmesiyle halledilebilecek teknik meseleler, bu bilisizlik yüzünden bütün filmin aksamasına yol açmaktadır. Teknikerlerin aldıkları ücretlerin yetersizliği, çalışılan ortaklıkların sağlam olmayışı da bunda büyük bir rol oynamaktadır. Büyük ortaklıkların büyük stüdyoların teknik eleman yetiştirmekte gösterdikleri kayıtsızlık da anlaşılacak çeşitten değildir. En iyi senaryoya dayanılarak, en usta oyunculardan yararlanılarak, en başarılı rejisörlerin elinden çıkacak filmin ses, fotoğraf, laboratuvar... çalışmalarındaki küçük bir aksaklık yüzünden bütün değerini yitirebileceği düşünülürse, tek-

nik eleman yetiştirilmesindeki bu kayıtsızlık, sinemaya büyük sermaye yatıranların kendi çıkarlarını bile gözetmekten geri kaldıklarını, bindikleri dalı kestiklerini ortaya koyar

Birkaç Tekniker

Teknik kollarda göze çarpar bir gelişme, yukarıda da belirtildiği gibi, ancak fotoğraflardadır. Bu fotoğraf yönetmenlerinin hemen hepsi 1945'ten sonra sinemada çalışmaya başlamışlardır. Aynı zamanda fotoğraf yönetmeni olan Kamil'in *Gençlik Günahı* 'nda (1945) işe başlayan İlhan G. Arakon, daha sonra kardeşi Aydın G. Arakon'un birçok filminde fotoğraf yönetmenliği yapmış, 1954'te Ali İpar'ın *Salgın* filminde kullandığı Anscolor düzeniyle elde ettiği başarı, bir yıl önce Ertuğrul'un *Halıcı Kız*'ında emektar Cezmi Ar'ın Agfacolor düzeniyle uğradığı başarısızlık yanında büsbütün dikkati çekmişti. *Bir Şehrin Hikâyesi* (1954) adındaki kısa dokümanterde Arakon bu başarısını bir adım daha ileri götürmüştü. 1959'da Akad'ın *Zümrüt* 'ündeki çalışması, Arakon'un "formunu" kaybetmediğini ortaya koymaktaydı. Arakon'la aynı yıl kameracılığa başlayan Yuvakim Filmeridis, her zaman aynı başarıyı sağlayamamakla birlikte, genel olarak sürekli bir gelişme içinde 1959'da Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* 'nda o vakte kadarki en başarılı gece sahnelerini çekebilecek ustalığa erişmişti. Fakat fotoğraf yönetmenleri arasında en sağlamı, her vakit belirli bir seviyenin üstünde kalanı ve uluslararası bir değer taşıyanı 1944'te Gelenbevi'nin *Deniz Kızı* ile kameracılığa başlayan Kriton İlyadis'ti. 1951'den sonra sürekli olarak Kemal Film'de çalışan İlyadis, gerek bu ortaklığın sağladığı rahat çalışma imkânı, gerekse mesleğindeki bütün gelişmeleri yakından izleyen titiz bir tekniker olmasından ötürü en usta fotoğraf yönetmenimiz olarak ortaya çıkmaktadır. Akad'ın ve Seden'in Kemal Film'deki bütün filmlerinin fotoğraflarındaki ustalık ve güzellik, İlyadis'in başarısının en iyi örnekleridir Yine *Deniz Kızı*'nda İlyadis'in yanında işe başlayan Turgut Ören, istediği vakit İlyadis'le eş başarıya ulaşabilecek yetenekte bir fotoğraf yönetmenidir. Hatta, İlyadis'in

tamamıyla ölçülü, hesaplı davranışı yüzünden çok kez bir kuruluk ve soğukluk kazanan görüntüleri yanında Ören'in bir yumuşaklık, sıcaklık, "şairanelik" sağlaması gibi üstün bir yanı da vardır. Ne yazık ki, İlyadis gibi, sağlam bir ortaklıkta çalışmak imkânından yoksun oluşu, Ören'i bazı filmlerinde çok baştan savma çalışmalara da zorlamaktadır. Fakat örneğin *Üç Arkadaş* (Ün, 1958), *Mahallenin Sevgilisi* (Ün, 1960), *Kırık Çanaklar* (Ün, 1960)... Ören'in rahat ve severek çalışmak imkânını bulduğu vakit ne kadar başarılı olabileceğini ortaya koymaktadır. Bu fotoğraf yönetmenlerine Enver Burçkin (Akad'ın *Kanun Namına*'sı, 1952; S. Burçkin'in *Vahşi Arzu*'su, 1953; Gelenbevi'nin *Günahkârlar Cenneti*, 1958...); "istikrarlı" bir çalışma göstermemesine rağmen çok kez ortanın üzerine çıkabilen Mike Rafaelyan (Akad'ın *Ak Altın*, 1957; Batıbeki'nin *Yaşamak Hakkımdır*, von Theumer'le birlikte, 1958; *Bu Vatanın Çocukları*, 1959; *Karacaoğlan'ın Karasevdası*, 1959...); *Dokuz Dağın Efesi* (Erksan, 1958) ve *Funda*'daki (N. Hançer, 1958) birbirini tutmaz fotoğraflardan sonra son iki yıl içinde bir "istikrar"a kavuşmak belirtileri gösteren Şevket Kıymaz (Ün'ün *Ateşten Damla* ile *Ayşecik*'inde, 1958-60); *Gecelerin Ötesi*'yle (Erksan, 1960) dikkati çeken Mengü Yeğin katılabilir.

Ses öğesi, her şeyden önce, rejisörlerimizin, önemini ve değerini anlamayışları yüzünden, sonra da bu öğeyi başarıyla gerçekleştirecek teknikerlerin yokluğundan dolayı, filmlerimizin en çok aksayan yönüdür. Film müziği bestecilerinin olmayışı (Nedim V Otyam, Hulki Saner ya da Yalçın Tura'nın bu yoldaki çalışmaları henüz bu alandaki açığı kapatacak nitelik ve nicelikte değildir), "orijinal" olmayan parçaların seçilişindeki şaşılacak bilgisizlik ve zevksizlik gibi işin sanatla ilgili yönü bir yana, sesin beyazperdeye ulaşıncaya kadar geçirdiği teknik işlemler de tam bir bilisizlik içinde yürütülmektedir. Tıpkı fotoğrafta olduğu gibi sağlam bir teknik bilgi gerektiren bu işi yapmaya kalkışanlar da yine çoğunlukla alaydan yetişme kimselerdir. Bundan dolayıdır ki, ses kaydı çeşitli seslerin tek kuşakta birleştirilmesi sırasındaki korkunç beceriksizlik, perdedeki ses kaynaklarına göre bir "ses

derinliği"nin elde edilemeyişi, tabii seslerin (effects) kaydındaki başarısızlık... giderilmedikçe filmlerimizde teknik bakımdan ortalama bir seviyeye erişmek bile ancak çok mutlu rastlantılara kalacak bir iştir. Görüntüden sonra sinemanın en önemli öğesi olan ses, bugün sinemamızda hemen hemen "yok demesinler" diye kullanılır bir özelliktedir.

Teknikerlerin genel durumunu belirten bu küçük bölümü, son yıllardaki birkaç filmde yaptığı dekor çalışmasıyla dikkati çeken Duygu Sağıroğlu'nu anarak kapatmak yerinde olacaktır. Gerek Batıbeki'nin folklor öğesi zengin *Karacaoğlan'ın Karasevdası*'nda (1958), gerekse ondan bambaşka bir konuda ve tamamıyla "naturaliste" bir özellik gösteren *Kırık Çanaklar*'daki (1960) çalışmalarıyla Sağıroğlu, şimdiye kadar tamamıyla bir yana itilmiş bu alanda ilk başarılı örnekleri ortaya koyan bir sanatçıdır.

7. DOKÜMANTER FİLM ÇALIŞMALARI

Dokümanter film çalışmalarının, bir ülkenin yalnız toplum yaşayışı, tarihi üzerine canlı bir belge olmaktan daha başka yararlı yönleri de vardır: Sinemacı yetiştirmenin en kestirme, en sağlam yollarından biri, bir sinemanın sağlam temellere oturtulmasını en iyi sağlayan, dokümanter film çalışmalarıdır. Henüz hikâyeli uzun film üzerinde tecrübesi olmayan genç sinemacı, dokümanter filmlerde, söyleyeceğini en kestirme yoldan ortaya koymak, bir bütünlük taşıyan kısa bir konuyu geliştirmekte en iyi çalışma alanını bulur. Türk sinemacılarının hemen hepsinde görülen ortak kusurun, tabiata bakmasını bilmemekten doğan aksaklığın, en iyi gidericisi dokümanter film çalışmalarıdır. Öte yandan, uzun zaman geri kalmış, nüfusunun büyük bir çoğunluğu okuma yazma bilmeyen bir toplumun eğitilmesinde, aydınlatılmasında, devrimlerin benimsetilmesinde en etkili araç dokümanter filmlerdir.

Bu böyle olmakla birlikte, dokümanter film çalışmaları, Türkiye'de hemen tamamıyla bir kenara itilmiş, bu alanda az çaba gösterilmiştir. Gerçi, Türkiye'deki sinema çalışmalarının başında da, hemen bütün sinemaların başlangıcında olduğu gibi, bir dokümanter film yer almaktadır. Fakat, olağanüstü birtakım şartların zoruyla meydana gelen bu çalışmanın, arkası gelmemiş, Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*'nın (1914) ardından bu yolda pek az örnek ortaya konmuştur

Ordu Foto-Film Merkezi

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı, az sonra aynı çeşitten filmleri düzenli olarak meydana getirmek üzere, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kuruluşuna yol açtı. Fakat 1916'dan günümüze kadar süregelen çalışmalarına rağmen, bugün Ordu Foto-Film Merkezi adını alan bu kurumun ortaya önemli bir eser koyduğu söylenemez. Zira, İlk Dünya Savaşı'nın olağanüstü şartları içinde kurulan, bunun ardından yine olağanüstü bir dönem olan Kurtuluş Savaşı'yla önemli bir çalışma konusu bulan kurum, bu çağa ait bazı değerli belgeler meydana getirdikten sonra, çalışmasını tamamıyla ordu eğitimiyle ilgili filmlere, çeşitli tarihlerdeki askeri manevraların filme alınmasına yöneltmiş, dikkate değer olmayan bu çalışmaları zaten ordu dışındaki seyircilere de ulaşamamıştır. Kurumun, İlk Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşı sırasında meydana getirdiği çok değerli belgeler, işlenmemiş olarak arşivlerinde kalmıştır. Bunlardan 1922'de TBMM ordularının kaçan düşmanın ardından giderken tespit ettiği sahnelerden meydana gelen *İstiklal - İzmir Zaferi* adlı dokümanter, 1933'te daha başka parçalar da eklenerek üç bölümlük bir film biçimine getirilmişti. Bu dokümanter, 1934 yazında Atatürk'ün misafiri olarak Türkiye'ye gelen İran Şahı Rıza Şah Pehlevi şerefine Dolmabahçe Sarayı'nda gösterildi. Atatürk, Kurtuluş Savaşı'nı ele alan bu dokümantere sürekli bir ilgi göstermiş ve filmin genişletilmesini istemişti. Nitekim 1936'ya kadar süren çalışmalar sonunda ortaya on iki bölümlük bir film çıkarıldı.[1] Atatürk'ün ölümünden sonra, cenaze töreninin eklen-

---

1 Atatürk'ün bu filme gösterdiği ilgiyi malul Yüzbaşı Hakkı Saygıner bir basın toplantısında şöyle anlatmıştır: 1937 Trakya manevralarında Atatürk, Baransel'den filmin bitip bitmediğini sormuş, 'Size ait sahnelerin ekserisi hareketsiz resimden ibaret olduğundan tamamlanamamıştır' cevabını alınca şöyle mukabele etmiştir: 'Ben hayattayım. Milli Mücadeleye ait bütün evrakım, kılıcım ve çizmem halihazırda mevcut olduğuna göre, çağırdığınız anda bana düşen vazife ve rolü yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır, hatıraları canlandırırdım. Bu milli bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak bu filmle mümkün olacaktır.' (*Dünya* gazetesi, 29 Ağustos 1959) Atatürk'ün ayrıca *Ben Bir İnkılâp Çocuğuyum* adındaki bir senaryoyu Egeli ile hazırladığı, bu filmde oynamak istediği de bilinmektedir. İki talihsizlik –Atatürk'ün hastalığı ve çalışmanın Egeli'yle yapılması– bu tasarının gerçekleşmesini önledi.

mesiyle on üç bölüme çıkarılan bu film halka ilk olarak 1959 yazında İstanbul'daki "Bahar ve Çiçek Bayramı"nda düzenlenen Ordu Sergisi'nde gösterildi. Bu film bir yana bırakılırsa, Ordu Foto-Film Merkezi'nin, halka gösterilen ikinci eseri, 28 Mayıs devrimi üzerine hazırlanan ve 1960 sonunda sinemalara verilen *Düşükler Yassıada'da* adlı dokümanterdi. Her şeyden önce ordunun kendi ihtiyacını karşılamak için kurulan ve çalışmalarını bu yana yönelten Ordu Foto-Film Merkezi'nden geniş seyirci kütlesine ulaşacak çok sayıda film yapması beklenemezse de, oldukça geniş kuruluştaki bu kurumun, ordu dışındaki seyirciye yalnız yukarıda sayılan çalışmaları sunabilmesi de yeter sayılamaz. Bundan başka, doğrudan doğruya orduyla ilgili olmayan tarih belgelerinin işlenmesi ve halka sunulması bakımından Ordu Foto-Film Merkezi henüz gerekli çalışmayı yapmış değildir. Bu kurumun zengin arşivindeki filmlerin yeni baştan ele alınması, bunlardan yararlanılarak montaj filmleri meydana getirilmesi, ulusal tarihin önemli bir döneminin aydınlatılmasında olduğu kadar, bu belgeler üzerinde çalışacak sinemacılar için de çok yararlı olacaktır.

Yine İlk Dünya Savaşı'nda, Mütareke döneminde savaştan ve günlük yaşayıştan parçalar tespit eden Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ile Malül Gaziler Cemiyeti'nin dokümanterlerinden bazıları orduya devredilmiş, bazıları da kaybolup gitmiştir.

Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı

Kuruluş bakımından Ordu Foto-Film Merkezi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malül Gaziler Cemiyeti'nden sonraki resmi film çalışması, Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı'nca (1958'e kadar önce Matbuat Umum Müdürlüğü, sonra Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü) yapılmıştır. 1941'de bu Genel Müdürlüğün fotoğraf koluna ek olarak bir de sinemacılık kolu meydana getirilmişti. O tarihten başlayarak bu kol, düzensiz aralıklarla haber filmleri meydana getirdi. Fakat bunlar; fotoğraf, müzik ve konuşma

---

2 1950'de iktidara gelenler Cumhuriyet tarihinde bazı değiştirmeler yaptırdıkları gibi, Ordu Sergisi'nde gösterilen bu filmden de Kurtuluş Savaşı'nın başlıca kişilerinden İnönü'yle ilgili sahnelerin çıkarılmasını sağlamışlardı. Bu olay için zamanın gazetelerine bak

bakımından son derece ilkel olduğu gibi, çok kez ulusal bayramlardaki törenleri, cumhurbaşkanı ve başbakanların gezintilerini, yurda gelen yabancı devlet adamlarının ziyaretlerini, at koşularını... tespit etmekle yetinen resmi ve soğuk birer propaganda filmi olmaktan öteye geçmiyordu.

Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı bu haber filmleri dışında, yerli ve yabancı sinemacılara film siparişleri de vermekteydi. Bunlardan ilki, Türk-Sovyet yakınlaşması sırasında Türkiye'ye davet edilen Sovyet rejisörleri Sergey Yutkeviç ile Lev Oskaroviç Arnstam'ın meydana getirdikleri *Ankara Türkiye'nin Kalbidir - Ankara, serdce Turechiy* (1934) adlı dokümanterdi. Oyun yazan İbnürrefik Ahmet Nuri'nin [Sekizinci] oyuncu olarak çalıştığı bu dokümanterde, Ankara'nın Türk devrimindeki önemli yeri belirtiliyordu. 1938'de Münir Hayri Egeli, yine bu kurum adına, Ankara Radyosu Temsil Kolu sanatçılarının oynadığı *Doğan Çavuş* adında bir film meydana getirdiyse de piyasaya çıkarılmamıştı.

Aynı kurumun bundan sonraki tek ciddi teşebbüsü, yirmi yıl sonra 1958'de Bruxelles Dünya Sergisi'ne gönderilecek bir film için senaryo yarışması açmak oldu. Bu senaryo yarışması sonunda, Şadan Kamil'in çevirdiği ve "Dağları Delen Ferhat" adında bir kamyonun Anadolu içindeki seferleriyle Anadolu'nun çeşitli bölgelerini tanıtmak amacını güden *Dağları Delen Ferhat* (1959), sergiye yetişmediği için 1959 Korlovy-Vary Festivali'ne gönderildi. Bunun dışında son yıllarda yapılanlar ise, kendilerine sinemacı süsü veren bazı yabancı amatör sinemacılara, hatta fotoğrafçılara, turistik renkli filmler çevirtmekten öteye geçmedi.

Öğretici Filmler Merkezi

Okullarda "görme ve işitme yoluyla eğitim"e malzeme hazırlamak üzere kurulan ve Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olan Öğretici Filmler Merkezi, taşıdığı ada rağmen film yapımından çok, diğer eğitim malzemesi hazırlayan bir kurumdur. Bu kurumun meydana getirilmesi, 1950'de UNESCO'nun aracılığıyla Türkiye'ye gönderilen Avusturyalı Prof. Hübl'ün çalışmalarıyla başladı. Federal Avusturya Milli Eğitim Bakanlığı Okul Filmleri Servisi Müdürü

olan Prof. Hübl, yardımcısı kameracı Walter Stotzner'le birlikte birkaç kere Türkiye'ye gelip hazırlıklar yaptıktan sonra, Öğretici Filmler Merkezi, 1951 Ekimi'nde Ankara'da Yapı Enstitüsü Müdürlüğü'ne bağlı ayrı bir yapıda çalışmalarına başladı. Bu kurumun teşkilatı başlıca iki bölüme ayrılıyordu: Ankara'daki merkez, Türkiye'deki her derecede okullar için ders filmleri, diyapozitifler, şeritler, ders levhaları, afiş ve broşürler, ses şeritleri, plaklar hazırlıyor; teşkilatın ikinci kolu olan Bölge ve Şube Başkanlıkları bunları okullara ve yetişkinlere ulaştırıyordu.

Öğretici Filmler Merkezi'nin sinema alanındaki çalışmasının en yararlı yönü, okulların coğrafya derslerine yardımcı olarak hazırladığı ve yurttan çeşitli görünüşleri veren sıkıcı filmleri değil, çeşitli yabancı kaynaklardan elde edilen öğretici ve diğer dokümanter filmleri, sayısı gittikçe artan sinema arabalarıyla yurdun ücra köşelerine kadar ulaştırmasıydı.

Özel Çalışmalar

Dokümanter filmler "kârlı bir iş" sayılmadığı için bu alandaki özel çalışmalar da çok düzensiz ve yetersiz oldu. Özel çalışmaların başında, Kemal Film'in ilk çalışma dönemi sırasında meydana getirdiği dokümanterler yer alıyordu. Yukarıda da görüldüğü gibi, Kurtuluş Savaşı henüz tazeliğini sürdürürken, Büyük Taarruz'dan İzmir'in kurtuluşuna kadarki olup bitenler, bu kurumun Uzkınay eliyle meydana getirdiği *Zafer Yollarında* (1922) adlı uzun dokümanterde canlandırıldı. Kemal Film ayrıca, gerek Mütareke döneminde gerekse Kurtuluş Savaşı'nın son günlerinde elliye yakın kısa haber filmi meydana getirmişti. Bu filmlerden çoğu, gerek aynı ortaklığın gerekse başka ortaklıkların Kurtuluş Savaşı'nı konu alan filmlerinde yakın zamana kadar kullanılagelmiştir.

Kemal Film'den sonra kurulan İpek Film'in de birkaç dokümanter ortaya koyduğunu yine yukarıda görmüştük. Bunlar, dokümanter film olsun diye çevrilmeyen, fakat taşıdıkları özellik bakımından bugün bu niteliği kazanan eserlerdi. Gerçekten de, tanınmış sanatçı Hazım Körmükçü'nün oynattığı bir karagöz oyununu baştan sona tespit eden *Yeni Karagöz* (1933) olsun; Nazım Hikmet'in [Ran], Kavuklu Ali, Naşit [Özcan], Fahri [Gülünç],

Zenne Necdet [Ince] gibi eski tuluat sanatçılarını toplayıp bir ortaoyununu baştan sona tespit ettiği *Düğün Gecesi* (*Kanlı Nigâr*) (1933) olsun, artık tamamıyla kaybolmaya yüz tutmuş bir temaşa geleneğini aydınlatan birer belge olmuştur. İpek Film ayrıca yine Ran eliyle 1934'te *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlarında iki dokümanter meydana getirdi.

Aynı yıl, başka bir ortaklık, henüz film getiriciliği ve dublaj işleriyle uğraşan Ha-Ka Film de dokümanter alanına el atmak istedi. Sovyet sinemacılarının Ankara'da Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı adına çevirdikleri *Ankara Türkiye'nin Kalbidir* filminden cesaret alan Ha-Ka Film yapacağı dokümanter için Sovyetler Birliği'nden Bayan Esther Şub'u çağırdı. Bayan Şub, rejisör Kemal Necati Çakuş'la birlikte *Türkiye Yürüyor* adındaki bu dokümanteri hazırlamaya başladı. İstanbul, Ankara, İzmir'de çevrilen sahneler eklenen eski belgelerin bir araya getirilmesinden meydana gelen bu montaj film ancak üç yıl sonra, 1937'de *Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri* adıyla piyasaya çıkarıldı. Tamamlanan film, üç yıllık bir çalışmayı gerektirecek bir titizlikte değildi; montaj film türünün kurucusu ve en usta sanatçısı sayılan Bayan Şub'un da emeği geçtiğini gösteren bir yönü yoktu.[3] Fakat bunun en büyük nedeni, işlenecek malzemenin yetersizliğiydi. Bundan dolayıdır ki, çok yerinde bir tarih dersinin kuruluğunu taşımasına rağmen, *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* (1934-37), bu konuda hazırlanan en derli toplu montaj filmiydi. Türkiye'nin Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar geçirdiği başlıca dönemler, özellikle İlk Dünya Savaşı, Mütareke, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyetin kuruluşu, öteye beriye dağılmış az sayıdaki eski dokümanterlerle canlandırılmaya çalışılıyor, ayrıca girişilen devrim hareketlerini yansıtan

3 İlk örnekleri Sovyet rejisörü Çiga Vertov eliyle ortaya konmakla birlikte, montaj film türü, Vertov'ın çalışma arkadaşı olan Bn. Şub tarafından kendi başına bir film türü olarak geliştirildi ve öbür ülkelere yayıldı. Şub'un bu türdeki en iyi eserleri,1917 ihtilalinin onuncu yıldönümü için hazırladığı *Padeniye dinasti Romanovih Romanov Sülalesinin Düşüşü* (1927) ile *Veliki Put Büyük Yol* (1927) idi. İlki 1912-17, ikincisi 1917-27 dönemini ele alan bu filmlerden sonra Şub, yerli yabancı dokümanterlerden derlediği malzeme ile 1897-1912 dönemini ertesi yılkı *Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy - Nikola II'nin Rusyası ve Lev Tolstoy* ile tamamladı. Şub için bak. Leyda, *a.e.*, s. 23 vb., G. Sadoul, "Entres dans l'histoire. . Esther Choub" (*Cinéma 60* dergisi. Sayı: 45, Nisan 1960)

sahnelerle süsleniyordu. Aynı çeşitten başka denemelere rastlamak için çok yakın zamanlara ilerlemek gerekiyordu. Bu denemelerden biri Egeli'nin Atatürk'le ilgili malzemeyi gelişigüzel birleştirerek meydana getirdiği *Atatürk Sevgisi*'ydi (1954). Asıl amacı başka olan *Atatürk Sevgisi*, -bu amaç, Ordu Foto-Film Merkezi'nin filminde olduğu gibi, yine Atatürk'ün en yakın çalışma arkadaşının filmde hiç gösterilmemesi, buna karşılık iktidardaki başka birinin ısrarla öne sürülmesi ve filmin seçimler arifesinde piyasaya çıkarılmasıyla ortaya çıkmaktaydı-, zengin malzemenin sorumsuz ellerde nasıl harcandığını ortaya koymaktan başka bir özellik taşımıyordu. 28 Mayıs devriminden az sonra, aşağı yukarı *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* örneğini izleyen *Türk'ün Mucizesi* (1960) ise, daha derli toplu, iyiniyetli bir eserdi.[4]

Ha-Ka Film'in dokümanteriyle Milli Film'in *Türk'ün Mucizesi* dokümanteri arasında, bu alanda çalışmalara rastlamak için 1950'den öteye geçmek gerekmekteydi. 1950'de başlayan Kore savaşı üzerine Kore'ye gönderilen Türk birliğinin oradaki yaşayışını ele alan bir dokümanter, emektar kameracı Kenan Erginsoy tarafından *Mehmetçik Kore'de* (1951) adıyla ortaya konuldu. Atlas Film, İstanbul'un beş yüzüncü fetih yılında yapılan şenlikleri; surları, müzelerdeki eşyayı, eski yapıları gösteren kötü düzenlenmiş bir dokümanterle, *İstanbul'un 500. Fetih Yılı Töreni* adıyla piyasaya sürdü. Ertuğrul'un *Halıcı Kız*'la giriştiği ilk renkli Türk filmi denemesini *Salgın*'la (1954) izleyen Ali İpar'ın İpar-International ortaklığı ise, bu hikâyeli uzun filmi hazırlarken bir yandan da aynı filmin fotoğraf yönetmeni İlhan G. Arakon eliyle *Bir Şehrin Hikâyesi*'ni (1954) ortaya koydu. İstanbul'un Bizans'tan bu yana tarihini kuşbakışı veren ve büyük şehrin çeşitli yönlerini canlandıran bu film, Anscolor düzeniyle çevrilmiş başarılı bir renkli dokümanterdi. Türk Film Dostları Derneği'nin 1954'teki ikinci festivalinde armağan kazanan *Bir Şehrin Hikâyesi* ayrıca Berlin Milletlerarası Film Festivali'ne katıldı.

---

4 *Türk'ün Mucizesi* 'nin bitpazarında bulunmuş eski filmler yardımıyla meydana getirildiğini burada belirtelim. Öte yandan, son çağ Türk tarihiyle ilgili aynı çeşitten bir film de *The Incredible Turc - Akla Durgunluk Veren Türk* adıyla 1959'da Amerikalılarca meydana getirilmiştir.

Hitit Güneşi ve Sonrası

Bir Şehrin Hikâyesi'nden sonra Berlin Milletlerarası Film Festivali'ne katılan ikinci Türk filmi, dokümanter filmlere verilen "Gümüş Ayı" (ikincilik) armağanını kazanan *Hitit Güneşi*'ydi (1956). Bu sanat üzerine filmle, daha düzenli bir dokümanter çalışması başlıyordu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nün "Anadolu'daki bütün medeniyet kalıntılarını benimseme, değerlendirme, yurtta ve dünyada tanıtma maksadıyla başladığı kültür filmleri serisi"nin birincisi olarak hazırlanan *Hitit Güneşi*, aynı bölümün öğretim üyeleri olan Prof. Sabahattin Eyüboğlu ile Prof. Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun yönetiminde meydana getirilmişti. Çok güç şartlar altında çevrilen, siyah-beyaz fotoğrafları her vakit başarılı olmayan, bazı çok duruk ve gereksizce uzun sahneleri bulunan *Hitit Güneşi*, bütün bu aksaklıklarına rağmen, yapıcılarının amacı olan "Avrupalı ve Türk arkeologların ortaya çıkardıkları eserleri, bulundukları toprağın özelliklerine ve geleneklerine bağlayarak ve dünya medeniyetindeki yerlerini belli ederek tanıtmak" işini başarıyla yapıyordu.

Eyüboğlu ve İpşiroğlu, ertesi yıl, "Fatih Albümü" diye anılan eski bir minyatür derlemesinde eserleri yer alan Mehmet Siyah Kalem adındaki bir sanatçının son derece ilgi verici resimlerine dayanan *Siyah Kalem*'i meydana getirdiler. Bunu, 1959'da üç ayrı konudaki dokümanterleri izledi. Bunlardan *Anadolu'da Roma Mozaikleri*, Antakya bölgesindeki eski Roma yapılarında yer alan mozaikleri; *Karanlıkta Renkler*, Göreme'de kayalıklar içine oyulmuş kiliselerdeki mozaik ve resimleri; *Sûrnâme* ise, Osmanlı çağının en parlak sünnet düğünündeki –Murat III'ün 1582'de oğlu için düzenlediği düğün– elli yedi günlük törenleri anlatan *Sûrnâme* adındaki kitabı bezeyen resimlere dayanarak bir çağın yaşayışını canlandırıyordu.

1960 Berlin Milletlerarası Festivali'ne katılan *Anadolu Yollarında* adındaki orta uzunlukta dokümanterlerinde ise, Eyüboğlu ile İpşiroğlu, Anadolu'da gelip geçmiş eski uygarlıkların kalıntıları ile bugünkü Anadolu yaşayışı arasındaki benzerlikleri ortaya koymaktaydılar. Genel olarak canlı bir açıklama, iyi derlenmiş bir müzikle desteklenen bu dokümanterlerin en iyileri, yapılan

çalışmaların en düzenlisi olarak kalmaktaydılar. Ne yazık ki, bu dokümanterler de öbür çeşitli kurumlarınki gibi, hiçbir vakit geniş bir seyirci kütlesi önüne çıkmamış, sınırlı bir çevrede ya da yabancı ülkelerde Türkiye'yi tanıtma amacıyla kullanılmıştır. Metin Erksan'ın aynı yoldan giderek, Ege'deki eski uygarlık kalıntılarını ele alan *Nehir ve Uygarlık* (*Büyük Menderes Vadisi*) (1959) adlı kısa dokümanteri bu kadar bile talihli değildi, seyirci karşısına çıkmak fırsatını hiç bulamadı.

Oysa, dokümanter filmlerin gelişmesi ve perdelerde yer bulabilmesi için 1937'ten beri yürürlükte olan bir kanun vardı. "Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında" olan bu kanun, sinemalarda asıl filmle birlikte teknik ve öğretici bir film gösterilmesini gerekli kılıyordu. Fakat bu hüküm hemen hiçbir vakit uygulanmamış, ama yürürlükten de kaldırılmamıştı. Bunun gibi, aynı kanunun dokümanter film çalışmalarını hızlandıracak öbür hükümlerinden de pek az yararlanılmıştı. Oysa bu hükümler, gerek devlet dairelerinin gerekse özel kişilerin teknik ve öğretici filmler çevirmek için getirecekleri her çeşit malzemeyi, her türlü resim ve vergilerden muaf tutmak gibi büyük kolaylıklar sağlıyordu.

Haber filmlerine gelince, Türkiye'de bu alandaki sürekli fakat düzensiz tek çalışma, yukarıda da belirtildiği gibi Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı'nın yetersiz filmleriyle ortaya kondu. 1950 yıllarında *Hürriyet* gazetesi her hafta düzenli bir haber filmi meydana getirmek işine başladıysa da bu çalışma uzun sürmedi. Bugün, haber filmleri ancak, yabancı haber filmlerinden -Amerikan ortaklıklarının haber filmlerinden- alınmış parçalar arasına birkaç yerli haber sıkıştırılmak suretiyle "a.d.s." ortaklığınca hazırlanmaktadır.

8. ENDÜSTRİ: YAPISI VE İŞLEYİŞİ

Bir sanat kolu ve bir anlatım aracı olan sinema, öte yandan aynı zamanda bir büyük endüstri koludur. Bundan dolayı bu endüstrinin yapısı ve işleyişi, geçirdiği dönemler, gösterdiği gelişmeler incelenmedikçe, sinemanın geçmiş ve bugünü iyice aydınlanamayacağı gibi, bundan sonraki gelişmesinin nasıl bir yol izleyeceği ya da nasıl bir yol izlemesi gerektiği ortaya çıkamaz. Nitekim, bu bölümde Türk sinema endüstrisinin çeşitli yönleri ele alındıkça, bunun, sinemamızın bir sanat olarak geçirdiği dönemlerle nasıl sıkı sıkıya bağlı olduğu görülecektir.

Türkiye'de sinema endüstrisini başlıca iki bölüme ayırmak gerekir. Birinci bölüm İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar uzanır, ikinci bölüm savaş sonundan günümüze kadar gelir. Türk sinemasının bir endüstri olarak savaştan sonraki gelişmesi, savaştan önceki durumuyla karşılaştırıldığı vakit, şaşırtıcı bir olay olarak görünür. Bu gelişme, aşağı yukarı, petrol ya da altın bulunan bir bölgeye akını, bir endüstrinin mantar biter gibi ortaya çıkışını andırır Petrolden çok da altın... Zira, bir petrol endüstrisinin kurulması teknik bilgiye, büyük sermayeye, düzenli çalışmaya, elde edilen kazancın büyükçe bir bölümünün endüstriyle ilgili yeni kuruluşlara yatırılmasına bağlıdır. Oysa sinema endüstrimizde buna rastlanmaz; daha çok, çeşitli işleri deneyip eli boş çıktıktan sonra, sırtına ufacık dağarcığını vurup talihini bir kez de altın bulunduğu söylenen bölgede aramaya çıkar "altın arayıcılar"a rastlanır.

Bu "altına hücum"un birkaç nedeni var. Bunların başında, Türk sinemasının, başlangıç tarihi olan 1914'ten bu yana düzgün, "normal" bir gelişme gösterememesi geliyor. Yani, Türkiye çapında da olsa, "olması gereken" gelişme, birtakım engeller yüzünden gecikmiştir. Demek ki, savaş sonundaki ani "patlayış" bir bakıma, bu engellerden dolayı gecikmiş, birikmiş, tıkanmış şeyin zorlaması sonucudur.

Bir sinema endüstrisinin meydana gelebilmesi için geniş teknik kuruluşlar; bunlarda çalışacak teknikerlerin yetiştirilmesi, bunların yanı sıra senaryocusu, oyuncusu, bestecisiyle sinemada çalışmaya yatkın bir sanatçı topluluğunun varlığı, nihayet bütün bunları çekip çevirecek, çalışmaları düzenleyecek kimselerin ortaya çıkması gerekiyordu. Bunlar yoktu. Bunların çıkmasını sağlamak için girişilecek çabaların, yapılacak masrafın, sonunda elde edilecek şeye değer olup olmadığı bilinmiyordu; daha doğrusu sinemanın ne olduğu bilinmiyordu. Öte yandan, ulusal bir sinemayı besleyecek bir seyirci kütlesinin varlığı şüpheliydi. Buna karşılık, dünya pazarlarını tutmuş birkaç büyük ülkenin filmleriyle her ülkenin perdesini doldurmak mümkündü; o halde bu alanda zahmete girmeye, sonu kestirilmeyen bir işe girişmeye değmezdi. Bu düşünceye dayanılarak, sinema tamamıyla ihmal edildi. Türkiye, savaştan önceki birçok ülke gibi yirminci yüzyılın bu en büyük, en yaygın, en güçlü sanat ve propaganda aracını büyük bir rehavetle yabancıların eline bırakanların başında geliyordu.

Savaştan Sonra

Ancak İkinci Dünya Savaşı, sinema karşısındaki bu derin uykuya son verir gibi oldu. Savaşın başlangıcında ve içinde sinemanın propaganda gücünün ne kadar büyük olduğu, kitlelere nasıl etki yaptığı, propagandadan en uzak görünen filmlerin bile ulusların yaşayışını, görüşünü, duyuşunu yankılamakta ne kadar önemli rol oynadığı yavaş yavaş anlaşılmaya başlandı. Film getiriciliğiyle uğraşan birkaç şirketin arada bir film yapımına el atması, yabancı filmlerin dublajı için stüdyolar kurulması, teknik eleman-

ların çoğalmaya başlaması, arada bir ortaya çıkan yerli filmlerin gördüğü rağbet, Arap filmlerine karşı seyircinin gösterdiği ilgi, Mısır sinemasının gelişmesi, savaş içinde perdelerimizin yalnız Amerikan ve Arap filmlerine açık kalışının uyandırdığı tepki, savaşa girmemiş bir ülkenin bu alanda sağlayabileceği imkânlar Bütün bunlar yavaş yavaş bir sinema endüstrisinin kurulması gerektiği düşüncesine yol açtı. Savaştan sonraki bir iki yıl içinde ulusal sinemaların gösterdiği gelişmeler, bütün gücüne rağmen Amerika'nın dünya pazarlarındaki durumunun sarsılması -yurdumuzda doğrudan doğruya etkisi olmasa da- kafalarda uyarıcı bir etki yaptı. Savaştan sonra, ulusal bir sineması olan her ülkede, iktisadi-siyasal düzeni ne olursa olsun, devlet korumasının gerçekleşmesi, yanlış bir yoldan da olsa 1948'deki vergi indirimi ile yurdumuzda da uygunlanmaya çalışıldı. Nitekim sinema endüstrisinin asıl gelişmesi de bu vergi indirimi ile başladı.

İktisadi düzenlerini toplumcu bir temel üzerine kurdukları için sinemayı da devletleştiren doğu bloku ülkeleri bir yana bırakılırsa, sinema alanında, savaştan önceki durumlarına göre en şaşırtıcı gelişmeyi gösteren iki ülke, Türkiye ile Mısır'dır. İki ülkenin savaşın hemen arifesinde ve ertesindeki durumları şöyledir.

	1939				1945			
	Nüfus (mil.)	Salon	Seyirci (mil.)	Film	Nüfus (mil.)	Salon	Seyirci (mil.)	Film
Türkiye	17	130	12	3	18	200	19	4
Mısır	15	130	0,6	14	18	200	40	32

Türkiye ile Mısır bu gelişmeyi günümüze kadar sürdürmüşlerdir 1957 yılında bu iki ülkenin başka bir komşu ülke -Yunanistan- ve savaşa girmemiş, sinema endüstrisi geri kalmış bir batı Avrupa ülkesi -İspanya- ile durumları karşılaştırılırsa 1939'dan nereye geldikleri daha iyi anlaşılır (Fransa ile İtalya'yı bir örnek olarak bu karşılaştırmaya alıyoruz):

1957	Nüfus (mil)	Salon	1 mil. düşen Salon sayısı	Koltuk sayısı (bin)	Bin kişiye düşen koltuk	Yıllık Seyirci (mil)	Nüfus başına bilet	Film Sayısı
Türkiye	25	600	24	380	15	50	2	63
Mısır	22	375	18	250	11	86	4	44
Yunanistan	8	550	69	350	44	30	4	44
İspanya	28	4950	176	2800	100	314	11	71
Fransa	43	5723	133	2759	64	369	91	14
İtalya	47	9479	201	3533	75	766	16	95

Aynı yıl, Türkiye ile Mısır, sinema endüstrisi olan yetmiş beşten fazla ülke içinde en çok film çeviren ilk on beş ülke arasında yer almaktaydılar:[1]

FİLM YAPIMI (1957)

1. Japonya	443
2. Hindistan	292
3. ABD	265
4. Hong Kong	217
5 Fransa	114
6. Batı Almanya	111
7 İtalya	95
8. Meksika	92
9. SSCB	85
10. İngiltere	81
11. İspanya	71
12. Türkiye	63
13. Mısır	44

(Türkiye'nin 1958 ve 1959 yıllarında doksan beşer film çevirdiğini burada bir kez daha belirtmek yerinde olur.)

---

1 Yabancı ülkelerle ilgili istatistikler için UNESCO'nun yayımladığı *Presse Film Radio/Press Film Radio I-IV* (Paris, Unesco, 1947-1952), 1. ve 2. ekler (Paris, Unesco, 1948-50) (Fransızca-İngilizce) ile yine UNESCO'nun *L'information à travers le monde: Presse Radio Film Télévision*'dan (Paris, Unesco, 1956, ikinci basım) yararlandık. Daha yeni istatistik için de *International Motion Picture Almanac 1959*'a (New York, Quigley Publications. 1958) başvurduk.

İki Çağ: Savaştan Önce ve Sonra

Yukanda belirtilenler, Türkiye'nin uluslar arası sinema endüstrisi içindeki durumunu ortaya koyuyor Bu endüstrinin kendi başına geçirdiği gelişme daha dikkate değer bir olaydır. Önce, iki çağ arasında başkalıkları kısaca gösteren şu tabloya bir göz atalım:

	1917-1944	**1945-1959**
Ortaklık	7	176*
Çevrilen film	41	619
Yıllık ortalama	1,16	41,46
Film yüzdesi	6,2	93,8

* 176 ortaklığın 4'ü önceki çağlardan kalmadır.

Bu tabloya göre, yurdumuzda ilk uzun hikâyeli filmin çevrildiği 1917'den 1944'e kadar geçen 28 yıl içinde ortaya çıkıp kaybolan 7 ortaklık vardır (Bu yedi ortaklıktan üçünün, yarı resmi ya da resmi olduğunu belirtelim. Bunlar: Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Malûl Gaziler Cemiyeti ile Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı'dır).

Bu 7 ortaklık bu süre içinde 41 uzun hikâyeli film meydana getirmiştir 1945'ten 1959 yılı sonuna kadarki 15 yıllık süre içindeyse, 176 ortaklık 619 film çevirmiştir. Buna göre 1917-59 yılları arasında çevrilen 660 filmin % 6,2'si savaştan önce ortaya konmuştur. 1917-44 döneminde her yıla düşen ortalama film sayısı 1,46'dır; 1945-59 döneminde ise bu ortalama 41,46'ya yükselmiştir. Daha ileriye, son on yıla gelirsek, yıllık ortalamanın 1950-59 arasında 56,70'e yükseldiğini görürüz. Buna karşılık savaştan önceki dönemde, yani 1917-39 döneminde ise ortalama 1,21'e düşer. Buna göre de, 1950-59 döneminde film yapımı, 1917-44 döneminin 38 katına, 1917-39 döneminin ise 46 katına yükselmiştir.

Bu endüstriyi ayakta tutacak seyirci ve salon sayısında da yine dikkate değer bir artış görülmektedir. 1938-39'da 12 milyon olan seyirci sayısı 1946-47'de iki katından fazlaya, 25 milyona çıkmıştır. 1946-47'nin seyircisi, on yıl sonunda bir kat daha artarak 50 milyona ulaşmıştır. 1958-59'da ise bu sayı 60 milyon olarak tahmin ediliyordu. 1938-89'daki 130 sinema salonu 1946-47'de 275'e, 1958-59'da 650'ye yükselmiştir. Koltuk sayısı da 1938-39'da 85 bin iken, 1958-59'da 400 bine çıkmıştır.

Türk sineması üzerine tam istatistikler tutulmadığından bu sayılar her ne kadar yaklaşıksa da gerçek duruma fazla aykırı düşmemekte, gelişmenin temposunu ise gerçeğe daha yakın olarak yansıtmaktadır Sinema ve seyirci sayısı bakımından en doğru rakamlar, yalnız İstanbul Belediyesi Neşriyat ve İstatistik Müdürlüğü'nce İstanbul belediye sınırları içinde yer alanlar üzerine tutulmaktadır. Bu rakamlar da gelişmenin hızını ortaya koyacak niteliktedir. Buna göre 1957'de İstanbul'da 63 kışlık, 75 yazlık olmak üzere 133 sinema vardır. Ertesi yıl bu sayı 164'e yükselmiştir. 1957'de İstanbul'da sinema seyircisi 25.684.000 kişidir (1956'ya göre 2 milyondan fazla), ertesi yıl bu sayı 28.123.550'ye çıkmıştır. Demek oluyor ki, 1946-47 mevsiminde bütün Türkiye'deki sinema seyircisi 25 milyon olarak hesaplanırken, 1957'de yalnız İstanbul'daki seyirci bu sayıyı aşıyor, ertesi yıl da 28 milyona varıyor

Nüfus başına düşen bilet sayısı da sürekli olarak artmaktadır: 1938-39'da 0,6 iken, 1946-47'de 1,3; 1956-57'de 2; 1958-59'da 2,3. Demek ki 1938-39'da Türkiye nüfusunun ancak 2/3'ü sinemaya giderken, 1956-57'de nüfus başına sinemaya gidiş yılda 2'ye varmaktadır. Fakat Türkiye'de sinema salonlarının coğrafi dağılışı bilinmemekle birlikte, gerçekte sinema seyircilerinin yalnız belirli bölgeler halkından meydana geldiği, daha geniş bir bölümün sinemadan yoksun kaldığı söylenebilir. Asıl önemli olan nokta, bu artışın yetersizliğidir. Yani Türkiye'de, sinema endüstrisinin gelişme temposuna, seyirci artışına uygun ölçüde sinema salonu (daha doğru bir hesapla koltuk sayısı) artışı olmamıştır. Yukarıda beş ülkenin 1957'deki durumlarıyla ilgili tabloya bakılacak olursa, yurdumuz, Yunanistan ve Mısır'a göre, nüfus başına düşen bilet sayısı bakımından yarı yarıya geridir; nüfus başına düşen koltuk sayısı bakımından da Yunanistan'dan üç kez geridir Nüfus bakımından yaklaştığı İspanya ile karşılaştırıldığı vakit de, nüfus başına düşen bilet sayısı bakımından beş, salon sayısı bakımından yedi kez geri olduğu ortaya çıkar. Bundan dolayıdır ki, dış pazarlarda[2] müşteri aramaya çıkmadan önce –ki, dil engelleri bakımından bu

2 Türkiye'nin dış pazarlardaki bir avuç müşterisi Kıbrıs, Yunanistan (Batı Trakya), İran, İsrail, Kuzey Afrika (Libya, Tunus), bazen de Pakistan, Endonezya'dır. Fakat bu ülkelere gönderilen filmler önemsenecek bir sayıya ulaşmaz.

alanda genişleme imkânı çok sınırlıdır–, salon sayısını artırarak yurt içinde sinema endüstrisini besleyecek müşteriyi artırmak mümkündür; gittikçe artan film yapım giderlerini karşılamak için ise bu, aynı zamanda gerekli bir iştir. Sinema endüstrisinin yapısını daha yakından incelemeye geçmeden önce, yukarıdan beri rakamlarla gösterdiğimiz gelişmeyi aşağıdaki tabloda topluca gösterelim.

	1938-39	1946-47	1954-55	1956-57	1958-59
Nüfus (milyon)	18	18	18	18	18
Salon Sayısı	130	275	450	600	650
1 milyona düşen salon	7.2	17.5	19	24	45
Koltuk sayısı (bin)	85	175	300	380	400
Bin kişiye düşen koltuk	5.7	9.2	12.5	15.2	15 4
Yıllık seyirci (milyon)	12	25	40	50	60
Nüfus başına düşen bilet	9.6	1.3	1.7	2	2.3
Ort. bilet ücreti (kr.)	40	50	70	75	100
Ort. film gideri (bin TL.)	15	20-30	60-70	20-80	110-120
Yıllık film yapımı*	3	11	57	53	95

* Film yapımı için verilen sayılar, sırasıyla 1939, 1947, 1955, 1957, 1959 yıllarınındır.

Temelsiz Bir Endüstri

Savaş öncesi ile savaş sonrası durumlan arasındaki bu karşılaştırma Türkiye'de sinema endüstrisinin ne kadar şaşırtıcı bir atılış yaptığını ortaya koymaktadır. Fakat bu endüstrinin gerçek durumu, dış görünüşü kadar parlak değildir. Dayandığı temellerin zayıflığı da bir o kadar şaşırtıcıdır. Sinema endüstrisi olan 75'ten fazla ülke arasında on ikinci sırayı tutturan Türkiye'nin bu alandaki zayıflığı başlıca şu sebeplere dayanıyor;

1) Bu endüstrinin çalışabilmesi için gerekli hammadde ve en basit araçlar dışarıdan getirilmektedir;
2) Dışarıdan gelen bu hammaddeyi layıkıyla işleyecek kuruluşlar yoktur;
3) Endüstriden sağlanan kazanç, endüstrinin geliştirilmesi, sağlamlaştırılması, yani daha iyi işler hale getirilmesinde değil, en

kısa zamanda yeniden paraya çevrilmek üzere yeni bir filme yatırılmakta kullanılmaktadır;

4) Bu endüstrinin çalışma konusu, daha iyileri yabancı ülkelerde meydana getirilen ve Türkiye'de yerlisiyle aynı şartlar altında ortaya sürülen bir "mamul" meydana getirmektir;
5) Bu "mamul", yabancı rekabetine karşı korunmadığı gibi, yurt içindeki düşük nitelikteki benzerlerine karşı da korunmamaktadır;
6) Temelli bir teknik bilgi gerektiren bu endüstride çalışacak teknik elemanlar nitelik bakımından da nicelik bakımından da yetersizdir; bunlar bugün de usta-çırak ilişkisi içinde yetiştirilmektedir;
7) Endüstrinin çalışması bir düzene bağlı değildir, belirli bir yönteme bağlı çalışmaya rastlanmamaktadır.

Stüdyosuz Sinema Endüstrisi

Bütün bunların endüstride yol açtığı çeşitli aksaklıklar vardır. Bunları kısaca gözden geçirmek, sinemamızın içinde bulunduğu çıkmazların başlıcalarını ortaya koymaya yeter.

Türkiye'de sinema endüstrisinin temel maddesi olan boş film (pelikül) yapılamadığı gibi, sinema endüstrisinde kullanılan bütün araçlar da -yüklü vergilerle, dış ticaret düzeni elverişli olursa- dışarıdan getirilmektedir. Bundan dolayı dünyada, en çok da yurt içindeki en ufak bir iktisadi dalgalanma, bir döviz kuru değişikliği, bir gümrük resmi artışı, vergi zammı, bir ithal sınırlaması bu endüstride aynı şekilde bir dalgalanmaya yol açmaktadır. Öte yandan, Türk sinema endüstrisi hem hammaddeyi, hem de bu maddeyi işleyecek malzemeyi dışarıdan getirtmek durumundadır ama işin tuhaf yönü, bu endüstrinin bu malzemeyi işleyecek kuruluşları son derece yetersizdir. Türkiye'de film yapımındaki artışın bir dönüm noktası olan 1947'ye kadar kurulmuş olan özel stüdyolar beş taneydi. Bunlar, kuruluş tarihine göre şöyle sıralanıyorlardı: Kemal Film (1922), İpek Film (1932), Ha-Ka Film (1934), Marmara Stüdyosu (1941), Ses Film (1943). Bunlardan Kemal Film'in iki yıl sonra kapandığını yukarıda görmüştük. Buna göre, 1947'de ancak dört stüdyo vardı. Üstelik,

bunlar da stüdyo terimine tamamıyla uygun düşecek yapılar değildi; zaten film yapımından çok, yabancı filmlerin dublajı için meydana getirilmişti. 1947'den sonra ise ancak yedi stüdyo yapıldı; bunlar da sırasıyla Halk Film (1947), Atlas Film (1947), And Film (1948), Ar Film (1948), Erman Film (1948), Duru Film (1949), Lale Film (1951) idi. Ayrıca Kemal Film 1950'de tıpkı 1922'dekine benzer bir plato meydana getirdiği gibi, Ses Film 1951'de Mecidiyeköyü'nde yeni bir yapı, Halk Film 1958'de Bakırköyü'nde yeni bir yapı meydana getirdiler. Çoğu Mecidiyeköyü'nde toplanmış olan çalışır durumdaki stüdyoların bugünkü işleyiş biçimi, aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Bu tabloda (–) işareti o stüdyonun gösterilen alanda çalışmadığını, (+) işareti o stüdyonun hangi alanda çalıştığını, (++) işareti bu stüdyonun bu alandaki kuruluşunun öbürlerine göre daha iyice olduğunu, (+++) işareti de bu stüdyonun öbürlerine göre daha temiz iş çıkarabildiğini göstermektedir:

Stüdyo	Ses-Laboratuvar	Plato
And	–	+
Ar	+	–
Atlas (Acar)	+++	++
Duru	–	+
Erman	+	–
Halk	++	+
İpek	+++	–
Kemal	–	++
Lale	++	–
Ses	+++	–

Görülüyor ki, 1947'den sonra film yapımındaki büyük artışa rağmen, daha öncekilere katılan stüdyoların sayısı, ne bu film artışını ne de endüstrinin ilerideki gelişmelerini karşılayacak ölçüde olmamıştır. Bundan başka, 1947'den önce olduğu gibi bugün de stüdyolar daha çok birer laboratuvar-seslendirme kuruluşudur. Üstelik, bunlardan alınan sonuç da iyi değildir, zira bu işin usta-

sı eleman pek azdır. Plato durumunda da büyük bir değişiklik olmamıştır Sesli film platosu hiç yoktur Zaten yalnız "dışarı" sahneler değil "içeri" sahneler de sonradan seslendirilmektedir. Yine bu stüdyolardan çoğunun araçları yetersizdir; bugün için eskimiş, modası geçmiş araçlardır Film yapımının bugünkü hacmi göz önünde tutularsa denebilir ki, Türkiye, stüdyosuz sinema endüstrisi kurmak işini bulan ilk ülkedir. Ama bu buluşun övünülecek ve güvenilecek hiçbir yönü yoktur. Nitekim yukarıda sıralanan ilk iki durum, son beş durumla birleşince sinemamızın gelişmesi tamamıyla "niceliğe" dayanan bir gelişme olarak kalmakta, nitelik bakımından geriliğini sürdürmektedir Şöyle bir durum var: Yurt içinde, hammaddesi dışarıdan gelen bir "mamul" hazırlanıyor, fakat teknik araçların ve bu araçları kullananların yetersizliğinden dolayı, ortaya çıkan "mamul" sayıca çoksa da alabildiğine düşük niteliktedir. Öte yandan, aynı "mamul" daha iyi teknik araçlar, daha iyi tekniklerle daha üstün nitelikte meydana getirilerek Türk piyasasına yerli "mamul" ile aynı şartlarla sürülüyor. Pek tabii ki bu malın alıcıları ikincisine rağbet göstereceklerdir. Yerli ve yabancı filmlerin Türk piyasasındaki durumları budur. Kaldı ki, ortaya sürülen mal, "zaruri ihtiyaç maddesi" de değildir; yani insanın gönlü olmazsa kolaylıkla vazgeçebileceği bir şeydir. Bütün bunlara rağmen, yerli film müşteri bulabiliyorsa, bu bir yandan seyircinin büyük çoğunluğunun henüz yetişmemiş olması, bu filmleri meydana getiren "zihniyet"i yadırgamaması, öte yandan da "film"in herhangi bir "mal" olmayışındadır.

Tersine İşleyen Koruma

Endüstriyi meydana getirenlerin bu endüstriyi sağlamlaştırmak, geliştirmek, böylece daha sağlam bir "zemin" üzerinde çalışabilmek amacıyla değil, mümkün olduğu kadar çok parayı mümkün olduğu kadar çabuk ve kolay kazanmak amacıyla çalıştıkları, biraz ötede film ortaklıkları bölümünde kendiliğinden ortaya çıkacaktır Bu bakımdan burada önce, yabancı filmler ve koruma konusunu ele alacağız; zira yerli sinemanın korunması, bugün de yarın da önemini yitirmeyecek bir konudur.

Yabancı filmler meselesi, yerli sinema endüstrisi bir varlık olarak belirmeye başladığından beri sık sık tartışma konusu olmuştur Yerli filmlerin korunmadığı, yabancı filmlerin rekabetine açık bırakıldığı ileri sürülmüştür. Bütün bunlar doğrudur. Türkiye, savaştan beri sürekli olarak her yıl 350-400 yabancı film getirten bir ülkedir. İşin içine salon sayısı da katılınca durumun sakatlığı büsbütün ortaya çıkar. 1957 durumunu gösteren aşağıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere, bir yerli film endüstrisi kurmak niyetinde olmayan Hollanda bir yana bırakılırsa, Türkiye yıllık yerli - yabancı film sayısı, salon sayısına göre en kötü durumda olan ülkelerdendir.

	Yabancı film	**Yerli film**	**Toplam**	**Salon sayısı**
Hollanda	508	3	511	541
Türkiye	403	63	466	600
Yunanistan	350	20	370	550
İngiltere	400	81	481	4500
İspanya	280	71	351	4950
Fransa	186	114	300	5723
B. Almanya	418	111	529	6438
İtalya	318	95	413	9479
Japonya	185	443	628	8435

Böyle bir durumda yerli filmlerin nitelik bakımından üstün rakipler karşısında beyazperdede tutunabilmesi, hatta yer bulabilmesi güçtür. Nitekim öbür ülkelerde, bu arada en çok da İngiltere, Fransa, İtalya'da yerli filmleri yabancı filmlere karşı korumak için sinemaları belirli süreler içinde belli sayıda yerli film göstermeye zorlayan kayıtlar konmuştur.

Fakat bir sinemanın bu yoldan korunması için, bu sinemanın ortaya koyduğu eserlerin korumaya değer olması, nitelik bakımından gelişmeye yatkın olduğunu göstermesi gerekir. Yoksa "kötü"yü koruyan, "her ne pahasına olursa olsun koruyan" bir düzen tamamıyla ters sonuçlar verir. Nitekim yurdumuzda bu konuda uygulanan "himaye ve teşvik usulü", film sayısının artışını sağladığı

kadar endüstrinin zayıf, temelsiz durumuna, filmlerin nitelik bakımından bir türlü ilerleyememesine de yol açmıştır. Kısaca anlatılmak istenirse, bu koruma düzeni, savaştan önce yılda bir sularında dolaşan kötü filmin savaştan sonra yılda 70-80'e çıkmasına yol açmaktan başka bir şey yapmamıştır.

Yanlışlıklar Komedyası

Bu koruma düzeni, programı tamamıyla yerli filmden meydana gelen herhangi bir salonda, belediye eğlence 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 için % 25 olarak kabul edildi. Kanun, bu sınırlar içinde kalmak şartıyla ne kadar eğlence resmi alınacağının takdirini yerel belediyelere bırakmıştır. Yani belediyeler, yabancı filmler için en fazla % 70 kadar, yerli filmler için de en fazla % 25 kadar eğlence resmi alabilir (bu "kadar" sözcüğünün uygulamada çıkardığı acayip durumları birazdan göreceğiz). Yerel belediyeler, belediye 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 kuruş da eğlence resmidir (sinema ücreti + belediye resmi = bilet bedeli). Aynı sinemanın programı bir yerli filmden meydana gelir ve % 25'lik belediye resmi uygulanırsa o vakit durum şöyle olur: Sinema ücreti 80 kuruş + belediye resmi 20 kr. = bilet bedeli 100 kr. Görülüyor ki, belediye yerli film lehine % 25'lik resmi uyguladığı vakit sinemadan sağladığı gelirin yarısını bırakmaktadır.

Fakat bu koruma düzeni çeşitli bakımlardan sakattır. Sakatlığın en önemlisi, bu düzenin "kötü" filmi de "iyi" film kadar korumasıdır. Fakat iş bununla kalmıyor. Sinema alanında bir koruma düzeni, "kötü" film ile "iyi" filmi eşit ölçüde koruyorsa, gerçekte bu düzen yalnız "kötü" filmi koruyor demektir. Çünkü, böyle bir durumda, yapımcı için daha iyi film meydana getirmenin, yani daha çok emek, para harcamanın anlamı kalmamaktadır. Yapımın

büyük çoğunluğu, eşit ölçüde korunan "kötü" filme yöneleceği için de, arada bir ortaya çıkan iyi niyetli denemeler çok geçmeden ortadan silinmek zorunda kalır. Düzenin ikinci sakat yönü ise, yerli film endüstrisini kalkındırmak için meydana getirilen bu koruma düzeninde, endüstriye bırakılan paranın doğrudan doğruya yapımcıya değil, sinema salonu işletenlere geçmesidir. Yapımcı, ancak dolayısıyla bundan yararlanabilmektedir (gerçekte bu dolayısıyla yararlanmanın bile çok kez "nazariye"de kaldığını yapımcı oynatımcı ilişkisi ortaya koyacaktır).

Öte yandan, koruma düzeninin uygulanışı ise, baştan sona bir "yanlışlıklar komedyası"dır. Her şeyden önce, eğlence resminin hangi oranda alınacağı yerel belediyelerin takdirine bırakıldığından ortaya alabildiğine değişik durumlar çıkmaktadır.

Fakat iş bu kadarla da kalmamakta, belediyelere tanınan bu yetki, kanunun gözettiği amacın tam tersine kullanılmaktadır: Bazı belediyeler % 25 indirim uygulamakta, fakat bu indirimden elde edilen farkı kanunda ileri sürüldüğü gibi endüstriye bırakmayıp bilet fiyatını ucuzlatmakta kullanmaktadırlar. Yani, 100 kuruşa satılması gereken bilet 80 kuruşa sattırılmakta, aslında sinemacıya kalması gereken 20 kuruş, seyirciye "iade" edilmekte, yerli film değil de seyirci "korunmakta"dır. Bazı belediyeler daha tuhafını yaparak, yabancı filmleri "korumakta"dırlar. Böylece bir yabancı film bazan, yerli filmler gibi % 25 ya da % 40 indirimle oynatılmaktadır. Bunun sonucu olarak da, sinemacı, daha çok müşteri toplaması bakımından, aynı miktarda indirime bağlı ya da % 40 indirimle oynatılan yabancı filmi, % 25 indirimle oynatılan yerli filme tercih etmektedir.

Bir Ortaklık = Bir Film

Yukarıda belirtildiği gibi, bütün bu aksaklıklara rağmen yerli film sayısındaki artış, bu sakat düzenin sonucudur. Fakat yine bundan dolayı bu artış bir "sağlık" belirtisi olmaktan çok uzaktır. Bu artış "normal" şartları içine oturtulmadığı takdirde, yerli filmler konusu ıstırap verici bir mesele olarak sürüp gidecektir.

İşi yapımcılar yönünden incelersek ortada bir sakatlık, anormal bir durum olduğu bir kez daha ortaya çıkar. Yukarıda 1917-44 dönemindeki 7 ortaklığa karşılık, 1945-59 döneminde 176 ortaklık bulunduğu görülmüştür. Fakat bunların çoğu bir ya da iki film çevirmek üzere kurulmuş ortaklıklardır (ortaklıklarla ilgili rakamlarda her vakit "fiilen" film çevirmiş olanları ele aldığımızı belirtelim, gerçekte bir o kadar da film çevirmeyen "film ortaklığı" vardır). Üstelik gittikçe daha sağlam, fakat daha az sayıda ortaklıklar kurulacağı yerde, tersine daha zayıf fakat daha çok sayıda ortaklık meydana çıkmaktadır. Son on yılı bu bakımından gözden geçirirsek, gelişmenin bu yönde ilerlemeye devam ettiği açıkça belirir:

	Yeni ortaklık	Çalışan ortaklık	Film sayısı	Ortalama
1950	4	12	23	1,91
1951	6	17	31	1,88
1952	10	27	49	1,44
1953	10	34	53	1,55
1954	14	37	51	1,37
1955	18	38	57	1,50
1956	18	37	45	1,32
1957	20	52	63	1,21
1958	24	73	95	1,31
1959	21	63	95	1,50
Toplam	145		565	

NOT: Bu tabloda "yeni ortaklık" başlığı altındakiler o yıl içinde kurulan yeni ortaklık sayısını; "çalışan ortaklık" o yıl içinde film yapımına "fiilen" katılan ortaklık sayısını; "ortalama" her yıl "çalışan ortaklık" başına düşen filmi göstermektedir. Her yılın film sayısı, o yılın 1 Ocak - 31 Aralık günleri arasında sansürden gösterme belgesi alan filmlerdir.

Bu tablo önce şunu ortaya koyuyor: Ortaklık sayısı 1950 yılından başlayarak sürekli olarak artmış, 1952'den başlayarak bu artış hiçbir vakit yılda 10'dan aşağıya düşmemiştir. İkincisi, film sayısının "çalışan ortaklık" sayısına oranı hemen hep aynı sularda (1,50) kalmıştır, yani ortaklıklar tek filme doğru gitmektedir. Aşağıdaki tablo, bu ortaklıkların film yapımı bakımından dökümünü vermektedir:

Film	Ortaklık	Film
1	74	74
2	23	46
3	18	54
4	14	56
5	6	30
6	4	24
7	4	28
8	3	24
9	3	27 Yüzde ortaklık başına
	149	363 % 65 2,44 film
11	2	22
10	1	10
12	2	24
15	1	15
16	1	16
18	1	18
22	1	22
27	1	27
48	1	48 Yüzde ortaklık başına
	11	202 % 35 18,45 film
1950-59	565	% 100 3,54

1950-59 dönemi içinde, 10'dan az ve 10'dan fazla film meydana getirmiş ortaklıkların durumunu veren yukandaki tablo incelendiği vakit, bu dönem içindeki 565 filmin 363'ünün yani % 65'inin, birinci bölüme giren ortaklıklarca meydana getirildiği ortaya çıkmaktadır. Birinci bölümde ortaklık başına düşen 2,44 filme karşılık ikinci bölümde ortaklık başına 18,45 film düşmektedir. Bununla birlikte 1950-59 dönemi içinde 10 ve 10'dan fazla film çevirmiş olan 11 ortaklığın yapım çalışmasını daha yakından incelediğimiz vakit, bunların da birinci bölümdeki ortaklıklardan pek farklı çalışmadığını, gittikçe de bu bölümdeki ortaklıklara, yani yılda 1-2 filme doğru yöneldiklerini görürüz

	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	Toplam
HALK	6	6	9	8	4	4	5	3	2	1	48
KEMAL	–	1	2	1	5	4	3	3	3	5	27
ATLAS	3	4	5	3	2	3	–	1	–	1	22
ERMAN	2	2	3	2	1	3	1	1	2	1	18
AND	4	2	–	4	–	–	1	1	2	2	16
DURU	1	2	–	2	2	2	1	1	3	1	15
LALE	–	1	–	2	2	2	2	–	1	2	12
IŞIK	–	–	1	2	2	2	–	2	1	2	12
ÖMAY	1	–	1	1	1	1	1	1	2	2	11
YAKUT	–	1	1	1	1	2	2	1	2	–	11
GÜVEN	–	–	–	1	1	2	1	2	1	2	10
TOPLAM	17	19	22	27	21	25	17	16	19	19	202

Fiyatlardaki Artış

Büyük çoğunluğun film yapımına, endüstrinin gerektirdiği ciddilikte değil de, çabuk ve kolay para kazanma hırsıyla girişinesi yüzünden, son derece elverişli şartlar, her vakit ele geçirilemeyecek fırsatlar boşu boşuna harcanmıştır. Uzun süren bir "altın çağ" film yapımının sağlam temellere oturtulması ortaklıkların sağlamlaştırılması için değil de, fırsatçılık uğruna, günlük çıkarlar için çarçur edilmiştir. Bunun kabahati yalnız, daha önceden kurulmuş birkaç ortaklık sahibinin sık sık ileri sürdüğü gibi, piyasada sonradan türemiş "şipşakçı" ortaklıkların değildir. "Altın çağ", birinciler zamanında başlamış, fakat bunu bir "vurgun çağı" olarak kullanan, yolu gösteren, kurallarını koyan yine kendileri olmuştur. Böylelikle, film malzemesinin büyük kolaylıkla sağlandığı, el emeğinin çok ucuza mal olduğu, piyasanın ayrık otlarıyla tamamıyla sarılmadığı "altın çağ"dan yararlanılamamış; bugünkü karışık, kararsız, en ufak iktisadi dalgalanmadan sarsılan ve gün geçtikçe kötüleyen duruma varılmıştır.

Bugün, genel hayat pahalılığına uygun olarak, film yapım giderleri de birkaç yıl öncesine göre büyük bir artış göstermektedir. Bilet fiyatlanndaki -yerli filmin asıl müşterisini sağlayan Anadolu'daki bilet fiyatlan göz önüne alınırsa- çok az artışa karşılık, film yapım giderlerindeki bu artış dikkati çekecek ölçüdedir. 1946-47'de ortalama bir film 20-30 bin liraya çıkıyordu; on yıl sonra üç katma,

70-80 bin liraya yükseldi. İki yıl sonra ise, 1946-47'dekinin dört buçuk katına çıkarak 110-120 bin liraya vardı. Aynı süre içinde bilet fiyatındaki artış ise ancak bir katıdır (50 kuruştan 100 kuruşa). Film giderindeki artış ile bu gideri karşılayacak öbür öğelerdeki artış aynı ölçüde olmamıştır. Bunu aşağıdaki tablodan görmek mümkündür:

	1946-47	**1958-59**	**Artış oranı**
Koltuk sayısı (bin)	175	400	2,2
Seyirci sayısı (milyon)	25	60	2,4
Bilet ücreti (Kr.)	50	100	2,0
Film gideri (bin TL.)	20-30	110-120	4,6

Son yıllarda film yapım giderlerindeki artış daha da hızlanmıştır, öyle ki bir yıl öncekinden çok farklıdır. Nitekim 1958-59 yılının ortalama film gideri olarak gösterilen rakam, ertesi mevsim ucuza çıkarılmış bir filmin yapım gideri olmuştur. Yapım giderinin çeşitli kalemleri arasındaki oranları göstermek ve artışın hangi kalemlerde daha çok olduğunu belirtmek üzere aşağıya 1953 ile 1958 yıllarında çevrilmiş iki filmin dökümünü veriyoruz (ayrıca her kalemin Fransa, İtalya, İngiltere, A.B.D.ndeki yüzdeleri örnek olarak verilmiştir):

	1953	%	1958	%	Fra.	İta.	İng.	ABD
1. Stüdyo kirası (4 kop., 8 frag.)	10.000	16.7	12.000	12.9	20.9	13	14.4	
2. Negatif/Pozitif	6.000	10.0	11.000	11.9	3.8	10	5.5	3.2
3.Oyuncular(+ vergi)	10.000	16.7	16.000	17.1	13.6	20	16.3	30.0
4. Reji/Senaryo	5.000	8.4	8.500	9.1	5.6	10	18.3	22.0
5. Reklam	4.000	6.6	4.000	4.3	0.3	1	1.0	1.0
6. Teknikerler	5.000	8.4	8.500	9.1	14.5	15	20.3	10.4
7 Dekor/Lokal	6.000	10.0	1.200	1.3	12.2	4	4.2	12.5
8. Aksesuar	4.000	6.6	1.500	1.6	12.1	5	6.3	2.9
9. Nakliye/iaşe/ibate	4.000	6.6	15.000	16.2	2.7	14	13.0	1.0
10.Beklenmedik masraf	6.000	10.0	15.300	16.6	12.3	6	10.7	17.0
	60.000		**93.000**					

İki filmin 1., 7., 8., 9., 10. kalemleri arasında göze çarpar ayrılık, ilk filmin "içeri"de çevrilmiş kostümlü bir film olmasına karşılık, ikincinin hemen tamamıyla "dışarı"da çevrilmiş bir "köy filmi" olmasından ileri geliyor.

Nitekim, bu kalemler topluca ele alındığı vakit hemen hemen aynı oldukları görülür (sırasıyla % 49,9 ile % 48,5). Artış en çok negatif/pozitif malzemede, oyunculara, rejisör ve teknikerlerdedir. Bunlardan ilki tamamıyla "suni" bir artıştır. Dışarıdan getirtilen bu maddenin, yurtdışındaki fiyatında bir değişiklik olmamış, fakat Türk parasının değerindeki düşme, çeşitli döviz kuru değişiklikleri, gümrük resmi zamları, nihayet karaborsa yüzünden yurt içindeki fiyatı fırlamıştır. Aynı malzemenin, çok daha büyük ölçüde kopya ve fragman çıkarmalarına, çekimde bizdekinin en azdan on katı malzeme kullanmalarına rağmen Fransa, İngiltere ve ABD'deki film giderlerinin yüzdesinde ne kadar düşük olduğu dikkati çekmektedir. Bu ülkeler bu malzemeyi kendileri yapmaktadır. Öbür artışlar ise tabiidir, "anormal" bir durumun yavaş yavaş düzeldiğini gösterir; zira reji/senaryo, oyuncu, tekniker ücretleri eskiden gereğinden çok düşüktü, bugün bile düşük sayılabilir. Son iki kalemdeki artış ise, tamamıyla genel hayat pahalılığındaki artışın film giderleri üzerindeki yankısıdır.

Düzensiz Çalışma

Bugünkü çalışma düzeninin, aşağı yukarı savaştan önceki ilkel çalışma düzeninden büyük bir ayrılık göstermediği göz önüne alınırsa, film giderlerindeki artışın ne kadar "anormal" olduğu, bu artışın yalnızca genel hayat pahalılığından ileri geldiği daha iyi anlaşılır. Yani bu artış, meydana getirilen "mamul"ün niteliğini yükseltmekten doğan bir artış değildir. 1959-60 mevsiminin, üzerinde biraz titizlikle durulan filmlerinin 250 bin liranın üstüne çıkması da bunu gösterir.

Bu "suni" artışın hiç olmazsa bir parçasını nitelikte bir düzelmeye çevirmek için tek yol, film yapımında daha düzenli, daha "rasyonel", daha batılı bir yöntemle çalışmaktadır. Bu da hiç şüp-

hesiz iyi yetişmiş teknik elemanlara bağlıdır; fakat bir yandan da sinemacıların (yapımcı, rejisör, tekniker, oyuncu) "alaturka" zihniyetten sıyrılmalarını gerektirir. Bugünkü çalışma düzeni karmakarışık, "rastgele" bir düzendir. Senaryoların ancak çok küçük bir kısmı çekim senaryosu olarak hazırlanmakta, geri kalanları tamamlanmamış bir metinden uzun hikâyeye kadar değişmektedir. Bu metnin eksik bölümleri çevriliş sırsında "ayaküstü" ve "irticalen" tamamlandığı gibi, daha tam olanları da her vakit değişikliklere uğramaktadır. Çalışma programları yapılmamakta, yapılsa bile, sağlam bir çekim senaryosuna dayanmadığı için, duvar süslemekten başka işe yaramamaktadır. Çalışma programının olmayışı, günlük çalışmaları sürekli bir kargaşalık içine atmakta, bir önceki günün kargaşalığı, eksiklikleri bir sonrakinin üstüne binerek içinden güç çıkılır bir durum yaratmakta, çok vakit kaybına yol açmaktadır. Buna rağmen film çekimi çok kez 20-30 güne sığdırılabiliyorsa, bu yalnızca filmin niteliği aleyhine sağlanabilmektedir. Aslında, bu 20-30 günün yarısı boşa geçmiş vakitten meydana gelmiştir. Demek ki, bugün boşa harcanan vakit, filmin daha titizlikle hazırlanabilmesi, film niteliğinin yükseltilmesi için ayrılabilir ve bu vakit aşağı yukarı şimdiki gelişigüzel çalışmadan dolayı kaybedilen yarı zamana eşittir.

Çevirimden önceki hazırlık dönemi de bir başka kargaşalıktır: Senaryolar, son anda seçilmekte, son anda vazgeçilip bir başkasına el atılmakta, son değişiklikler yapılmaktadır. Rejisörlerin çoğu, son çevirdiği filmin montajını, seslendirmesini bir yana bırakıp bir yenisinin hazırlığına geçmekte ya da bu iki işi birden yürütmeye çalışmaktadır ki, sonunda bu durum her iki filmin de zararına olmaktadır. "İçeri" çalışmalara yeter ve elverişli stüdyolar bulunmaması; aydınlatma araçlarının bu çeşit çalışmaları kolaylaştıracak nitelikte olmaması; bu araçları kullanacak teknik elemanların yetersizliği; dekor yapımındaki güçlükler yüzünden sinemacılar "sokağa dökülmüş" durumdadır (yani rejisörlerimizin daha çok dışarıda çalışmaları, sokağa inmek isteğinden, gerçekçi bir tutumdan değil, teknik yetersizliklerden doğmaktadır). Bun-

dan dolayı, film çalışmaları nisandan eylüle kadar uzanan bir mevsim içinde yer almakta ve hava şartlarına bağlı kalmaktadır. Yukarıda da görüldüğü üzere, laboratuvarlar ne sayıca ne nitelikçe ne de teknik eleman bakımından yeter sayılamaz. Film ortaklıkları, sayıları yarım düzineyi aşmayan laboratuvarlarda sıraya girmekte, işler son derece baştan savmacılıkla yürütülmektedir. Aynı şey, seslendirme konusunda da söylenebilir. Daha önce, filmlerin baştan sona kadar sessiz olarak çevrildiğini, sonradan seslendirildiğini, üstelik bu seslerin de çok kez oyunculardan başkasınca sağlandığını belirtmiştik. Türk filmlerinin nitelikçe belirli bir çizginin üstüne çıkamamasının en büyük etkenlerinden biri de bu sonradan seslendirme meselesidir. Kalıplaşmış, hiç değişmeyen, duygusuz, "standart" sesler kadar bir oyunun tabiiliğini, değerini yitiren hiçbir şey yoktur. Tabii seslerin kullanılışı ise tamamıyla ihmal edilmiş bir konudur. Görüntüyle birlikte sinemanın en önemli sanat ve teknik öğesi olan ses konusu halledilmedikçe, filmlerimizden fazla bir şey beklememek gerekir.

Başıboş Endüstri

Türkiye'de sinema endüstrisinin işleyişini düzenleyen herhangi bir mevzuat olmadığı gibi, bu endüstride çalışanların durumunu düzenleyen bir mevzuat da yoktur. Bir filmin çevrilişinde yer alması gereken çalışma birliğinin "asgari haddi" ya da sinema endüstrisinde çalışanlar için "asgari ücret" tespit edilmemiştir. Bu durumda, çalışmalar yetersiz bir kadroyla yürütülmekte, anlaşmazlıklar doğmakta, anlaşmalar "tutturabildiğine" denecek yolda yapılmaktadır. Film piyasasındaki son derece değişik ücretler de bunlardan doğuyor.

Böylelikle, rejisörlerin kazancı 5 bin liradan 20 bin liraya kadar oynayabilmektedir. Ortalama bir rejisör 10 bin lira, "isim yapmış" bir rejisör 12-15 bin, bazen da 20 bin lira alır. Fakat bu ücrete, senaryonun hazırlanması da girer; ancak adapte edilecek eserin telif hakkı bunun dışında kalır; bazen bunun bile rejisör ücreti aleyhine işlediği görülür. Genel olarak bir rejisörün çalışma temposu yılda 2-3 filmdir, şipşakçı rejisörlerde 5-8 arasında oynadığı görülür.

Genel olarak ele alındığı vakit çalışma süresi, film giderleri üzerindeki sınırlamalar bir yana, rejisörler çalışmalarında oldukça büyük bir serbestlik içindedirler. Sanat bakımından tek sınırlama, senaryo hazırlığı döneminde çıkar. Bunun dışında bu senaryonun filme alınmasında, ya da istemeyerek ele alınmış bir senaryonun çevrilişinde "kaçamaklar" yapılmasında da rejisör serbesttir.

Senaryoculuk başlı başına bir meslek olarak gelişmemiştir Bu alandaki bazı çalışmalara ödenen para da bundan dolayı çok değişiktir. Orijinal senaryolar için 3-5 bin lira, bazen 7-8 bin lira verilmektedir. Genel olarak bir edebi eserin telif hakkı satın alınır, rejisörce senaryo biçimine sokulur. Telif hakkı olarak ödenen para 2.500-5.000 lira arasında oynar.

Oyuncuların ücretinde de aynı birbirini tutmazlık göze çarpmaktadır. Genel olarak başrollerdeki erkek oyuncular film başına 7-8 bin lira almaktadırlar. Kadın oyuncuların ücreti daha düşüktür (5-6 bin lira). Piyasanın "tutulan" oyuncusunun ücreti, piyasanın "tutulan" rejisörünün ücretine yaklaşır.

Bunun dışında çok "istisnai" bir durum olarak 100-150 bin lira alan oyuncular da vardır. İkinci derecedeki oyuncuların ücreti 2.500-4.000 lira arasındadır. Figüranlann başlıcalan gün hesabıyla 25-50 lira alırlar. Oyuncuların çoğu yılda 3-4, bazen da 6-7 film birden çevirir. Genel olarak birkaç yıl öncesine göre, oyuncu ücretlerinde gittikçe bir artış göze çarpmaktadır.

Teknikerler arasında en çok para alanlar fotoğraf yönetmenleridir. Ortalama bir fotoğraf yönetmeni film başına 3-4 bin, iyi bir fotoğraf yönetmeni ise 6-7 bin lira almaktadır. Öbür teknikerlerin ücreti genel olarak çok düşüktür.

Dünyanın Sekizinci Harikası: Türk Sansürü

Bir yerli filmin serüveni, laboratuvardan çıkmakla sona ermez, filmi bekleyen başka serüvenler de vardır. Bunlann en önemlisi sansürdür. Aslında sansür, film tamamlandıktan sonra karşılaşılan bir engel değildir. Sinemacı daha işinin başında sansürle karşılaşır; filmini tamamlamak fırsatını bulursa, bu engeli, çalışmalarının birkaç yerinde karşısında bulur.

Türkiye'de film sansürünün asıl başlangıcı 19 Temmuz 1939 tarihli "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname"ye kadar uzanır. Bu tüzük (nizamname), iki kanuna dayanılarak çıkarılmıştır. Bu kanunlar bu tüzüğün hangi amaçla hazırlandığını ortaya koymaya yeter. Kanunlardan biri, yayımlandığı günden yakın zamanlara kadar "antidemokratik" damgasını haklı olarak her vakit yemiş, bu yüzden zaman zaman bazı değişikliklere uğramış olan 14 Temmuz 1934 tarihli "Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu"dur. Öbürü, tek parti düzeni içinde, basın-radyo-tiyatro-sinema gibi çeşitli düşünce kollarını "zabt u rabt" altına almak, "hizaya sokmak" üzere çıkarılan 26 Mayıs 1934 tarihli "Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun"dur. Bu son kanuna göre, on yıl önceye gelinceye kadar, tiyatroda da sansür uygulanmakta, sahneye konacak yerli yabancı her oyun Matbuat Umum Müdürlüğü'nde bir kişi tarafından incelenip, onun yargısına göre sahnede yer bulabilmekte ya da bulamamaktaydı. İşin tuhaf yönü, aynı oyun kitap olarak serbestçe basılabileceği halde, bu oyunu sahneye koyabilmek için sansürcünün iznini koparmak gerekiyordu. Bu yüzden de yerli oyun alanındaki gelişme büyük bir engelle karşılaşmaktaydı. Basın, gerek bu kanun gerekse Basın Birliği'yle ilgili mevzuatla tamamıyla "kontrol" altındaydı; radyo zaten devletçe işletiliyordu. Bununla birlikte sinema için, 1934 tarihli bu iki kanunda sözü edilen tüzük ancak beş yıl sonra ortaya çıktı. Zira ortada sansürün uygulanmasını gerektirecek çoklukta bir film yapımı yoktu; 1932 ve 1934'te çıkarılan iki yönetmelikle (talimatname) durum idare ediliyordu.[3] Fakat bir yandan film yapımının girdilerinin artış göstermesi, bir yandan dünya savaşının başlayacağının hemen hemen kesinleşmiş olması, bir yandan da Ertuğrul'un son

3 Bunlardan ilki 9 Haziran 1932 gün, 12979 sayılı kararname ile yürürlüğe konan "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname" başlıklı yönetmeliktir. *Bak. Resmi Gazete*, Sayı: 2153, 19 Temmuz 1932. İkincisi, yukarıdaki yönetmeliğe 26 Aralık 1933 gün, 15489 sayılı kararname ile bir fıkra eklenerek meydana gelen yönetmeliktir *Bak. Resmi Gazete*, Sayı: 2600, 9 Ocak 1934)

çevirdiği birkaç filmin "açık" sahneler taşıdığı, Türk tarihini "tezyif ettiği" yolundaki iddiaların TBMM görüşmelerine kadar yankı bulması, sansür tüzüğünün hazırlanıp yürürlüğe konmasına yol açtı. Bu tüzük 1948 ve 1958 yıllarında bazı değişikliklere uğradıysa da bunlar tüzüğün temel düşünceleriyle ilgili değildi. 28 Mayıs devriminden sonra da yürürlükte kalmakta devam eden bu tüzüğün başlıca ilkeleri şöyledir:

Tüzük, başlıca iki bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümü, dışarıdan getirilen yabancı filmlerin kontrolünü düzenlemektedir. İkinci bölüm, Türkiye'de çevrilecek filmlerin kontrolünü düzenlemektedir. Türkiye'de film çevirmek isteyen yerli yabancı her sinemacı, her kurum, bulunduğu yerin en büyük mülkiye amirine bir dilekçe verir. Bu dilekçede 1) Filmin ne maksatla çekilmek istenildiği, 2) Filmin nerede ve ne zaman çekilmek istenildiği, 3) Filmin mevzuunun nelerden ibaret olduğu, 4) Filmin çekilmesi kimlerin sorumluluğu altındaki kurul ve kimseler tarafından sevk ve idare edileceği... bildirilir. Senaryodan altı nüsha bu dilekçeye iliştirilir. Dilekçe ile ilişikleri İçişleri Bakanlığı'na gönderilir. Bakanlık bu evrakı Ankara'daki Merkez Film Kontrol Komisyonu'na verir. Komisyon, yapacağı inceleme sonunda bir mahzur görmezse, senaryonun olduğu gibi ya da değiştirilerek filme alınmasına, mahzur görürse gerekçesini bildirerek müracaatın reddine karar verir. Çevrilmesine izin verilen senaryolar için valilerce bir izin belgesi verilir İncelenen ve kabul edilen senaryolar tamamlandıktan sonra, film biçiminde aynı komisyonca bir kez daha kontrol edilir. Kontrol komisyonunca, gösterilmesine ve çekilmesine izin verilen filmlerin gösterilmesinde ya da çekilmesinde sonradan herhangi bir mahzur düşünüldüğü takdirde, durum valiler ya da ilgili memurlarca İçişleri Bakanlığı'na bildirilir Her türlü film çevrilirken, operatörün yanında gerekli görülürse bir ya da birkaç memur bulundurulabilir. Her türlü filmlerin banyo için yurt dışına çıkarılması hükümetin iznine bağlıdır Türkiye'de yapılan filmlerden, ancak dışarıda gösterilmesine izin verilenler yurt dışına çıkarılabilir.

"Evamir-i Aşere"

Türkiye'de çevrilecek film senaryolarının ve filmlerin kontrolü için kurulan özel komisyon -yabancı filmlerin kontrolünü yapan İstanbul'daki komisyondan ayırmak için buna Merkez Kontrol Komisyonu denmektedir- şu yolda meydana gelmiştir: Bir başkan (İçişleri Bakanlığı'nın ileri gelen memurlarından İçişleri Bakanı'nca seçilir), dört üye: Emniyet Genel Müdürlüğü (bu da İçişleri Bakanı'nca seçilir), Genel Kurmay Başkanlığı, Basın-Yayın ve Turizm Müdürlüğü (Bakanlığı), Milli Eğitim Bakanlığı'ndan bu bakanlık ya da dairelerce uygun görülen temsilciler. Gerekli görülürse filmin incelenmesi sırasında İçişleri Bakanı da hazır bulunur. Komisyon tam sayı ile toplanır, kararlar çoklukla verilir. Ayrı oyda bulunan üye, gerekçesini ve gerekli gördüğü takdirde durumu bağlı olduğu bakanlığa bildireceğini karar tutanağına yazar. Bakanlık kendi temsilcisinin düşüncesini yerinde görürse, en çok bir hafta içinde, filmin ikinci bir kez incelenmesini İçişleri Bakanlığı'ndan ister. Gerektiğinde, filmin senaryosuyla ilgili olup da kontrol komisyonunda temsil edilmeyen bakanlıklardan da temsilci, incelemede hazır bulunur, fakat bunların oy hakkı yoktur.

Komisyonca senaryoların filme çekilmesine ve meydana getirilen filmin gösterilmesine -aynı zamanda yabancı filmlerin yurt içinde oynatılmasına- izin verilebilmesi için şu ilkeler göz önünde bulundurulur:

1) Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan,
2) Herhangi bir ırk ya da milleti tezyif eden,
3) Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,
4) Din propagandası yapan,
5) Umumi terbiyeye ve ahlak ve milli duygularımıza mugayir bulunan,
6) Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan,
7) Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,
8) Cürüm işlemeye tahrik eden,
9) İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olarak sahneler bulunan... senaryolar kabul edilmez.

Bu tüzüğe, tüzüğün uygulanışında yerleşmiş olan kurallara göre, Merkez Kontrol Komisyonu, senaryo biçimindeki bir sinema eseri için şu üç kararı alabilmektedir:

1) Toptan red,
2) Toptan kabul,
3) Değişikliklerle kabul. Aynı komisyon film biçimine getirilmiş olan sinema eserini incelerken de, her şeyden önce, kabul edilmiş senaryo ile ilişkisini ele almakta, yine yukarıdaki üç çeşit karardan birini vermektedir (yalnız son zamanlarda genel olarak, filmlerin toptan reddi birkaç olaydan ibaret kalmakta, daha çok istenilmeyen sahnelerin çıkarılması ya da değiştirilmesiyle yetinilmektedir).

1939'da yürürlüğe konan ve ilk biçimiyle günümüze kadar gelen bu tüzük, demokrat bir düzenle hiçbir yönden uyuşamayacak özelliktedir. Bu sansür tüzüğünün en belirgin niteliği, en toptancı düzenlerin, en sıkı sansür tüzüklerinin özelliklerini taşımasıdır Bu tüzüğün belli başlı özellikleri şunlardır:

1) Tek bir sansür değil, dört çeşit sansür getirmektedir,
2) Devlet sansürüdür,
3) Polis sansürüdür,
4) Meslek temsilcisi tanımaz,
5) Sansür üyelerinin sinemadan anlaması diye bir endişe gütmez,
6) Ölçüleri belli değildir,
7) Tek derecelidir, itiraz tanımaz,
8) Aynı ilkelere dayandığı halde yabancı filmlere başka, yerli filmlere başka türlü davranır,
9) Çocukları korumaz,
10) Demokratik anlayışa, anayasaya, hatta en basit hukuk anlayışına aykırıdır.

1939 tarihli tüzüğün ortaya koyduğu ilk sansür, "önsansür"dür. Zira tüzük, film haline geçmeden senaryoların incelenmesini gerekli kılmaktadır. İkinci sansür, senaryonun film biçimine sokulduktan sonra yine aynı komisyonca incelenmesi, yani "asıl sansür"dür. Üçüncüsü, senaryosu kabul edildiği, bu senaryoya göre hazırlanmış olan filmin piyasaya çıkmasına izin verildiği halde, "sonradan bir mahzur düşünüldüğü takdirde" filmin, valiler ya da ilgili memurların uyarması üzerine İçişleri Bakanlığı'nca yasaklanması,

yani "son-sansür"dür. Dördüncü sansür, yazılı bir metne dayanmamakla birlikte, sıkı bir sansür düzeninde sinemacıda kendiliğinden ortaya çıkan "kendi kendini sansür"dür (*auto-censure*). Sansürün en tehlikelisi, düşünce ve sanat hürlüğü için en zararlısı budur Üstelik belli bir sınırı da yoktur; doğrudan doğruya sinemacının kendisince uygulanmaya çalışıldığı için yaratıcı çalışmayı daha doğum halindeyken boğan bir sansür çeşididir. Sinemacı daha filmini kafasında tasarlarken, kendi kendisini ortadaki mevzuata, günün siyasal şartlarına, çeşitli yönlerden gelen toplum baskısına uydurmaya çalışır. Salt bu yüzden falanca konuya el atamaz, filanca olayı işleyemez ya da "yumuşatarak" ortaya koyar, bazı noktaları tamamıyla geçiştirir...

Sinemacıların bütün bunlara karşı etkili bir korunma aracı yoktur. Senaryosu reddedilen, filmi geri çevrilen, "kuşa döndürülen" piyasaya çıkmasına izin verilmiş olan filmi sonradan yasaklanan sinemacı için tek başvurma yeri "Danıştay"dır. Fakat bir yandan "Danıştay"daki işlemin çok uzun sürmesi, bir yandan sinemacının sansür kurulu ile sürekli iş bağıntısı olması, bu yolu seçmekten onları alıkoymaktadır

Polis Sansürü

Sansür kurulunun yapısı da sinemacıya güven vermekten uzaktır. Tıpkı tüzüğün ilkeleri gibi, kurulun yapısı da demokrat bir düzenle bağdaşamayacak niteliktedir. Film sansürü düşünceyi kayıtladığı için, demokrat düzene dayanan ülkelerde hiç olmazsa en "liberal" yolda işlemesi gereken yolda kurulmuştur Bu bakımdan sansür tüzüğünü uygulayacak kimselerin durumu, hiçbir sızıntıya meydan vermeyecek, sinemacılarda güven uyandıracak biçimde ele alınmıştır. Oysa, Türkiye'deki sansür kurulu:

1) Tamamıyla hükümet memurlarından meydana gelmiştir,
2) İçişler Bakanlığı'na bağlıdır,
3) Beş kişilik kurulda Emniyet Genel Müdürlüğü temsilcisi iki tanedir (biri başkan olmak üzere),
4) Son söz İçişleri Bakanı'nındır,
5) Hiçbir meslek temsilcisi yoktur,
6) Sansür kurulunu meydana getirenlerin sinemanın teknik, sanat ya da estetik yönüyle ilgili olmaları aranmaz.

1, 2, 3 ve 4 sayılı özellikler, bu sansüre yalnız bir "devlet sansürü" kimliği vermekle kalmayıp, aynı zamanda bir "polis sansürü" kimliği kazandırmaktadır. Meslekten hiçbir temsilci bulunmaması, toptancı düzenlerde bile rastlanmayan bir garabettir. Sansür kurulu üyelerinde sinemanın teknik, sanat ve estetik yönleriyle bir ilişki aranmaması daha az garip bir olay değildir. Sinemayla seyirci olarak bir ilişki -ki bu bile şüphelidir- sansür kuruluna girmek için yeter sayılmaktadır. Öte yandan, sansür kurulundaki üyelerin görevi sürekli değil, geçicidir, yedekleri de yoktur. Genel olarak ilgili bulundukları dairelerden herhangi biri, asıl görevine ek olarak bu işe ayrılır Sansür kurulu üyesinin bu işte ne kadar kalacağı belli değildir; asıl görevi ağırcaysa, sansürdeki çalışmasını aksatır. Öte yandan, sansür tüzüğü ilkelerinin son derece belirsiz oluşu, bu ilkelerin uygulanışını tamamıyla üyelerin kişiliğine bırakmaktadır. Sansür kurulu mutlu bir rastlantı ile "liberal" görüşlü, aydın kafalı kimselerden meydana geliyorsa, sansürün sımsıkı ilkeleri elden geldiği kadar hoşgörüyle uygulanmaya çalışılır; bunun aksi durumda, bu ilkeler, olduğundan da sıkı uygulanır.

Öte yandan, bütün "paternalisme"ine rağmen bu tüzük çocukları unutmuştur. Sansür kurulu bir filmin gösterilmesine izin verdiği takdirde, yaş sınırlaması olmadan herkesçe seyredilebilir. Böylelikle de iki sakat durum doğmaktadır: Birincisi, yaş sınırı olmayışından dolayı, çocuk ya da gençlerin görmemesi gereken filmlerin bunlarca seyredilmesi; ikincisi de, bu mahzuru bazan göz önüne almak gereğini duyan sansürün bazı filmlere karşı daha sert davranması, o vakit de erginlerin bu filmi seyretmek imkânını baltalaması (bu durum özellikle sanat değeri taşıyan yabancı filmlerde üzücü bir sonuca yol açmaktadır).

Gerek sansür ilkelerinin sıkılığı gerekse bu ilkelerin uygulanışında çok kez ortaya çıkan "memur zihniyeti" sinemacıların karşısına bir sürü "tabu"lar dikmektedir. Sansür düzeninin bugünkü işleyişine göre, sinemacılar çeşitli ve büyük risklerle karşılaşmayı göze almadan, toplumu ilgilendiren günlük olayların çoğunu ele alamazlar. Toplumun tam bir "ayna"sı olan sinemanın bu görevini yapması, doğruyu yankılar bir "ayna" olması, Türkiye'de bugüne kadar kabul edilmemiştir. Sansür, sinemamızın geri kalışının en büyük etkenlerinden biri olmakta devam etmektedir

Dağıtım

Tamamlanmış filmin ikinci büyük serüveni, sinema salonlarında yer bulmak konusunda ortaya çıkar Türkiye'de genel olarak, sinema alanında bir tekelleşme yoktur Yapımla birlikte dağıtım ve oynatımı birleştiren büyük tekellere de rastlanmaz. Gerçi, örneğin Kemal Film, İpek Film, hem yapımcılık, hem dağıtımcılık, hem de oynatımcılık yapar, fakat bunların endüstride bir tekel sayılacak gücü yoktur. Bundan dolayı, yerli filmlerin sinema salonlarında yer bulabilmesindeki güçlük, sinema alanını ele geçirmiş tekellerin varlığından değil, öbür kollarda olduğu gibi bir başıboşluk, düzensizlik, kargaşalık oluşundan doğmaktadır. Türkiye'de bir yapımcı aynı zamanda yabancı film getirtir, bir iki salon işletir, yabancı filmlerin dublajıyla uğraşır, kendi yaptığı yerli filme rakip hazırlar. Dağıtımcı hem yerli hem yabancı filmlerin dağıtımını üzerine alır; hangisinden fazla kazanç elde edebileceğini tahmin ediyorsa, o film için daha iyi oynatma şartları sağlamaya çalışır. Salon sahipleri, yabancı filmler için getirim ortaklıklarına bağlı olduklarından bu filmler için çok kez ağır şartları kabul ederler, bunun "acısı"nı yerlilerden çıkarmaya uğraşırlar... Bir yerli filmin bir sinema salonunda hangi şartlarla yer alabileceğini bir düzene bağlayan hiçbir mevzuat yoktur; buna karşılık yapımcılar ile oynatımcılar arasında sürekli bir didişme vardır. Salon sahipleri, genel olarak, yerli filmlere perdelerini açmak için çok kez insafsızca rakamlar ileri sürerler; bununla da kalmazlar, bu isteklerini "garanti" adı verilen işlemle pekiştirirler. Her sinemanın, bulunduğu yere, koltuk sayısına, ortalama seyirci sayısına göre değişen "garanti" miktarı vardır. Bu garanti, genel olarak 8 bin liradan başlar, 15-16 bin lira arasında bir hayli tutunduktan sonra bazen 20 bin liraya kadar yükselir. "Garanti" işlemine göre, herhangi bir filmin her şeyden önce kararlaştırılan "garanti" tutarını sağlaması gerekir; ancak "garanti" tutarı çıktıktan sonra elde edilen gelir film sahibine gider. Film, "garanti" tutarını bile çıkaramamışsa, o vakit filmin sağladığı gelir ile "garanti" tutarı arasındaki açığı film sahibi cebinden öder, yani oynattığı filmi için üste para verir. Bazı yerlerde, filmin sağlam oluşuna göre "pursantaj" (pourcentage:

yüzde) işlemi de uygulanır. O vakit, belediye resmi çıktıktan sonraki safi gelir, salon sahibi lehine % 65'ten başlayıp çok sağlam filmlerde % 45'e kadar inerek paylaşılır. Daha çok büyük şehirlerde ilk "vizyon" filmler oynatan sinemalarda uygulanan bu işlemlerden başka, semt sinemalarında ya da taşra sinemalarında, filmin değerine (sanat değeri değil iş bakımından taşıdığı şansa) ve vizyon sayısına göre değişen "götürü" fiyatlar uygulanır.

Genel olarak, Türkiye'de ortalama bir film kendini altı ayda amorti eder. Ama bir ayda amorti olandan on yıl beklemek zorunda kalanına kadar değişik durumlara rastlanır. "İyi iş yapan" bir filmin, ilk gösterilişinde İstanbul, Ankara, İzmir, Adana gibi büyük şehirlerde 100 bin lira toplaması mümkündür. Bu durum, son zamanlarda gerek bu şehir nüfuslarının artması, gerekse yerli film seyircilerinin çoğalmasıyla meydana çıkmıştır.

Seyirciler

Seyirci konusu, yerli sinemanın geleceği için en önemli konulardan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Filmlerin gerek nicelik, gerekse nitelik bakımından gelişmesi, önünde sonunda seyircinin göstereceği gelişmeye bağlı olacaktır.

Film bir kez beyazperdeye erişti mi, o vakit, yapımcısından salon sahibine, rejisöründen oyuncusuna, teknikerlerine kadar hiçbir sinemacının, ne istediğini hâlâ anlayamadıkları "seyirci" denen meçhulle son serüven başlar. Sinemacılar, seyircinin ne istediğini bilmezler ama kendilerinin ne istediği açıktır: Filmin en kısa zamanda mümkün olduğu kadar çok gelir getirmesi. Bunu sağlayacak formülün ne olduğu ise bulunmamıştır. Gerçi sinemacıların kendilerine göre bazı formülleri vardır ama bu formüller kendilerini aldatmaktan başka işe yaramaz ve bir filmde sinemacının yüzünü güldüren formülün öbür filmde fiyaskoyla sonuçlandığı sık sık görülür. Seyircinin "bilinmeyen" bu yönü bir yana bırakılırsa, son yıllar içindeki artışı yerli sinemanın endüstri olarak gelişmesinde en büyük etken olmuştur. Böylelikle, seyirci ve salon sayısındaki artış, yerli filmlerin yalnız giderini çıkaran bir duruma getiren değil, aynı zamanda büyük kazanç da sağlayan duruma eriştiren etken

olmuştur. Yirmi beş yıl önce, İpek Film'in çevirdiği filmlerin Türkiye'nin bütün sinemalarını dolaştığı halde giderini bile çıkaramadığı, bu yüzden yapım işine son verildiğini yukarıda görmüştük. Nitekim İpek Film'in organı 1937'de bu durumu şöyle anlatıyordu:

> Bugün maalesef tahakkuk etmiş bir hakikat var: Filmler hiçbir veçhile masraflarını örtemiyor. Memleketimizde yaptığımız filmler on beş ile yirmi bin lira arasında oynayan bir masrafla meydana getirilebiliyor. Halbuki Türkiye'de mevcut bütün sinemalar bu filmleri geçirdiği halde elde edilen umumi hasılat bir türlü on beş bin lirayı geçmemiştir. Birçok defalar yapılan tecrübelerden doğan bu hakikat film yapımcılarının ellerini kollarını bağlamış, yeni teşebbüslere girişmek cesaretini tamamıyla öldürmüştür..."[4]

Böylelikle, seyirci, sinema endüstrisinin "candaman"ını meydana getirdiği halde, sinemacılar bugüne kadar bu seyircinin yapısı, gelişimi, eğilimleri... konusunu incelemiş değillerdir. Zaten yukarıda sözü edilen nokta, yani aynı formülün bir filmde tutup öbüründe fiyasko vermesi, bir yıl önceki modanın öteki yıllarda gittikçe hızını yitirmesi, seyirciyi tanımamaktan ileri gelmektedir. Sinemacılar, seyircinin ancak günlük eğilimlerinden, o da üstün körü haberlidirler. Oysa ki bu seyircinin öteden beri süregelen gelişimini, önümüzdeki beş on yıl içindeki durumunu ortaya çıkarmaya çalışmak, yerli sinemanın geleceği bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Endüstrinin düzenli işlemesi, sağlam temellere dayanması, geleceğinin sağlama bağlanması gibi genel konular kadar, tek tek filmlerin başarısı da başarısızlığa da seyirciyi tanımakla çözülebilir. Genel olarak, gerçekçi geçinen sinemacılarda bile, seyirci konusunda çeşitli yanlışların, önyargıların hemen hemen bilinçaltına işlediği göze çarpmaktadır. Örneğin, sinemacılarımıza göre seyirci bağdaşık (mütecanis) bir kütledir; seyircinin yaşı, cinsliği, eğitim ve öğrenimi önemli etkenler değildir; seyirci değişmez, ancak sayısı artar; seyirci sayısındaki bu artış sürüp gidecektir

---

4 "Yerli Film İşinde Niçin İleri Gidemiyoruz?" (*İstanbul Sinemaları*, Sayı: 2, 15 Eylül 1937)

Seyirci sayısının son on yıl içinde sürekli olarak arttığı gerçeği bir yana bırakılırsa, öbürleri tamamıyla yanlıştır. Seyirci hiçbir vakit bağdaşık bir kütle değildir, aksine duyuşu, görüşü, zevkleri birbirine hiç benzemeyen çeşitli topluluklardan meydana gelir; aynı süre içinde bu kadar değişik topluluklara ayrılan seyirci kütlesi, öte yandan sürekli bir değişme ve gelişme içindedir; toplumdaki çeşitli etkenler (siyasal gelişmeler, endüstrileşme, göçler, işsizlik, iktisadi sıkıntılar...) bu kütleyi biçimden biçime sokar; eğitim ve öğrenim, sinema zevkinin gelişmesi, seyirciyi bir topluluktan öbürüne iter; seyirci sayısının sürekli olarak artışı da bugünün verdiği bir duygudan başka bir şey değildir, bir ülkenin nüfusu ve sinema salonlarıyla kaldırabileceği belirli bir seyirci sayısı vardır, seyirci sayısındaki artışın "azami had"de ulaşacağı gün bir gün gelecektir.

Seyirci: Savaştan Önce ve Sonra

Nitekim, savaştan önceki seyirci ile savaştan sonraki seyircinin gösterdiği gelişmeler göz önüne alınınca, bu gelişmeye topluca bakılınca, seyircinin değişmez, gelişmez, bağdaşık bir kütle olduğu düşüncesi bir anda çürümektedir. Türkiye'de savaştan önce sinema, büyük şehirlerin ve il merkezlerinin 100'ü aşmayan salonlarında yılda 10 milyon sularında seyirci topluyordu. Bu seyirci bir yerli film endüstrisini besleyecek sayıda değildi. Nitekim, birkaç yerli film denemesi yapımcılarına pahalıya patlayınca, yabancı bir filmi çok az bir masrafla Türkçeleştirip piyasaya sürmek daha kârlı bir iş olarak ortaya çıktı. Savaşın başlangıcına kadar Türkiye'de sinema endüstrisi, gerçekte bir "dublaj endüstrisi"nden başka bir şey değildi.[5] Savaş içinde Türk perdeleri, yukarıda da görüldüğü gibi, birbirinden tamamıyla ayrı iki sinemanın egemenliğine geçti. Hollywood filmleri büyük şehirlerin sinemalarını, Mısır filmleri Anadolu sinemalarıyla büyük şehirlerin semt sinemalarını tuttu. Her iki seyirci topluluğunun da sinemadan fazla bir şey beklediği

---

5 Savaştan önceki "dublaj" çalışması bugünkünden daha geniş çaptaydı. Bundan başka altyazılar da yalnız Türkçe olarak değil Fransızca/Türkçe olarak hazırlanıyordu

yoktu; sadece, savaş öncesine göre sinema gittikçe daha çok "en ucuz", hatta büyük kitle için tek eğlence özelliği kazanıyordu. Böylelikle ortaya, sayısı gittikçe artan, fakat sinema zevki son derece ilkel bir seyirci topluluğu meydana çıkmıştı.

Savaşın sonunda, Mısır filmleri perdeden çekilince, ortada büyük bir boşluk belirdi. Bu boşluk, sinema ve seyirci sayısının artmasıyla giderini çıkarabilecek duruma geçen yerli filmlerle doldurulmaya başlandı. Bu yerli filmlerin hemen hepsi yerini aldıkları Mısır filmlerinin geleneğini sürdürüyor, zaten bu yüzden, Mısır filmleriyle yetişmiş seyirciyi ardından sürükleyebiliyordu. Hollywood filmleri ise, savaşı izleyen birkaç yıl öbür yabancı filmlerle sayıca başa baş gittikten sonra, piyasanın tek filmi durumuna geçti. Böylelikle, 1950'ye doğru, Mısır filmlerinin yerini yerli filmlerin almasından başka, beyazperdede büyük bir değişiklik olmamıştı. Fakat seyircide sürekli bir değişiklik meydana geliyordu. Salon ve koltuk sayısının artışıyla birlikte, seyirci sayısında büyük bir artış başladı. Sinema, büyük şehirlerden, il merkezlerinden kasabalara, büyük şehir yakınlarındaki köylere doğru yayılmaya başladı; köy ve kasabadan şehirlere doğru sürekli bir nüfus akımı, buna karşılık çeşitli etkenlerden dolayı –eğitimin yayılması, yönetim örgütlerinin genişlemesi, belediyelerin gelişmesiyle uygarlık araçlarının daha yaygınlaşması, karayollarındaki gelişmeyle gidiş gelişin çoğalması, yeni çalışma merkezlerinin meydan gelmesi...– taşrada da aydın seyirci toplulukları belirmeye başladı. Şehirlerin gittikçe büyümesi, gecekonduların artması, kenar mahallelerin genişlemesi sonucunda, aynı şehrin çeşitli semtleri arasında değişik seyirci toplulukları belirdi. Böylelikle, aynı çevrede, yerli ve yabancı filmlerin seyircileri "iç içe geçmiş" duruma geldiler; yerli yabancı filmler arasındaki ayrılık yavaş yavaş keskinliğini kaybetti; yerli ve yabancı filmler birbirinin müşterisini çalar duruma geçtiler. Bu arada, büyük şehirlerde bir eleştirme çalışması, sinemayı ciddiye alan aydın seyirci toplulukları, yerli filmlerle yakından ilgilenmeye başlayan topluluklar da ortaya çıktı. Son on yıl içinde Türk sinemasında gittikçe sıklaş-

maya başlayan "bir şeyler yapmak" çabası da yeni bir öğe olarak belirdi. Öte yandan, son birkaç yıl içinde, döviz sıkıntısı yüzünden yabancı filmlerin sayısındaki azalma; yerli filmlerin, öteden beri yalnız yabancı filmler oynatan sinemalarda bile yer bulmasını, böylelikle yabancı film seyircilerinden büyük çoğunluğunun yerli filmlere doğru çekilmesini sağladı. Günümüzde, bütün bu çeşitli etkenler bir arada görülmekte ve ortaya seyirci bakımından bazı durumlar çıkarmaktadır. Bugün sinema endüstrisinin seyirci bakımından karşılaştığı belli başlı durumlar şunlardır: Yerli filmin seyircisi bakımından büyük şehirler ile taşra arasındaki ayrılık çok azalmıştır. Bundan başka, büyük şehirlerin çevresinde meydana çıkan kenar mahalleler, gecekondular, taşradan büyük şehirlere göç edenler, yerli film seyircisinin ağırlık noktasını Anadolu'dan büyük şehirlere doğru kaydırmıştır. Bu bakımdan, yerli film yapımcıları, eskiden olduğu gibi, hesaplarını "Anadolu'dan gelecek faturaya göre" yapmaktan her geçen gün biraz daha vazgeçmek zorunda kalmaktadırlar. Öte yandan, ağırlık noktası büyük şehirlere kayan bu seyirci, aynı zamanda yabancı filmlerle de karşı karşıya gelmektedir; film zevki, savaş öncesinin ve savaş sırasının Mısır filmleri, savaş sonrasının da bu filmleri izleyen ilkel yerli filmlerinden hiç olmazsa birkaç gömlek yukarıdadır. Fakat bu seyircinin zevki, aynı zamanda, son birkaç yıl içinde meydana getirilen en iyi yerli filmleri benimseyecek kadar da olgunlaşmamıştır. Bu son bölüme giren filmlerin asıl seyircisi, yerli filmler ile yabancı filmler arasındaki sınır üzerinde bocalayan seyircilerdir ki, bunların sayısı bu çeşit filmlerin iş bakımından başarı kazanmasını sağlayacak ölçüde değildir. Bu denemeler daha cesur bir biçim aldığı zaman ise, iş bakımından daha büyük bir başarısızlıkla karşılaşması hemen hemen kaçınılmaz bir durum olacaktır. Zira o vakit, sinemanın gerçekten başarılı eserleri arasına girecek olan bu filmler, ancak bir avuç aydın seyircinin ilgisinden başkasını bulamamak tehlikesiyle karşılaşacaktır; yabancı filmler seyircisi alanına girecek bu filmlerin bu seyircilerden şimdilik gereken ilgiyi görmeleri beklenmez, çünkü bu seyircinin zevki de Holl-

ywood'un "standard" filmlerine göredir, daha fazlasını kaldıramaz. Bundan dolayıdır ki, önümüzdeki yıllar içinde, niteliği üstün yerli filmlerin korunması, artık halledilmesi gereken bir konu olarak ortaya çıkacaktır. Çünkü bir yandan bu çeşit filmlerin meydana getirilmesi eğilimleri ortaya çıkmış, bir yandan da bu filmler müşterisizlik tehlikesiyle, kötü filmler arasında "kaynamak" tehlikesiyle karşı karşıya kalmış olacaktır. Beş altı yıl öncesinin günlük tartışması olan "koruma" konusu o vakit mevsimsizdi, zira ortada korunmaya değer olduğunu gösteren herhangi bir eğilim yoktu; bugün ise yerli filmlerin niteliğini yükseltmek için koruma, bir gereklik olarak ortaya çıkmıştır. Yukarıda, yerli filmlerin korunması bölümünden anlaşılacağı gibi, bu eğilim ancak olumlu yöndeki bir koruma ile desteklenirse yararlı olabilir. Herhalde, "kötü" film ile "iyi" filmi eşit olarak koruyan şimdiki düzenin bir an önce kaldırılması; bunun yerine, "kötü" filmin aleyhine "iyi" filmi koruyan bir düzenin kurulması gerekmektedir.

Sinema Yazarlığı

Sinema üzerine çeşitli yayımları yapanları içine alan sinema yazarlığının yurdumuzda uzun bir geçmişi yoktur. Doğrudan doğruya film alanında olduğu gibi sinema yazarlığı alanında da ciddi çalışmalara rastlamak için 1950'den sonrasına uzanmak gerekir. Sinemamızın başlangıç yıllarına rastlayan birkaç deneme ile aradaki dönemde yer alan birkaç "münferit" film eleştirmesi denemesi bir yana bırakılırsa, 1950'ye kadar dergi ve gazetelerdeki sinema yazıları hemen her vakit "magazin yazısı" kılığıyla ortaya çıkmıştır. Doğrudan doğruya sinema dergilerine gelince, bunlar da yine aynı niteliği taşımaktaydılar. Nitekim bugüne kadar yayımlanan yüz kadar sinema dergisi içinde sinemayı ciddi bir tutumla ele alanlar bir elin parmaklarını geçmez. Bu sonuncuların hepsi de 1950'den sonraki yıllar içinde yayımlanmışlardır. Daha öncekiler, Hollywood stüdyolarından, Amerika ya da Avrupa'da yayımlanan sinema "magazin"lerinden derlenmiş malzemeyi aktarmakla yetiniyorlar; yerli sinema alanında ise daha çok dedikodular, oyuncularla yapılan konuşmalar dışında herhangi bir

meseleyle ilgilenmiyorlardı.[6] Kitap yayını dergilerden daha da fakir bir görünüşteydi. 1931'de Sedat Simavi'nin yayımladığı *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema* adlı kitapçıktan sonra yayımlananlar, Hollywood'a gitmiş yazarların yine "magazinci" bir görüşle kaleme aldıkları "gezi-röportaj" kitaplarından öteye geçmiyordu. Bu alandaki ciddi sayılacak çalışmalar da yine 1955 yılından sonraki döneme rastlar.

İlk Sinema Yazıları

Sinema konusunda yurdumuzda yayımlanan ilk yazılar, 1918-1920 yılları arasında *Temaşa* dergisinde yayımlanan ve çoğu Ertuğrul tarafından kaleme alınan yazılardı. Bunlardan çoğunu, o zamanki sinema çalışmalarını göstermesi bakımından bu kitabın ikinci bölümünde aktarmıştık. Bundan sonra, 1921-1922 arasında *Yarın* dergisinde Cevdet Reşit'in beş sayı süren "Sinema Hakkında Notlar" başlıklı yazıları yer almaktadır. Bu yazılarda, bir filmin senaryodan beyazperdeye kadarki serüveni zamanın sinema meraklılarına anlatılmaya çalışılmaktaydı. 1922 ortalarında, zamanın tanınmış sanat-edebiyat dergisi *Dergâh*'ı yayımlayan Mustafa Nihat Özön, aynı dergide, o sıralarda İstanbul'da gösterilen bazı filmler (örneğin Jaques Feyder'in *L'Atlantide*, Marcel L'Herbier'nin *Eldoredo*, Ertuğrul'un *Samson-Istırap* filmleri...) üzerine eleştirmeler yayımladığı gibi, Feyder'in *L'Atlantide*'i çevirirken meydana getirdiği günlüğünü tefrika ediyordu.

Fakat bu umut verici başlangıç, Türkiye'de sinema çalışmalarının ikinci döneminin sona ermesiyle birlikte burada kesilmişti. 1928'de yeniden film yapımına geçilmesine rağmen, sinema yazarlığı herhangi bir ilerleme göstermedi. Sedat Simavi'nin yukarıda adı anılan kitabı ile Fikret Adil'in 1930 yılında *Vakit* gazetesinin eki olan "haftalık parasız ilave"lerde çıkan birkaç yazısı, İkinci Dünya Savaşı'na kadar uzanan uzun dönemin elde kalan tek tük çalışmalarıdır Bu dönemdeki öbür sinema yazılarının nasıl hazırlandığını yine Fikret Adil şöyle anlatıyor:

---

6 Yeni harflerle yayımlanan sinema dergilerinde en çok kullanılan adlardan birinin "Hollywood" olması bu bakımdan ilgi çekicidir Üç tane *Hollywood* (ya da *Holivud*)'dan başka, *Hollywood Dünyası*, *İstanbul Hollywood Magazin*, *Salon - Hollywood Sesi* 'de bu alandaki eğilimi gösterir

Bizde ilk defa olarak sinema yazısı yazan arkadaş Felek'tir. Onun yazıları sinemanın ehemmiyetli bir devre girdiğine işaret etti. Felek'ten sonra birçok arkadaşlar sinema yazıları yazmaya başladık. Fakat çoğumuz sadece filmlerin hülasalarını yazmakla iktifa ettik. Hoş bunları da biz yazmıyorduk ya! Sinemacılar el ilanları için hazırladıkları hülasalardan birer kopya verirler ve bunlar ekseriyetle aynen gazete sütunlarına geçirilir, altına 'Artistler fena değil', 'Her zamanki gibi zarif' gibi klişe cümleler ilave edilirdi.

Bu usul de eskidi. Hiç yorulmadan iş görmek için bu sefer Avrupa mecmualarına hücum başladı. Öyle zaman oldu ki, ayrı ayrı gazete, aynı resmi bastılar ve ayrı ayrı izahat verdiler. (...) Şimdi bambaşka bir usul bulundu. Karilerine güya hizmet olsun diye bazı gazeteler Hollywood'da muhabirler tedarik ettiler ve yıldızlarla mülakatlar yaptılar. Bazıları da karilerine malûmat veren sütunlar açtılar. Buradaki muhayyel okuyucuların muhayyel suallerine cevaplar verdiler. Mesela şöyle: 'Şebinkarahisar'da Hasan Hüseyin Efendi'ye: Henüz Türkiye'de gösterilmemiş olan *'Amma Yaptın Be Yahu!'* filminin üçüncü kısmının dördüncü sahnesinde uşak rolünü yapan artistin alnındaki yara tabiidir. Mumaileyh henüz çocukken incir ağacından düşmüş ve başı yarılmıştı.'

Bu gibi haberleri yazan gazetelere ve mecmualara *Vakit* namına bir hizmet etmek istiyorum. O da şudur: Kendilerinin yazı iktibas ettikleri ecnebi mecmulardan yalnız Fransızcalarının İstanbul'da haftalık satışı 2100'dür. Yalnız Fransızca olarak! Almanca ve İngilizceleri hesaba sokmuyoruz. Onun için, iktibas edilen yazıları benimseyip gülünç olmaktan kaçınsınlar..."[7]

Fikret Adil'in 1930'da belirttiği bu durum hızından hiçbir şey yitirmeksizin sürüp gitti ve bu çeşit yayımları "sistemli" bir yolda yapan, aynı zamanda Türkiye'nin en uzun ömürlü sinema dergisi olan *Yıldız*'da en parlak çağını yaşadı. Türkiye Yayınevi'nin çıkardığı *Yıldız* dergisi 1938 sonlarından 1954 başlarına kadar önce 15 günlük, sonra haftalık yayımlandı. Başlığının altında "15 günde bir çıkar, gençlik, güzellik, sinema ve sanat revüsü" açıklaması taşıyan *Yıldız*, sinema yıldızlarının özel hayatıyla ilgili

7 Fikret Adil, "Biz Sinema Muharrirleri" (*Vakit*, haftalık parasız ilave, 1930. -Bu yazının tamamı. "Sinema-Tiyatro" dergisinin "Türk Sineması Özel Sayısı"ndadır. Sayı: 5, 15 Temmuz 1959)

dedikoduların yanı sıra hikâyeler, film hikâyeleri, güzellik reçeteleri, bu çeşit dergilerin vazgeçilmez sütunu olan "Dert Ortağı"nı içine alıyordu. Derginin olumlu yönü, 1948'e doğru yerli sinema endüstrisinin birdenbire canlılaşmasıyla birlikte Türk sinemasına daha geniş bir yer ayırmasıydı. Bununla birlikte bu ayırmada, bilinçli, yol gösterici, atılan adımları değerlendirici, yapılması gerekeni belirtici bir özellik yoktu.

Yine aynı sıralarda, 1943-47 arasında çıkan 15 günlük *Hollywood Dünyası* ile Ertuğrul'un yayımladığı *Perde-Sahne* (1941-45) de, sinemayı *Yıldız* dergisinden değişik bir açıda görmüyorlardı.

Sanat Dergilerinde Kıpırdanma

Sanat dergilerinin sinemaya yer vermesi ancak İkinci Dünya Savaşı içinde başladı. Fakat bunun da bilinçli ve düzenli olarak yapıldığı söylenemez. Aralarında bu işe öbürlerinden daha dikkatli eğileni Ankara'da yayımlanan *Yurt ve Dünya* idi. Bazen kısa notlar, bazen uzun yazılarla, piyasanın 1941-44 arasında, pek düzensiz olarak yaptığı bu çalışmanın yanı sıra; çevirilerden meydana gelmekle birlikte, sinemanın önemli bir konu, kendi başına bir sanat olarak ele alınması gereğini duyurmakta rol oynadığı için anılması gerekli bir çalışma da, Milli Eğitim Bakanlığı'nca yayımlanan *Tercüme* dergisinde Erol Güney'in yabancı dergilerden önemli sinema yazılarını aktarıp okuyucuya sunmasıydı.

Fakat, dergilerde asıl kıpırdanış, günlük gazetelerde film eleştirmelerinin ilk örneklerinin denenmeye çalışıldığı 1950 sonrasına rastlar. 1950 sonunda Nijat Özön, N. Özer takma adıyla, Ankara'da çıkan *Yağmur ve Toprak* dergisinde, ertesi yıl yine N. Özer ve Atillâ İlhan *Pazar Postası*'nda sinema üzerinde yazılar yayımlamaya başladılar. 1952'de Atillâ İlhan, Fransa'da Filmoloji öğrenimi yapmakta olan Turhan Doyran *Kaynak* dergisinde aynı çeşitten yazılar yayımlarken, N. Özer de *Yeryüzü, Beraber, Kervan* dergilerinde aynı çalışmayı sürdürüyordu. Aynı yıl İstanbul'da Lütfi Ö. Akad, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu, Burhan Arpad, Fikret Arıt, Hüsamettin Bozok, Hıfzı Topuz'un Türk Film

Dostları Derneği'ni kurmaları, aydınlar ile sinema arasındaki yakınlığa, ilişkiye doğru atılan ilk önemli adımı meydana getiriyordu. 1953 yılında gazetelerin aylık, 15 günlük, haftalık sanat ekleri çıkarmaları bir yandan sanat dergilerinde başlayan yazarlığın daha iyi yerleşmesine, genişlemesine, bir yandan da sinemanın gündeliklerde daha ciddi olarak ele alınmasına, daha geniş okuyucu kütlesine erişmesine yol açtı. *Dünya* sanat ekinde Semih Tuğrul, Metin Erksan; *Vatan* sanat ekinde Attilâ İlhan, Tunç Yalman sinemanın genel konularına eğiliyorlardı. 1953 sonunda *Vatan* gazetesi ayrıca Arpad ve Altemur Kılıç eliyle biri yerli, öbürü yabancı sinemaya ayrılan 12'şer sayfalık iki büyük ek yayımladı. Sanat dergilerindeki bu kıpırdanış, ertesi yıl *Devir* adlı dergiyle, haftalık siyasi dergilere de geçti. Bu dergide Tuğrul'un iki kere kapak konusu yaptığı yerli sinemacılık da yine geniş bir okuyucu kitlesine erişti. Bununla birlikte, haftalık siyasi dergilerle birlikte sinemanın okuyucu kütlesinin genişlemesi tam anlamıyla 1956 yılında *Akis* dergisiyle oldu.

Film Eleştirmesi Gündeliklerde

Gündelik gazetelerde film eleştirmelerinin yer alması da, dergilerdeki gelişmeyle aşağı yukarı at başı beraber gitmiştir Gazetelerdeki film eleştirmeleri önce tanıtma yazıları olarak yer aldı. Bu alandaki ilk çalışma sansür kurulunun iki üyesi, Melih Başar ile Vehbi Belgil eliyle yapıldı. Başar, 1949-50 sinema mevsiminden başlayarak *Ulus* gazetesinde; Belgil 1951 başında *Yıldız* dergisinde başladığı sütunu aynı yılın sonunda *Vatan* gazetesine aktararak bu çalışmayı yürüttüler Gerek Başar gerekse Belgil'in yaptıkları, sansüre filmlerle birlikte gelen bilgileri derleyip toplayarak okuyucuya sunmaktan ibaretti. "Haftanın Filmleri" başlığı altında yayımlanan bu notlar, filmin tanıtma yazılarını sunmak, özetini vermek, "filmin tenkidi" başlığı altında bir yargı koymaktan ileri geçmiyordu. Bu yargı da, hemen her vakit "magazin" bilgisiyle yetişmiş sinema seyircisinin zevkini okşayacak yoldaydı. Fakat buna rağmen, bu iki yazarın, film eleştirmelerinin gündelik gazetelerde yerleşmesine yardımcı oldukları inkâr edilemez. Bu iş sanıldığı kadar kolay değildi. Nitekim, *Vatan* gazetesinin söz sa-

hiplerinden Tunç Yalman, 1951'deki bir yazısında bunu belirtiyordu. "Yeryüzünde medeni geçinen memleketler arasında sanırsam Türkiye, gazetelerinde günü gününe film tenkidi çıkmayan tek diyardır" diye yazısına başlayan Yalman, yazısının sonunu şu kötümser yargıyla bağlıyordu:

> Bütün bu yazdıklarıma rağmen bizim gazetelerde de devamlı sinema tenkidleri çıkmalıdır, demeye dilim varmıyor. *Vatan* bir ara bunu yapmayı düşündü, lakin vazgeçti. Çünkü bir tek gazetenin kalkıp da her oynayan film hakkında bir hüküm vermesi, hem bir nevi ukalalık, hem de haksızlık olacaktı. Ancak bunu her gazete yaptığı ve şehirde çıkan muhtelif tenkidlerin vasatisi bir miyar olarak kabul edildiği takdirde bu iş bir mana kesbedebilir, aksi takdirde yürümez. Şimdilik yapılacak yegâne şey, arada bir bu nevi yazılar yazarak, Türk okuyucularının okudukları gazetelerde, sinemaya dair olsun, edebiyat, tiyatro ve diğer sanat sahalarına dair olsun, tenkid yazıları bulmak arzusunu uyandırmaktır."[8]

Yalman'ın bu dileğinin gerçekleşmesi pek uzun sürmedi. Başar ile Belgil yukarıda belirtilen çalışmalarına devam ederlerken, Attilâ İlhan ile Arpad, 1952-53 mevsiminin başında *Vatan* gazetesinde haftanın filmlerini eleştirmeye başladılar. Bunu, aynı mevsimin sonuna doğru *Dünya* gazetesinde Erksan'ın "Kamera" takma adıyla yazdığı eleştirmeler izledi. Birkaç ay sonra Arpad'la yaptığı tartışmadan sonra Erksan *Dünya*'dan ayrılınca bu kez Tuğrul "Sinopsis" takma adıyla *Dünya*'nın film eleştirmelerini üzerine aldı. 1953'te, sonradan *Milliyet*'in eleştirmelerini yapacak olan Tuncan Okan, arkadaşı Dinçer Güner'le birlikte *Yıldız*'daki "Haftanın Filmleri" sütununu Belgil'den aldı. 1954-55 mevsiminde, *Vatan*'daki film eleştirmelerine Arpad'dan başka, Tunç Yalman ve "Ok-Ak" imzasıyla Oktay Akbal da katıldılar. Böylelikle yurdumuzda sinema yazarlığının bir dönüm noktası olan 1956 yılına ulaşıldığı vakit, film eleştirmeleri gerek sanat dergilerinde, gerekse gazete sütunlarında sağlamca yerleşmiş bulunuyordu.

---

8 T.[unç] Y.[alman], "Film Tenkidlerinin Önemi" (*Vatan* gazetesi, 2 Şubat 1951).

Sinema Yazarlığının Dönüm Noktası

1956 yılı, gündelik gazetelerden sanat dergilerine, ciddi sinema dergilerinden haftalık siyasi dergilere, sinema kitabına kadar uzanan çeşitli çalışmaların ilk olarak aynı zamanda ortaya çıkması bakımından, yurdumuzda sinema yazarlığının bir dönüm noktası olmuştu. Beş gündelik gazetede (*Vatan, Dünya, Yeni Sabah, Ulus, Milliyet*) düzenli olarak film eleştirmeleri yayımlanıyor; biri haftalık öbürü 15 günlük iki sanat dergisinde (*Pazar Postası, Yeditepe*) ve bir haftalık siyasi dergide (*Akis*) sinemaya geniş bir yer veriliyor; yurdumuzda ilk ciddi sinema dergisi (*Sinema*) yayımlanıyor; bir yıl önceki *Senaryo Tekniği* adlı kitaptan sonra yeni bir telif sinema kitabı (*Sinema Sanatı*) çıkıyordu. Nitekim, ertesi mevsime girerken, bir mevsim önceki sinema yazarlığı konusunda "Üçüncü Adam" başlıklı uzun bir inceleme yayımlayan *Akis*'in yazısında bunun yankısını görmek mümkündü. Zaten, dönüm noktasının başında da, 1956 Martı'nda Halit Refiğ'in *Akis* sinema sayfasını üzerine alması, az sonra sayfayı Özön'le birlikte yürütmesi, yine 1956 Martı'nda bu iki yazarın Ankara'da *Sinema* dergisini yayımlamaları yer alıyordu. *Akis* dergisi, zamanın en çok satan haftalık siyasi dergisi olması bakımından, buradaki sinema sayfası bir yandan geniş bir okuyucu kütlesi, bir yandan sinemacılar üzerinde yavaş yavaş etki yapmaya başlarken, *Sinema* dergisi de sinema yazarlığının ilk ciddi örneklerini ortaya koymaya çalışıyor, böylece hem sinemacılar hem de eleştirmeciler üzerinde etkili oluyordu. *Akis*'in yukarıda adı geçen yazısı, bu eleştirmecilerin sinema yazarlığı üzerindeki görüşlerini yankıladığı için buraya bazı bölümlerinin aktarılması yararlı olacaktır:

> Geçen mevsimde ise film tenkitlerine yer ayırmayan bellibaşlı gazete, hemen hiç yok denecek kadar azdı. Aslında bundan tabii bir şey olamazdı. Zira günlük gazetelerdeki film tenkidleri hakiki bir ihtiyacı karşılamaktaydı. Büyük şehirlerdeki halk, her hafta bir düzineden fazla yeni filmle karşılaşıyordu. Bunların hepsini birden görmesi imkânsız olduğuna göre, filmler arasında bir seçme yapması için kendisine yardım edilmesini isteyecekti. Bir sinema seyircisinin günlük gazetelerdeki film tenkidlerinden beklediği ilk vazife buydu. Sinemayla yakından ilgilenen seyirci ise, gördüğü

film hakkında kendi fikirleriyle tenkidcininkileri karşılaştırmak, birleştikleri ve ayrıldıkları noktaları anlamak isterdi. Sinema eserini meydana getiren yaratıcılarla bu eserleri seyredenler arasındaki köprüyü, sinemanın üçüncü adamları olan bu film tenkidcileri meydana getirmekteydi...

Bundan sonra, gündelik gazetelerdeki film eleştirmecilerinin karşılaştığı güçlükler şöyle belirtiliyordu:

Gündelik gazetelerde film tenkidiyle uğraşan yazar, bazı noktalarda öbürlerinden daha elverişli, bazı noktalarda da elverişsiz durumdaydı. Gazete tenkidcisinin en büyük avantajı, hiç şüphesiz, okuyucuyla daha yakın, daha sürekli bir temas halinde olmasıydı. Herhangi bir sinema eseri, bir sinema hadisesi üzerinde sıcağı sıcağına durabilirdi. Yaptığı iş bakımından, çok kere, seyirciler arasında daha 'dikkatli seyirci', sinema hakkında daha geniş 'bilgili seyirci' olması, onları sinema tenkidcilerinin hepsinden daha fazla hitap ettiği kütleye yaklaştırıyordu. Gazetelerde film tenkidi yapan yazar, sinemanın günlük gelişmesini daha yakından takip edebiliyor, günlük sinemayla daha çok 'haşır neşir' oluyor, bunun sonucu olarak da ortaya daha canlı bir sinema tenkidi çıkıyordu. Buna karşılık, gündelik gazete tenkidcisinin işini güçleştiren birçok hususlar da sayılabilirdi: Mesela yerinin darlığı; mesela yazılarında ister istemez 'aceleye gelmek' tehlikesiyle karşılaşması; bazen haftalarca bahse değer film bulamaması, bazen aksine bir sürü bahse değer film arasında güç bir tercih yapmak zorunda kalması; yazılarının bütün gazete yazıları gibi 'geçicilik'e daha çok müptela oluşu, yerli filmler hakkındaki yazılarından dolayı ekseriya ilgililerin gazabını üzerine çekmekten doğan tatsızlıklarla karşılaşması... Bunlara film tenkidcilerine her medeni memlekette sağlanan kolaylıklardan hiçbirinin henüz bizde elde edilmemiş olması da eklenebilirdi.

"Doğrudan doğruya bütün sinema tenkidlerine has güçlükler ise film tenkidciliğinin hem çetin hem de zaruri bir meslek olduğunu ortaya koymaktaydı. Film tenkidcisinin uğraşmak zorunda olduğu birkaç meseleye göz atmak bunu anlamaya yeterdi: Bugün dünyada film çevirmeyen hemen hiçbir bağımsız memleket yok gibiydi. Her yıl ortaya 1.500-2.000 arası yeni film çıkıyordu. Öte yandan sinema dilinin milletlerarası bir dil oluşu bu 2.000'e yakın filmin er veya geç her memlekete kolayca girmesini sağlıyordu. Bunlar arasında her yıl sinemaya şeref veren hiç değilse birkaç düzine değerli film yer almaktaydı. Hemen her yıl yeni yeni sinema yara-

tıcıları keşfediliyordu. Bu eserlerle yaratıcılarını bir sürü kalabalık içinden ortaya çıkarmak, ayırt etmek kolay bir iş değildi. Her eserin mensup olduğu milli sinema içindeki yerini, her rejisörün kendi milli sineması içindeki durumunu, her filmin rejisörün öbür eserleri arasında tuttuğu yeri belirtmek bu bakımdan hayli güç bir işti. Bundan başka sinema devamlı olarak bir teknik gelişme içindeydi. Gündelik gazetelerde film tenkidi yazanların sağlam bir sinema bilgisi yanında bütün bu gelişmeleri, baş döndürücü bir hızla ilerleyen bu yepyeni sanatı hiç fasılasız takip etmeleri, meseleleri basitleştirerek en can alıcı noktalarıyla seyircilere izah etmeleri gerekmekteydi. Bundan başka, film tenkidcisine düşen en mühim vazifelerden biri, bütün bu gelişmelerden, ilerlemelerden çıkardığı neticeleri kendi sinemasınınkilerle karşılaştırmak, milli sinemanın kalkınmasına, ilerlemesine yarayacak hususları bulup ortaya koymaktı...

"Üçüncü Adam" yazısı, bundan sonra "mevsimin kahramanlan" başlığı altında Semih Tuğrul, Nijat Özön, Tank Kakınç, Halit Refiğ, Tuncan Okan'ın çalışmalarını ele alıyor ve gündelik gazetelerdeki eleştirme çalışmasının etkileri konusunda şu sonuca erişerek bağlanıyordu:

Geçen sinema mevsimi, beş günlük gazetenin, bir haftalık siyasi mecmuanın ve bir on beş günlük sanat mecmuasının sürekli film tenkidleri sayesinde sinema tenkidciliğimizin en canlı devresini teşkil etmiş, iyi niyete, sinema kültürüne, elbirliğine önem veren bir zihniyetin hakim olması ile gerçek film tenkidciliğine doğru ilk büyük adım atılmıştı. Fakat bu arada bir soru zihinleri kurcalayabilirdi: Bu tenkidlerin okuyucu üzerindeki tesiri neydi? Daha doğrusu bir tesir var denebilir miydi? Okuyucu göreceği filmleri seçerken, gördüklerini değerlendirirken bu tenkidlerden faydalanıyor muydu? Film tenkidciliğinin en önemli vazifesi olan, seyirciyi pasiflikten kurtarmak işi başarılmış sayılabilir miydi? Okuyucular kadar film tenkidcilerini de meraklandıran bu sorulan cevaplandırmak kolay değildi. Üstelik bunu ancak zaman gösterebilirdi. Fakat tenkidciler yeni mevsime başlamak üzereyken hiç olmazsa bir hadise onları bu mevzuda iyimser olmaya yöneltti. Hadise şuydu: Geçen sinema mevsiminin en canlı olduğu bir sırada Luchino Visconti'nin *Senso-Günahkâr Gönüller*'ı oynatılmaya başlamış, tarihi filmlerin en mükemmel örneği, sinema tarihinin de sayılı eserlerinden biri olan bu filmin ağır havası, büyük bir senfoniyi an-

dıran yapısı yüzünden seyircilerin büyük çoğunluğu tarafından yadırganmış, manası da anlaşılmamıştı. *Senso*, magazinci birkaç yazarın seyirciyi haklı gösteren tuhaf hükümleri arasında adeta boş salonda gösteriliyordu. Film Ankara'da oynatıldığı zaman da aynı netice ile karşılaştı; seyircilerin çoğu filmin yarısında salonu terk ediyorlardı. Halbuki *Senso* tenkidcilerin en beğendiği filmler arasındaydı, hatta Semih Tuğrul, Halit Refiğ, Tunca Okan, Adnan Ufuk'un geçen mevsimin en iyi filmleri olarak seçtiği listenin en başında yer alıyordu. Bu tenkidciler ayrıca *Senso*'nun değerini, manasını ısrarla ortaya koymaktan kaçınmadılar. Geçen hafta Senso Beyoğlu'nda bir kere daha oynatıldı. Mevsimin en sonuna, yazın en sıcak günlerine rastlamasına, deniz mevsiminin son birkaç gününe rastgelmesine rağmen Senso bu sefer bir hafta boyunca her seansı tamamıyla dolu bir salonda oynuyordu."[9]

"*Akis*" sinema sayfası, 1956'dan 1959'a kadar, yukarıdaki programı uyguladı: Yerli filmlerin değerlendirilmesi, Türk sinemasındaki ileri ve geri adımlar, Türk sinemasında yapılması gerekli şeyler, yerli sinemacılar arasında bir değer olanların desteklenmesi... Bunlar okuyucular arasında da sinemacılar arasında da oldukça geniş ölçüde etki yapıyordu. Bir yandan da bir bölük yerli sinemacının karşı tepkisine yol açıyor, yıllardan beri bir "ölü sessizliği"ne gömülen, film eleştirmelerine önem vermeyen sinemacılar, özellikle yapımcılar, kendileri için en önemli husus olan kazançlarının tehlikeye girdiğini görünce yavaş yavaş savunma durumuna geçmeye başlıyorlardı. Sinemamızda ilk büyük tartışma olan *Kamelyalı Kadın*[10] ondan sonra da eleştirmecileri filmleri değerlendirirken yıldız kullandıkları için mahkemeye vermeye kalkışan yapımcıların

9 [Nijat Özön], "Üçüncü Adam" (*Akis* dergisi, Sayı: 174, 7 Eylül 1957. Bu yazının Özön'le ilgili bölümünü H. Refiğ yazmıştır).

10 *Kamelyalı Kadın* tartışması, filmde mantık dışı yer değiştirmeler, apayrı yerlerin yan yana getirilmesi başta olmak üzere tam bir "kaos"un hüküm sürdüğünü belirten eleştirmecilere, filmin yapımcı ve rejisörü Şakir Sırmalı'nın tuhaf bir direnmeyle, filmindeki acayiplikleri savunmasından doğdu. Tartışmayla ilgili okuyucular, bu konuda şu yazılara başvurabilirler: "*Kamelyalı Kadın*" (S. Tuğrul, *Tercüman*, 19 Ocak 1957), "*Kamelyalı Kadın* Filmi Üzerine" (Ş. Sırmalı, *Yeditepe*, 15 Şubat 1957), "*Kamelyalı Kadın* Filminin Prodüktörünün Cevabı" (Sırmalı, *Tercüman*, 27 Mart 1957), "Bir Tartışma Üzerine" (Adnan Ufuk [Nijat Özön], *Yeditepe*, 15 Nisan 1957), "Eleştirmeciler" (Sırmalı, *Yeditepe*, 15 Mayıs 1957), "Bir Açıklama" (A. Ufuk, *Yeditepe*, 1 Temmuz 1957), "Eleştirmecilerle Bir Rejisör" (M. Erksan, *Yeditepe*, 1 Temmuz 1957), "Bugünkü Basın Kanununa Layık Gazeteciler" (Sırmalı, *Akis*, 20 Temmuz 1957, basın kanununa dayanarak gönderilen tekzip), "Arsen Lüpen Rejisörü" (Sırmalı, *Yeditepe*, 1 Ağustos 1957).

komik zihniyetini yankılayan *Duvaklı Göl* tartışmaları bunun en iyi örnekleriydi.

1956 Martı'nda Halit Refiğ'in yönetimiyle başlayan *Akis* sinema sayfası, 1957 martında Özön'ün katılmasıyla devam etti. 1958 Şubatında *Duvaklı Göl* tartışması yüzünden dergiyle anlaşmazlığa düşen yazarların kısa bir ayrılığından sonra, aynı sayfa 1959 Kasımı'na kadar Özön'ün yönetiminde yayımlandı ve Türk sinemasına ayrılan bir "kapak yazısı"ndan sonra Özön de dergiden ayrıldı.

Sinema Dergisi

Sinema dergisi, yukarıda da belirtildiği gibi, *Akis* sinema sayfasıyla aynı zamanda, bu derginin sinema yazarı Refiğ ile Özön tarafından Ankara'da yayımlandı. Büyük boy, dört sayfalık bir dergiydi. "Çıkarken" başlıklı önsözde, *Sinema*'nın yayımlanmasının nedeni şöyle anlatılıyordu:

> "Bu derginin hazırlıkları Türk - Macar futbol maçlarına rastladı; böylece futbol seyircilerimizle sinema seyircilerimiz, futbol eleştiricilerimizle sinema eleştirmecilerimiz arasındaki farkı bir kez daha gördük, bu farkın sinema lehinde olmadığı, "ciddi" bir sinema dergisinin yayımlanması gerektiği yolundaki kanımız daha kuvvetlendi. Gerçekten de yankıları bir aydan çok süren bu maçların oynanışından önce ve sonra, seyircilerin tahmin ve eleştirileri, radyolardan maçı dinleyenlerin tepkileri, gazete ve dergilerdeki eleştiriler, futbol seyircilerimizin sinema seyircilerinden çok daha iyi yetiştiğini, futbol eleştirilerinin sinema eleştirilerinden daha çok geliştiğini ortaya koymuştur. Sinema seyircilerimizin sayısı ise futbol seyircilerimizinkinden kat kat fazladır, sinemanın devamlı seyircileri de buna uygun olarak, futbol alanlarının devamlı seyircilerinden daha çoktur. Yurdumuzdaki 350 kadar kapalı salonun her yıl 25 milyondan fazla seyirci topladığı hesaplanmaktadır

Bundan sonra sinemanın yurdumuzdaki yaygınlığına karşılık sinema karşısındaki durumumuzun son derece geri oluşu, bizde sinemanın yalnızca eğlence yönünden ele alındığı belirtilmekte ve şöyle denilmekteydi:

"Oysaki sinemanın eğlendirici yönü, onun çeşitli özelliklerinden hem de pek önemli olmayan özelliklerinden sadece biridir. Buna karşılık sinemanın bir sanat olmak özelliği, öbür bütün sanatlardan faydalanan yepyeni bir anlatım aracı, bir eğitim aracı, bir propaganda aracı olmak özelliği, nihayet -bunların hepsini kapsayan- bir toplumun kültür ve sanat seviyesini en iyi yansılayan bir araç olmak özelliği vardır.

"Ama, yine herkesin iyi bildiği gibi, bugüne kadar bu araçtan faydalanmasını bilemedik. Çünkü bu aracın özellikleri, nasıl kullanılacağı, sinema alanında neler yapılabileceği, şimdiye kadar neler yapıldığı üzerinde, değil ortalama seyirci yahut aydınlar topluluğu, hatta doğrudan doğruya bu aracı kullanmak, bundan faydalanmak iddiasıyla ortaya çıkan sinemacılarımız bile kafa yormuş, çalışmış değillerdir. Kaldı ki sinemayı çeşitli yönleriyle tanımak sadece sinemacılar için değil bütün aydınlar için, sinemanın devamlı seyircileri için bir zarurettir. Çünkü denemelerin gösterdiği üzere, bir sanatın özellikleri ne kadar iyi bilinirse, bu sanatın en iyi örneklerini anlamak, bunlardan zevk almak, bu alanda ortaya konan yepyeni örnekleri bir sürü kötüleri arasında ayırt etmek de o kadar sağlam ve çabuk olarak gerçekleşebilir. Ortalama seyircinin sinemayla olan ilişkisini bu yönden ele almak şu bakımdan da önemlidir: Geleceğin sinemacıları bu seyirciler arasından yetişecektir.

"Bütün bunlardan dolayı sinemayı sevenlere, sinema sanatını geniş topluluğa tanıtmak ve yaymak isteyenlere düşen görev büyüktür. *Sinema*, bu görevin hiç olmazsa bir kısmını yapabilmek için yayımlanıyor."[11]

Sinema önsözünde belirttiği bu görevi, o zamanki okuyucunun, sinemayla ilgili kimselerin henüz gelişmemiş durumunu hiç göze almadan, herhangi bir "taviz" vermeden yürüttü: Derginin bütün amacı, dört sayfalık daracık yerin en yararlı biçimde kullanılmasıydı. Yine derginin, üzerinde önemle durduğu bir konu da, *Akis*'teki programda çizildiği gibi yerli sinemacılığın durumu idi. *Sinema*, Türk sinemasının attığı adımları dikkatle izliyor, yapılması gerekli olanları göstermeye çalışıyor, yanlış adımları belirtiyor, yerli sinemacıları birtakım kötü alışkanlıklarından, yanlışlarından

11 [Nijat Özön], "Çıkarken" (*Sinema* dergisi, Sayı: 1, 15 Mart 1956)

kurtarmaya çalışıyor, yabancı sinemalardan aldığı örneklerle yol göstermeye girişiyor, bağımsız çalışmaların yer almasını öğütlüyordu. "Türk Sineması" "Ağlayan Türk Sineması", "Türk Sineması Üzerine Düşünceler" "Sinemamızın Meseleleri" genel başlığı altındaki "Konu" "Senaryo" gibi yazılar yerli sinemacılığa verilen bu önemi yankılıyor, yabancı ülkelerdeki dar bütçeli filmlerin, bağımsız çalışmaların belirtilmesi, devlet sinemacılığı, "Japon Sineması" "İtalyan Yeni Gerçekçiliği" gibi yazılarla hep bu görüşler destekleniyordu.

Sinema, yukarıda belirtilen "taviz vermeyen" tutumuyla uzun zaman devam edemedi. Gerçekte, fazla bir şey tutmayan ve daima zararla kapanan baskı giderlerine rağmen yayımına aynı yolda devam edebilirdi, fakat yazarlarından birinin (Refiğ) İstanbul'a göçmesiyle, yayımına son vermek zorunda kaldı. Sekiz sayı süren yayımının etkisi ise, az sayıdaki baskısından ve ondan daha az sayıdaki satışından çok daha geniş oldu. Her şeyden önce sinema konusu üzerinde bilinçli, düzenli olarak düşünmenin, yerli sinemanın meseleleriyle yakından ilgilenmenin gereğini ortaya koydu. Daha sonraki bütün genç eleştirmecilerin *Sinema*'dan etkilenmeleri, aydın sinemacıların gerek dergi yayımlanırken gerek yayımdan çok sonra *Sinema*'yla ilgilenmeleri, *Sinema*'dan sonra çıkan ciddi sinema dergilerinin hep onu örnek almaları, nihayet bugün bile *Sinema* koleksiyonunun aranıp durması, bu etkiyi ortaya koymaktaydı.

Sinema dergisi, 15 Ekim 1956'daki sekizinci sayısıyla kapanırken, geride, derginin ilk ve son kitap yayımı olarak bir de *Sinema Sanatı* adlı eseri bırakıyordu. Derginin yazarlarından Özön'ün yazdığı *Sinema Sanatı*, bir yıl önce Muzaffer Gökmen'in yayımladığı *Senaryo Tekniği* adlı kitaptan sonra yurdumuzda sinema konusunda yayımlanan ikinci telif eserdi. 116 sayfalık bu küçük kitabın önsözünde şöyle deniliyordu:

> "Sinema, günlük yaşayışımızda gün geçtikçe daha büyük bir yer tutuyor, ama sadece bir eğlence aracı olarak. Buna karşılık sinemanın çağımızın en önemli sanatlarından, en güçlü anlatım araçların-

dan biri olarak özellikleri üzerinde pek az durulmaktadır. Batının çeşitli sanat kollarını yakından izleyen bellibaşlı sanat dergilerimizde bile, bu konunun yer alışı dört beş yılı geçmez, üstelik henüz tatmin edici olmaktan çok uzak bir durumda. Sinemanın tarihi altmış yılı aştığı halde bugüne kadar bu konuda senaryo tekniği üzerine bir kitapla, Fransızcadan çevirme bir sinema tarihi özetinden başka hiçbir eserin yayımlanmamış olması, bu alanda ne kadar geri kaldığımızı açıkça gösterir. Bir yandan hâlâ bir Türk sinemasının kurulamayışından dolayı yanıp yakınırken, bir yandan sinema konuları üzerindeki bu kayıtsızlık oldukça tuhaf kaçmaktadır. Sinema edebiyatımızın bu kısırlığı ortadayken, sinemamızın kurulamamış olmasının şaşılacak hiçbir yönü yoktur. Zira sinema nazariyesi, bilgileri edinilmeden sinema da kurulamaz. Bu en basit gerçeklerden biridir ama, altmış yıldır bu alanda hiçbir kıpırdanma görülmediği için tekrarında fayda vardır. Üstelik bu konuda hiçbir özür ileri süremeyecek durumdayız. Sinemanın en önemli eserleriyle karşılaşıyoruz, sinema milletlerarası bir sanattır, sinema dili milletlerarası bir dildir, bu dilin kuralları her ülke için aynıdır, sadece bunları öğrenmek, kendi konularımıza uygulamak gerekir..."[12]

Sinema Sanatı bu önsöze uygun olarak sinema sanatının, sinema dilinin temel kurallarını, belli başlı özelliklerini, mümkün olduğu kadar açık ve sade bir dille anlatmaya çalışıyordu. Kitaba ayrıca David Lean'in *Brief Encounter Kısa Tesadüfler* filminin senaryosundan bir bölüm alınmış; aynı filmin genişçe bir incelemesiyle bir filmin nasıl çözümleneceği gösterilmiş; "Sinema Sanatının Gelişmesinde Başlıca Adımlar" başlığı altında, sinema sanatının 1895'ten 1953'e kadarki en önemli gelişmelerini gösteren bir kronoloji eklenmişti. Kitap böylelikle bir yandan sinema konularıyla yakından ilgilenmeye başlayan okuyuculara sinemanın özelliklerini tanıtmak bakımından, bir yandan yerli sinemacıların ve sinema yazarlarının bu alandaki ihtiyacını karşılamak bakımından, bir yandan da henüz karşılığı konmamış birçok sinemacılık terimlerinin karşılıklarını koyarak bu alandaki eksikliği gidermek bakımından yararlı olmaya çalışıyordu.

---

12 Nijat Özön, *Sinema Sanatı* (Ankara, *Sinema Yayınları*) s.5

İşbirliğine Doğru

Akis sinema sayfasının ve *Sinema* dergisinin yazarlarının üzerinde ısrarla durdukları bir başka konu, sinema yazarlarının işbirliği yapmaları gereğiydi. Yeni ortaya çıkan sinema yazarlığının daha hızlı gelişmesi, daha sağlam temellere oturması, aynı zamanda gerek sinemacılar gerekse okuyucular üzerinde etki yapabilmesi, hiç olmazsa ana konular, belli başlı filmler, olaylar karşısında sinema yazarlarının ortak tutumuna bağlıydı. Refiğ, *Akis*'teki bir yazısında şöyle diyordu:

> "Memleketimizde sinemayı seven, bir değer olarak gören İstanbul'daki Sinema Derneği ve Ankara'da yayımlanan *Sinema* dergisi gibi iki teşekkülün yanında çeşitli dergi ve gazetelerde devamlı olarak sinema sanatı ile ilgili olduklarını gösteren yazılar yazanlar var. Sinemayı gerçekten seviyorlarsa, Türk filmciliğinin kurtulmasını, Türk seyircisinin daha iyi filmler görmesini istiyorlarsa başta Semih Tuğrul ve Adnan Ufuk olmak üzere bütün film tenkidcileri ve sinema yazarlarına ağır görevler düşmektedir. (...) Çocukluktan kalma mahalle arkadaşlığı kompleksleri, gruplaşmalar, boş gururlar bırakılmalı, Türk sineması ve seyircisinin hayrı için birleşmeli ve birlikte savaşmalıdır. milli sinema davası uğrunda şimdiden, gelecek mevsimde kullanılması gereken ağız kararlaştırılmalıdır. Vakit geçmek üzeredir. 1956-57 mevsimi elden kaçmıştır Fakat bu mevsimde yapılacak tesirli bir savaş 1957-58 için netice verebilir"[13]

Refiğ ve Özön, sinema yazarları arasındaki işbirliğini gerçekleştirmekte ilk adım olarak, 1956-57 mevsimi sonunda *Milliyet* film eleştirmecisi Tuncan Okan ve *Tercüman* film eleştirmecisi Semih Tuğrul'u da çağırarak, o mevsim yurdumuzda oynayan en iyi on filmi seçtiler, ayrıca rejisörlerden de mevsimin en beğendikleri filmleri seçmelerini isteyerek, eleştirmeci sinemacı yakınlığını kurmaya çalıştılar. Bu deneme daha geniş ölçüde olarak sonraki yıllarda da tekrarlandı.[14] Bu denemelerin sonucu, ertesi mevsimin başında şöyle değerlendiriliyordu:

---

13 [Halit Refiğ], "Birlikten Doğan Kuvvet" (*Akis* dergisi, 21 Temmuz 1956)

14 İlk seçmenin sonucu, "Yılın En Beğenilen On Filmi" başlığıyla *Yeditepe* dergisinde yayımlandı (Sayı: 132, 1 Haziran 1957).

"Geçen mevsimin (1956-57 mevsiminin) sinemacılık bakımından en önemli olaylarından biri, film eleştirmelerinin basınımıza yerleşmesi oldu. (...) Arkada bıraktığımız mevsim, işte özellikle bu bakımdan dikkate değer: İlk defadır ki İstanbul ve Ankara'nın belli başlı gazeteleri sütunlarında düzenli olarak film eleştirmelerine yer vermişlerdir. Sinema eleştirmecilerinin de en 'kesif' çalışma yılı geçen mevsim olmuştur. Bu çalışmanın sonucu nedir? Ne gibi faydalar sağlamıştır? Sinema eleştirmesi bakımından başarılı olmuş mudur? Bu soruların cevabını ancak zaman verebilir. Fakat şimdilik önemli olan, böyle bir adımın atılmış olmasıdır. Dikkati çeken bir başka nokta, mevsimin ilk filmleri karşısında hemen bütün eleştirmecilerin genel olarak aynı yargılara varmasıdır.

Bu bir anlaşmadan, söz birliğinden çok, mevsimin ele alınabilecek eserlerinin sayıca çok sınırlı, filmlerin 'iyi' ya da 'kötü' olarak kolayca ayırt edilebilecek çeşitten oluşu yüzündendir Ortada düşünceleri bölebilecek, başka başka yorumlanabilecek eserler olmadığından bu durumu tabii karşılamak gerekir..."

Daha sonra *Kamelyalı Kadın* tartışması sırasında filmin yapımcı ve rejisörünün eleştirmecilere karşı yersiz direnişi ele alınarak sonuç olarak şöyle deniyordu:

Bundan dolayı da bu olayı, daha çok, şimdiye kadar boş buldukları bir alanda, eleştirmeci diye bir kimseyi karşılarında görmemeye alışmış, bunun rahatlığı içinde bulunan kimselerin tepkisi olarak karşılamak daha doğru olur Yalnız bu olay bile, geç kalmış olmasına rağmen, sinema eleştirmesinin oynayabileceği faydalı rolü göstermeye yetebilir."[15]

Festivale Doğru

Gerçekten de, sinema yazarlarının yavaş yavaş birleşmeleri kadar önemli bir konu da yavaş yavaş gündelik gazetelerde yerleşmeye başlayan film eleştirmelerinin, özellikle yerli filmler üzerine yapılan eleştirmelerin birtakım sinemacılarda uyandırdığı şiddetli

15 Adnan Ufuk [Nijat Özön], "Sinema Eleştirmesi Üzerine", (*Ulus* gazetesi, 5 Ekim 1957).

tepkiydi. Bunun ilk büyük örneğinin *Kamelyalı Kadın* filmi dolayısıyla ortaya konduğu yukarıda belirtilmişti. Nitekim, sinema yazarları, daha geniş bir kadroyla, daha yoğun bir çalışmayla 1957-58 mevsimine başlamışlardı ki, daha mevsimin yarısında, *Duvaklı Gül* adlı film yüzünden, yapımcılar ve sinema yazarları arasında ikinci büyük tartışma başladı. Film eleştirmecilerinin, filmleri değerlendirmek için kullandıkları "yıldız"lardan hoşlanmayan birtakım yapımcılar, eleştirmecileri mahkemeye vermekle tehdit edecek kadar ileri gittiler. Tartışma bu şekilde gülünç bir mecraya dökülerek, sinema yazarlarının işbirliğini daha çok kuvvetlendirmekle sonuçlandı. Aynı zamanda, yerli sinema üzerinde daha geniş ölçüde durmaya başlayan sinema yazarları ile geniş görüşlü, aydın düşünceli sinemacılar arasında gittikçe artan bir yakınlık meydana geldi. Bu yakınlık, İstanbul Gazeteciler Cemiyeti ile Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nin birlikte düzenlediği film festivaline kadar sürdü. Bu arada, 1957-58 mevsiminde *Milliyet*'te Okan, *Tercüman*'da Tuğrul, *Akşam*'da Refiğ, *Yeni Sabah*'ta Çetin A. Özkırım, *Vatan*'da Salah Birsel, daha sonra Ali Gevgilili, Ankara'daki *Ulus*'ta Özön, *Akis*'te Özön ve Refiğ, *Kim* haftalık siyasi dergisinde Okan, *Pazar Postası*'nda Tarık Dursun Kakınç, *Dost*'ta Özön çalışmalarına devam ediyorlardı. 1959 yılının ilk günlerinde Özön'ün ikinci kitabı *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü* yayımlandı. Aynı yılın Martı'nda Ankara'da Sinema-Tiyatro Derneği çevresinde toplanan gençler *Sinema-Tiyatro* adıyla aylık bir dergi yayımlamaya başladılar. Bununla birlikte derginin ağırlık noktası tiyatro üzerinde toplandığından sinema bölümü çok zayıf kalıyordu. Bu dergiyi on beş gün sonra İstanbul'da Özkırım'ın yayımladığı aylık *Sinema 59* izledi. Gerek *Sinema 59* gerekse bir yıl sonra Gevgilili ile Kakınç'ın yayımladıkları *Yeni Sinema*, eski *Sinema*'nın izinden gidiyordu. Fakat ondaki düzenden ve düşünce birliğinden henüz yoksundular; ancak *Sinema* kadar yaşayabildiklerinden bu düşünce birliğine erişmeden de kapandılar. Nisan 1959'da yayımlanan *Sinema 59* ile Ekim 1960 arasında yayımlanan *Yeni Sinema* arasında ise sinema yazarlığı, bir buhran dönemine girmişti.

İkinci Dönüm Noktası

İkinci dönüm noktası, bu kez bir gerileme olarak, yukarıda da belirtildiği gibi film festivalinde meydana geldi. 1956 yılından başlayarak gittikçe yoğun bir biçim alan sinema yazarlığı, her ne kadar bazı yapımcıları ve rejisörleri ürkütmüş, öfkelendirmişse de, sağduyu sahibi sinemacılar üzerinde hayırlı etkiler yapmaya da başlamıştı. Gazete ve dergilerdeki film eleştirmeleri, sinema üzerindeki düşünceler, özellikle yerli sinema üzerindeki düşünceler, dar olmakla birlikte, sinemamızda önemli yeri olan bir sinemacı çevresince dikkatle izleniyordu. Bu yazılar, sinema üzerinde o zamana kadar bilinçli olarak düşünmek fırsatını ele geçirmemiş ya da böyle bir ihtiyaç duymamış bazı sinemacıları harekete geçiriyor, meslekleri üzerinde daha bilinçli çalışmaya yöneltiyordu. Başlangıçta, yazarlar ile sinemacılar arasında bilgi bakımından birinciler lehine oldukça büyük bir fark vardı. Fakat üç yıl sonra 1959 Mayısı'ndaki film festivaline doğru yaklaşıldıkça durum değişiyordu: Sinema yazarlarından çoğu sinema üzerine söyleyeceklerini tüketmiş durumdaydılar; çoğu, belli başlı filmler, belli başlı rejisörler, belli başlı konular üzerinde aşağı yukarı artık kalıplaşmış birtakım düşünceleri tekrarlamaktan öteye geçemiyorlardı. Buna karşılık bu yazıları izleyen, bunlardan birtakım dersler çıkarmaya çalışan, mesleği üzerine daha bilinçli olarak düşünmeye başlayan sinemacılar, aynı zamanda pratik çalışmalarının da verdiği güçle, bu yazarların çoğundan daha ileri duruma geçmişlerdi. Başlangıçta pek farkına varılmayan bu durum, festivaldeki birtakım davranış ve tutumlarla birdenbire patlak verdi. O zamana kadar hiç olmazsa yazarların dürüstlüğünden şüphelenmeyen sinemacılar; dışardan gelen etkilerin, sinemaya yabancı bazı kimselerin yol açtığı yersiz davranışlar, birtakım küçük hesaplara uymalar, yapılan haksızlıklar dolayısıyla, yazarlardan çoğunun bilgisinden olduğu kadar dürüstlüğünden de şüpheye düştüler Bundan dolayı, festival sona erdiği vakit, artık sinemacılar, sinema yazarlarına karşı eskisi kadar inanç, saygı ve yakınlık beslemiyorlardı. Festivalin ertesi yılı bazı eleştirmecilerin doğrudan sinema çalışmalarına

katılarak yazarlıktan ayrılmaları, bazılarının kişisel sebeplerden dolayı geçici olarak uzaklaşmalan dolayısıyla, eleştirme çalışmaları da eski hızını kaybetti. Festivalden bir ay sonra, *Sinema-Tiyatro* dergisinin, sinema yazarlığı alanındaki yetersiz çalışmasını unutturmak istercesine hazırladığı "Türk Sineması Özel Sayısı", bundan dolayı, sinema yazarları arasındaki işbirliğinin son örneği oldu. O vakit dergi ve gazetelerde çalışan hemen bütün sinema yazarlarını bir araya getiren bu özel sayıdan sonra film eleştirmeciliği başlangıçtaki hızlı gelişmesini andırır bir hızla gerilemeye başladı. 1960 yılında eski *Yıldız* kılığındaki bazı dergilerin ortaya çıkış, reklam ve dedikoduya dayanan yayınları, okuyucunun da sinemacının da dikkatini o yöne çekti. Eleştirmelere gelince, büyük çoğunluğu, ilk hevesle giriştikleri çalışmada, henüz tamamıyla işe başlamadan, "pişmeden" Türk sinemacılığının temel konulan, meseleleri üzerinde belirli ve ortak bir görüşe varmadan, birtakım yabancı etkilere kapıldılar; sinemacılar karşısındaki elverişsiz durumlarını, bu yabancı etkilerin yardımıyla kapatmaya çalıştılar. Bu yanlış, özentiden ileri geçmeyen zararlı tutumdan dolayı da, 1960 sonunda film eleştirmeciliği bir duraklama dönemine girdi.[16]

Kitaplar

Yukanda da belirtildiği gibi, yurdumuzda ilk yayımlanan sinema kitabı, ilk rejisörlerimizden olan gazeteci Sedat Simavi'nin 1931'deki

---

16 1961-62 sinema mevsimi başında çalışmakta olan sinema yazarları şunlardır: Ali Gevgilili (*Vatan*), A. Metin Öner (*Havadis*), Dinçer Güner (*Milliyet*), Çetin A. Özkırım (*Yeni Sabah*), Cüneyt Şeref (*Tercüman*), Giovanni Scognamillo (*Akşam*), Tarık Dursun Kakınç (*Akis, Varlık*) Nijat Özön (*Türk Dili*) 1959 film festivalinden sonra sinema yazarlığına başlayanlar arasında dikkati çekeni ancak Scognamillo'dur 1929 Istanbul doğumlu Scognamillo gerçekte yeni bir yazar sayılmaz. 1948 yılından beri yabancı ülkelerdeki çeşitli dergilerde sinema üzerine yazıları çıkmıştır, fakat Türkiye'deki yazarlığı 61-62 mevsiminde *Akşam*'da başlamıştır Bu arada Scognamillo'nun yabancı ülkelerde Türk sinemasını tanıtmakta büyük hizmeti geçtiğini, Çalapala ve Tilgen'in daha önce adı geçen incelemelerinden de yararlanarak, Türk sinemasının tarihini daha geniş ve doğru olarak yabancı ülkelere tanıttığını belirtmek yerinde olur Bunlar arasında, Italyan Sinema Enstitüsü'nün organı *Bianco e Nero*'da yayımladığı *Cinema turco: dalle origini ad oggi* (No. 5/6, 1952), 1959'da yayımlanmaya başlayan *Filmlexicon* için Türk sinemacıları konusunda hazırladığı 82 biyofilmografi ve 1956'da yayımlanmaya başlayan *Enciclopedia dello Spettacolo*'da Türk sineması maddesi en önemlileridir

Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema'sıdır.[17] Gerçekte bu kitap telif bir eser olmayıp, Fransa'daki Hachette Kitabevi'nin "Encylopédie par l'image" adlı serisinde çıkan *Le cinéma*'nın bir "adaptasyon"uydu.[18] Kitap, yurdumuzda ilk olarak, bir filmin nasıl çevrildiğini, herkesin anlayabileceği bir dille ve bol resimlerle süslenmiş olarak anlatıyordu. Simavi'nin bu küçük kitabından sonra sinema alanında söz edilebilecek bir esere rastlayabilmek için 12 yıl ileri gitmek gerekmektedir: 1943'te Dr Osman Şevki Uludağ, *Çocuklar, Gençler, Filmler* adını taşıyan kitabında[19] çocuk ve gençler üzerinde sinemanın etkilerini, bu etkileri karşısında film sansürüne verilmesi gereken yönü geniş bir şekilde incelemekteydi. Ertesi yıl yayımlanan *Sinemanın İçyüzü*[20] ise, her şeyden önce bibliyografya ile uğraşanlar için meraklı bir konuydu. Üzerinde yazar adı olarak "Ant. Ap." kısaltması ile "Becid Basımevi" kaydından başka künye işareti olmayan, iç taraflarda bir yerde Stephen Watts adı geçen, 75 sayfalık hacminin yarısı 1944-45 mevsiminde yurdumuzda gösterilecek filmlerin reklamına ayrılan bu eser, gerçekte Stephen Watts tarafından hazırlanan, *Behind the Screen* adlı kitabın çevirisiydi. Watts'ın kitabı,[21] Hollywood'un tanınmış sinemacılarının, her biri kendi konusunu anlatmak üzere kaleme aldıkları makalelerden meydana gelmekteydi. Fakat "Ant. Ap. bu makalelerin bazılarını almadığı, aldıklarını alabildiğine kısalttığı gibi, 1938'de yayımlanan kitap çevrildiği 1944'te artık eskimiş bile sayılabilirdi.

1946 yılında kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin aynı yıl yayımladığı *Filmlerimiz* adlı büyük boy broşürde, Çalapala'nın Türk sinema tarihi için hazırladığı özetten yukarıda bahsedilmişti. Bunun ardından, ertesi yıl Remzi Kitabevi'nin "Kültür Serisi"nde yayımlanan "*Sinema Tarihi*"[22] yer almaktadır "*Sinema Tarihi*"

17 İstanbul, Kanat Kütüphanesi, 1931, 62 s.

18 Paris Librairie Hachette, 1925, 64 s. Bu kitabın son baskısı 1954'tedir

19 İstanbul Kader Basımevi, 1943, 116 s

20 İstanbul Becid Basımevi, 1944, 75 s

21 Stephen Watts (editör), *Behind the Screen, How Films are Made* (by Hunt Stromberg, George Cukor, Frances Marion, Cedric Gibbons, Adrian, Billy Grady, Jack Dawn, Leslie Howard, Lionel Barrymore, Lee Garmes, Nathalie M. Kalmus, Douglas Shearer, Herbert Stothart, Margaret Booth, Howard Ketz, S. Eckman jr) (London, Arthur Baker Ltd., 1938, 176 s.). Aynı kitabın Fransızca çevirisi *La technique du film*, (Paris, Payot, 1939. 170 s.)

22 Çeviren: Nuri Sarıdoğan (İstanbul, Remzi Kitabevi, 1947, 125 s.)

Paris'teki Presses Universitaires de France yayımevinin "Que Sais-je" adlı ansiklopedik serisinde Lo Duca tarafından yazılan kitabın çevirisiydi.[23] Bütün sinema tarihini 130 sayfa içinde özetlemeye çalışan eser, eninde sonunda bir film ve sinemacı adları kataloğu olmaktan ileri geçemiyordu. Çevirisi de kötü çevirilere örnek gösterilecek nitelikteydi.

Bu çeviri *Sinema Tarihi*'nden sonra yeni bir sinema kitabının yayımlanmasına kadar sekiz yıl geçti. Nihayet 1955'te *Senaryo Tekniği Teorisi ve Pratiği*[24] adlı telif bir kitap çıktı. İtalya'da sinema üzerinde incelemelerde bulunan Devlet Tiyatrosu sanatçılarından Muzaffer Gökmen'in yayımladığı bu kitap, daha öncekilerden daha ciddi bir tutumla sinemanın en önemli konularından birini ele almaktaydı. Fakat kitap, ilk olarak bu eserle bir "mesele" olarak ortaya çıkan sinemacılık terimleri konusunda gerekli dikkati göstermemesi, sinemacılık terimleri dışında bile dilinin çok eski oluşu ve zaman zaman anlaşılmayacak kadar çetrefil anlatımıyla aksıyordu. *Senaryo Tekniği*'nden sonra Özön'ün yayımladığı *Sinema Sanatı* yukarıda ele alınmıştı. *Sinema Sanatı*'ndan sonra yine Gökmen, René Clair ile Armand Salacrou'nun hazırladıkları *La beauté du diable* filminin senaryosunu *Şeytanın Güzelliği*[25] adıyla çevirerek yayımladı. Yine aynı yıl, Münir Hayri Egeli *Film Dünyası* adlı küçük bir kitapla, yıllarca önce Simavi'nin yaptığı işi tekrarladı. *Film Dünyası*,[26] bir filmin nasıl çevrildiğini özetleyen bir eserdi.

1959 yılı başında Özön'ün *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü*[27] yayımlandı. Kitap, alfabe sırasıyla yerli yabancı rejisör, oyuncu, yapımcı, sinema bulucularının biyografilerini, filmografilerini, sinemanın teknik terimlerini, belli başlı sinema okullarını, kurullarını, sinema festivallerini, dergilerini toplu olarak okuyucuya

23 Lo Duca, *Histoire du cinéma* (Paris, Presses Universitaires de France, 1942, 136 s.). Bu kitabın son baskısı, 6.basım olarak 1958'de yapılmıştır.

24 Ankara. Son Havadis Matbaası, 1955, 216 s.

25 İstanbul. Kültür Matbaası, 1957, 176 s.

26 Ankara. Akısan Yayınevi, 1957, 64 s

27 İstanbul. Bir Yayınevi, 1958, 465 s.

vererek, her vakit başvurulabilecek bir elkitabı özelliği gösteriyordu. Yine aynı yıl Teoman Aktürel'in, Fransız şairi Philippe Soupault'nun *Charlot*'sundan[28] çevirdiği *Şarlo*[29] yayımlandı. Ertesi yıl da, Mahmut Özdeniz, daha önce *Sanat Dünyası* dergisine ek olarak verilen *Sinema Tekniğine Giriş*'i[30] kitap olarak yayımladı, *Sinema Tekniğine Giriş* amatör sinemacılığın tekniğini anlatıyordu. 1960 sonunda da Varlık Yayınevi'nin "Faydalı Kitaplar" serisinden bir *Sinema Tarihi*[31] çıktı. Zahir Güvemli'nin hazırladığı bu "*Sinema Tarihi*", gerçekte tanınmış Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul'un çok tanınmış eseri *Histoire du cinéma mondial. Des ortgines à nos jours*[32] adlı eserinin özetiydi. Fakat Güvemli, Sadoul'un kitabının her sayfasını yarım sayfaya indirmek suretiyle yaptığı özette, alınması ya da alınmaması gerekli hususları iyice tartamadığı gibi, ters anlamda birçok çeviri yanlışlarına da düşüyordu. Kitabın sonuna eklenen "Türkiye'de Sinema" adlı 35 sayfalık bölüm ise, bütünüyle Türk sineması konusunda yanıltıcı bilgiler sunuyordu.

Görüldüğü gibi, gerek dergi ve gazetelerdeki sinema yazıları, gerekse kitap biçimindeki yayınlar henüz ihtiyacı karşılamaktan çok uzaktır. Özellikle sinemacının ve sinema yazarlarının yetişmesinde önemli rolü olan, çeşitli sinema konuları üzerindeki geniş incelemeler henüz yapılmamıştır. Bunun sebebi, bir yandan bu çeşit incelemeleri yapacak kimselerin henüz yetişmemiş olması, bir yandan da kitapçıların sinema konusundaki eserlere gösterdiği ilgisizliktir.

---

28 Paris. Plon, 1931

29 İstanbul. Martı Yayınları, 1959, 128 s.

30 İstanbul. "Sanat Dünyası" Yayınları, 1960, 96 s.

31 İstanbul. Varlık Yayınevi, 1960, 267 s.

32 Paris. Flammarion, 1949, 493 s. Bu kitabın son baskısı 6.basım olarak 1961'de yayımlanmıştır. (676 s.)

DİZİN

1+1=1 116
1950'lerden 1960'lara Geçerken Türk Sineması 29
400 Darbe / Les 400 coups 182
31 Mart Vakası 47

Abd al-Vahhâb, Muhammad 127
Abdülhamit (II) 32, 33, 34, 37, 39, 41, 45, 142, 145
Adrian 271
Adıvar, Halide Edip 61, 88, 159, 175, 190
Adıvar, Dr. Adnan 63
Afife Hanım 89
Aşk Istıraptır 178
Âşık Veysel Şatıroğlu 174, 175
Âşık Veysel'in Hayatı 175
Ahlâm al-şabâb / Şark Yıldızı 127
Ahmad al-Tühî 155
Ak Altın 165, 207
Akad, Lütfi Ö. 16, 128, 137, 141, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 173, 174, 175, 178, 180, 185, 186, 187, 188, 196, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 255
Akagündüz 134, 180
Akasya Palas 116, 120, 121
Akbaşlı, Hicri 167
Akbal, Oktay 257
Akşam Gazetesi 268, 270
Akıncı, Nuri 23, 143, 167
Akis Dergisi 256, 258, 261, 262, 263, 266, 268, 270, 275
Akla Durgunluk Veren Türk 215
Aksal, Sabahattin Kudret 138
AKSAV 11, 13, 14
Aksu, Niyazi Recep 98
Akter, Turgut 101
Aktürel, Teoman 273
Alâ masrah al-hayât / Günah Peşinde 127
Alageyik 181, 182, 183, 196
Albers, Hans 77
Al-bu'assâ / Damgalı Adam 127
Alçam, Nursan 169
Alemdar Dergisi 108, 109
Alemdar Mustafa Paşa 58
Alemdar Sineması 41, 57
Alemdar Vakası Sultan Selim-i Salis 58, 73, 79
Al-Hacc ilâ bayt Allah al-harâm / Hac Yolu 155
Ali Baba v'al-Arba'în harâmî / Balıkçı Osman Bağdat'ta 127
Ali Efendi 40
Ali Efendi Sineması 40, 90

Alkazar Sineması 40, 99
Allah Kerim 156, 177
Allahaısmarladık 143, 157, 201
Allahın Cenneti 115, 116, 120, 121, 147
Almanya 43, 44, 47, 49, 51, 52, 55, 56, 63, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 94, 100, 110, 116, 118, 125, 129, 131, 133, 137, 143, 150, 222, 229
Altay, Fahrettin 92
Altı Ölü Var 163, 164, 196, 202
Altın Kafes 185
Altın Portakal Film Festivali 11, 13
Altındağ, Perihan 157
Alus, Sermet Muhtar 131
Alyanak, Dr. Arşavir 165, 167, 168, 188
Alyanak, Osman 163, 204
Alışık, Sadri 130, 151, 200
Amerika (ABD)31, 68, 80, 81, 85, 99, 110, 126, 132, 134, 137, 151, 155, 175, 202, 221, 222, 235, 236, 252
Anadolu 60, 62, 69, 74, 88, 89, 99, 139, 153, 154, 155, 159, 160, 168, 201, 212, 216, 234, 249, 251
Anadolu Yollarında 216
Anadolu'da Roma Mozaikleri 216
And Film 134, 138, 227
Anderson, Joseph L. 197
Anfi Sineması 39
Ankara Postası 102, 120, 142
Ankara Türkiye'nin Kalbidir / Ankara, serdce Tureckiy 212, 214
Annemi Arıyorum 170
Annuaire du cinema pour le, moyen-orient et l'Afrique du Nord/Al-sīnemāī li'l-şark al-avsal va şimal afrikiyā 127
Anscolor 206, 215
Ansiklopedik Sinema Sözlüğü 268, 272
Antalya Kültür Sanat Vakfı 11, 13
Anthologie du cinéma 32
Antoine, André 76, 100
Apollon (Hale) tiyatrosu 89
Ar Film 136, 227
Ar, Vedat 123, 132, 157, 167, 168
Arakon, Aydın G. 128, 138, 170, 206, 255
Arakon, İlhan G. 138, 151, 206, 215
Arap filmi 146, 204
Arcan, İ. Galip 54, 63, 66, 69, 102, 107, 108, 115, 122, 142, 199
Arçay, Muazzez 204
Arduman, Refik Kemal 88, 123, 147, 171, 199, 200
Arkın Sinema Ansiklopedisi 20
Arnavutluk 47, 125
Arnstam, Lev Oskaroviç 212
Arpad, Burhan 81, 174, 255, 256, 257
"Arsen Lüpen Rejisörü" 261
Arseven, Celal Esat 58, 79, 81
Arslan, Muzaffer 123, 167
Arsoy, Göksel 203
Artemel, Talat 123, 128, 142, 144, 157, 159, 200
Artinova, Helena 199
Artist Dergisi 14, 17, 19
Artun, Kenan 158, 160, 200
Arzu ile Kamber 156, 160, 200
Arıburnu, Orhon M. 128, 137, 140, 141, 144, 151, 157, 158, 167, 170, 200, 204, 255
Arıt, Fikret 255
Asaduryan 41
Asaduryan Sineması41
Askeri Müze 52, 61
Aslan Film 138
Asri Sineması 40, 131
Asya 151
Atatürk 90, 97, 106, 125, 153, 154, 210, 215, 275

Atatürk Sevgisi 215
Ateşten Damla 190, 191, 196, 207
Ateşten Gömlek 62, 88, 89, 90, 93, 102, 118, 156, 190, 195
"Ateşten Gömlek Yeniden Çevrilmelidir" 53
Atlas Film 68, 134, 139, 173, 174, 215, 227
Autier, Paul 91
Avrupa 31, 33, 37, 50, 52, 65, 72, 76, 77, 85, 86, 88, 92, 99, 108, 109, 110, 125, 126, 151, 155, 216, 221, 252, 254
Avusturya 125, 212
Avusturya-Macaristan 47, 51
Ayanoğlu, Sami 123, 128, 134, 141, 142, 143, 144, 156, 157, 158, 199, 201
Ayasofya 41, 52
Ayastefanos 50
Ayastefanos Abidesi 50
Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı 51, 209, 210
Aybars, Nihat 137
Aydan, Berrin 151, 200
Ayşecik 183, 190, 191, 192, 196, 201, 202, 207
Ayşecik Şeytan Çekici 183, 202
Aygün, Güzide Sabri 175
Aynaroz Kadısı 114, 115, 120, 121
Aypar, Nevin 164
Aysel 94, 107, 110, 111, 112, 118, 120, 121, 131
Azize Emir / [Aziza Amir] 103
Aznif 199
Azrak [Kerime Nadir] 134, 178

Baba 93
Baba Katili 144
Babam Abdülhamit 34
Badrhân, Ahmad 127
Baerische Lebranstahl für Lichtbudwesen 129
Başkut, Cevat Fehmi 143
Hafız, Bahîca 127
Bahr-i Müncemiddcn Bir Manzara-i Latife 42
Balkan Savaşı 54
Bara, Kemal Emin 54
Baransel, Nurettin 210
Barbaros Hayrettin Paşa 132, 157, 158
Barrymore, Lionel 271
Bassermann, Albert 77
Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü 25
Başar, Melih 144, 256
Başar, Şükûfe Nihal 136
Bataklı Damın Kızı 94, 110, 118
Battal Gazi Geliyor 144
Batı Rumeli 47
Batı Trakya 224
Batıbeki Yılmaz, Atıf. Bak.
Batıbeki Nur, Nurhan. Bak.
Bayhan, Gönül 158, 170, 202
Baysal, Kemal 151
Bayur, Y Hikmet 49
Bazin, Andre 161
Becher, Theodor 79
Beş Dakika 94
Beş Hasta Var 178, 277
Behind the Screen 271
Bekirağa Bölüğü 48
Beklenen Şarkı 141, 144, 145
Belgil 256, 257
Ben Bir İnkılâp Çocuğuyum 210
Bengü, Vehbi 127, 128, 138, 145, 146, 147, 156, 158
Benice, Ethem İzzet 178
Benliyan Topluluğu 53, 54, 73
Beraber Ölelim 185
Béranger, Jean 110, 111
Berduş 185, 201
Berksoy, Semiha 103
Berlin 44, 55, 56, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 133, 215, 216

Berlin Milletlerarası Film Festivali 215, 216
Berlin Sinema Âleminde Gittikçe Parlayan Bir Türk Sîması: Ertuğrul Muhsin 82
Berlin Staatstheater 79
Bernhardt, Kurt (Curtis) 133
Bertrand, Victor 34
Beyatlı, Yahya Kemal 66
Beyaz Şehir 144
Beyaz Mendil 165, 185, 196
Bianco e Nero Dergisi 270
Bican Efendi Mektep Hocası 69
Bilâl Habeşi / Bilâl, mu'azzin al-Rasûl 155
Bilbaşar, Kemal 179
Billon, Pierre 132
Binbirdirek Vakası yahut Tayyarzade 69
Binbirinci Gece / Alf layla va layla 127
Binemeciyan, Eliza 199
Binemeciyan, Onnik 87, 199
Binnaz (1919) 25, 60, 66, 67, 68, 73, 87
Binnaz (1959) 68, 173, 174, 201
Binnaz'dan Bican'a 66
Bioscope 77
"Bir Açıklama" 261
Bir Af, Bir Yemin 145
Bir Aşk Faciası 86
Bir Aşk Hikâyesi 134, 170
Bir Avuç Toprak 185
Bir Damadın Sergüzeşti 42
Bir Dağ Masalı 135, 138
Bir Şehrin Hikâyesi 206, 215, 216
Bir Şoförün Gizli Defteri 180, 201
Bir Fırtına Gecesi 156
Bir Gece Faciası 102
Bir Kavuk Devrildi 114, 115, 120, 121
Bir Millet Uyanıyor 94, 105, 106, 107, 111, 118, 120, 141, 195
Bir Ruhun Sırları / Geheimnisse einer Seele 117
"Bir Tartışma Üzerine" 261
Bir İzah 57, 86
Birsel, Salah 268
"Biz Sinema Muharrirleri" 254
Blanchar,Pierre 144
Blanche, Mlle 199
Boş Beşik 133
Boireau (Buvaro) 43
Bolan, Burhan 167
Booth, Margaret 271
Bosetti, Romeo 43
Bosna-Hersek 47
Boyer, Cevat 40
Bozkurt (Film) 86
Bozok, Hüsamettin 255
Boğaziçi Esrarı 88
Brinett, Belle 116
Bronenosets Potemkin / Potemkin Zırhlısı 94
Bu Vatanın Çocukları 181, 182, 183, 196, 207
"Bugüne Kadar Türk Filmciliği" 20
"Bugünkü Basın Kanununa Layık Gazeteciler" 261
Bulgar Sadık 165
Bulgaristan 47, 72
Bunuel, Luis 143
Burçkin, Enver 162, 201, 207
Bursa Senfonisi 214
Butak, Behzat 54, 62, 69, 87, 102, 108, 199
Bute, Betty 146
Butler, Samuel 116
Buvaro'nun Şıklığı 43
Büyük Benliyan 90
Büyük Menderes Vadisi 176, 217
Büyük Sır 142

Calâl, Ahmad 146
Caldwell, Erskine 144
Cambon 38
Campanaki 39
Can Yoldaşı 142

Carmi, Maria 77
Carné , Marcel 161, 162, 169
Carpentier, Jules 31
Casus 55, 57
Cehennem / Fadren 93
Cem Sultan 157
Cemal Paşa 48
Cemal Reşit Rey 160
Cemil Bey 64
Chaplin (Şarlo) Charles Spencer 189
Charlot - Şarlo 273
Cici Berber 109, 120, 121
Cimcoz, Salah 58
Cinci Hoca 144
Cinéma 60 Dergisi 214
Cinéma 61 Dergisi 91
"Cinema turco: dalle origini ad oggi" 270
cinématographe 30, 31, 32, 34, 35, 70
Cinés (Çines) Şirketi. 56
Cingöz Recai 174, 175
Città si difende / Suçlu Gençlik 177
City Lights / Şehir Işıkları 189
Clair, René 109, 272
Coissac, G.-M. 32
Console, Liane 199
Cretinetti 43
Cukor, George 271
Cumalı, Necati 133
Cumhuriyet Gazetesi 113, 179
Curcuna 172
Curel, François de 102

Çakuş, Kemal Necati 214
Çakırcalı Mehmet Efe 130, 156, 157, 75, 201
Çalapala, Rakım 20, 23, 39, 41, 51, 52, 53, 54, 68, 86, 88, 270, 271
Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar 164
Çalıkuşu 135
Çambel, Hasan Cemil 110
Çamlıbel, Faruk Nafiz 118
Çanakkale Boğazı 49
Çete 138, 140, 156, 157
Çoban Kızı 190
Çocuklar, Gençler, Filmler 271
Çöl Güzeli 146
Çölde Bir Öpücük 146
Çölde Bir İstanbul Kızı 170
Çubukçu, Muammer 189
Çuhacıyan, Dikran 90
Çürük Temel 76
Çıldıran Kadın 132
Çınar Film 17

Dağları Bekleyen Kız 178, 179
Dağları Delen Ferhat 212
Dalmas, Zozo 109
Damga 157, 159, 188, 200
Damu'al-hubb / Aşkın Gözyaşları 127
Dârülbedayi Dergisi 75, 78, 90, 101, 103, 105
Dârülbedayi (Bak. Şehir Tiyatrosu) 27, 55, 66, 67, 68, 69, 73, 76, 87, 89, 90, 92, 93, 100, 101, 102, 103, 106, 145, 199
Das Gab's nur Einmal 133
Dawn, Jack 271
De Witt Kardeşler 79
Decamps, Albert 91
Deed, André 43
Demirağ, Abdurrahman Naci, 134
Demirağ, Naci 134
Demirağ, Turgut 128, 134, 135, 136, 137, 138, 156, 158, 170
Deniz Kızı 132, 206
Deniz, Ümit 183
Der Müde Tod / Yorgun Ölüm 81
Dergâh Dergisi 83, 100, 253
Dertli Pınar 131, 133
Deutsche Künstler Theater 77
Devlet Tiyatrosu (Ankara) 101, 137, 142, 157 158, 174, 272
Değirmencioğlu, Zeynep 202

Die Teufelsanbeter / Şeytana Tapanlar 79
Die Türkei in den Jahren 98
Die Türkei seit dem Weltkriege, I: Geschishtskalender, 1918-1928 98
Die Tote Wacht! / Koruyan Ölü 81
Dişi Kurt 166, 200
Dilberyan, Rana 199
Dilligil, Avni 123, 156, 167
Dinmeyen Sızı 138
Dino, Abidin 112
Dokuz Dağın Efesi 137, 175, 196, 207
Dolandırıcılar Şahı 183, 184, 202
Domaniç Yolcusu / Unutulan Sır 136
Donanma Cemiyeti 68
Doruk, Belgin 130, 158, 201, 202, 203
Doublier, Francis 33
Doyran, Turhan 255
Doğan Çavuş 212
Dr Caligari'nin Kabinesi / Das Kabinett des Dr. Caligari 81
Dr. Emin Beliğ [Belli] 87
Droop, Marie Louise 78, 79
Dudaktan Kalbe 134, 201
Düşman Yolları Kesti 185, 202
Düşükler Yassıada'da 211
Dumas (père), Alexandre 79
Dumas (fils), Alexandre 137
Duru, Yılmaz 138
Dümbüllü Macera Peşinde 134, 138
Dümbüllü Tarzan 172
Dünya Gazetesi 81, 174, 210
Dünya Havacıları Türkiye'de 175
Dünya Kadını / Die Herrin der Welt 77
Duru Film 137, 140, 191, 227
Duvaklı Gönl 139, 170, 262, 268
Duvaksız Gelin 147
Düğün Gecesi 214
Ebulmuhsin Kemal Bey 39
Ece, Gülderen 163
Eceline Susamışlar 171
Eckman, Jr S 271
Eddy, Nelson 175
Edebiyat-i Cedide 45
Edi ile Büdü Tiyatrosu 134
Edison, Thomas Alva 35
Efe Aşkı 138
Efekan, Efkan 203
Eşelerin Efesi 137
Eşsuncu Baba 139
Egeli, Münir Hayri 157, 162, 167, 210, 212, 215, 272
Ehram'da Bir Facia / Fâci'a şavk al-haram 146
Eifersucht / Kıskançlık 117
Eisenstein, Sergey M. 94, 95
Eisner, Lotte 117
Ekicigil, Recep 17, 18
Ekicigil Yayınevi 17
"Eleştirmeciler" 261
"Eleştirmecilerle Bir Rejisör" 261
Elektra Sineması 40, 99
Elhamra Sineması 40, 99, 148
Elizabeth, Ruth 165
Elmas, Orhan 151, 167, 169, 196, 201
Emel Rıza 106
Emergence of Modern Turkey 98
Enciclopedia dello Spettacolo 270
Endonezya 224
Endülüs Geceleri / İntisâr al-şabâb 127
Ener, Mümtaz 157
Enver Paşa 51, 52
Enver Paşa, Turckkaya Izmena / Türkiye'ye İhanet 53
Er Meydanı 144, 156
Erçin, Orhan 167, 168
Erginsoy, Kenan 54, 80, 215
Ergün, O. Nuri 167, 169
Erkek Terzilik Okulu 60
Erksan, Metin 137, 158, 167, 169,

173, 174, 175, 176, 177, 186, 189, 196, 207, 217, 256, 257, 261, 277
Erman Film 159, 160, 178, 227
Erman Kardeşler 156, 159, 160
Erses, Necip 131
Ertuğrul, Muhsin 56, 57, 59, 68, 72, 73, 75, 78, 86, 93, 166
"Ertuğrul Muhsin Bey'e Dair" 82
Ertuğrul, Neyyire 102, 199
Esperey, General Franchet 62
Espinay Stüdyosu 105
Esrarengiz Şark ile *Istırap* 83
Estergon Kalesi 156
Esway, Alexandre 118
Et moi je l'dis qu'elle t'a fait d'l'oeil 109
Etingü, Turgut 167
Evamir-i Aşere 242
Evin, Semih L. 156, 167, 175, 177, 178
Evvel Zaman İçinde 136
expressionismus 117
Eyüboğlu, Bedri Rahmi 174
Eyüboğlu, Prof. Sabahattin 216

Fakir Kızın Kısmeti 171
Fato, ya İstiklal ya Ölüm 135, 158
Fazlı Necip, Kısakürek 69
Fedakâr Ana 145
Ahmet Fehim Efendi 54, 61, 62, 65, 66, 69, 72
Felaket Yolu 170
Felekyan, Roza 87, 199
Fellini, Federico 163
Fener Bekçileri / Gardiens de phare 91
Ferah Sahnesi 93
Ferah Tiyatrosu 42
Feray, Ayfer 158, 174
Fernandez, Emilio 170, 175
Fest der schwarzen Tulpe / Kara Lale Bayramı 79
Fevziye Kıraathanesi 38, 40
Feydeau, Georges 116
Feyder, Jacques 83, 91, 253
Fikret Adil 253, 254
Film Dünyası 272
Film Tenkidlerinin Önemi 257
Filmer, Cemil 52
Filmeridis, Yuvakim 151, 206
Filmlerimiz (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti) 20, 23, 39, 271
Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname 240, 24, 242, 243, 244, 245
Filmlexicon 270
Fitaş 127
Fleming, Victor 116
Fonda, Henry 162
Ford, Charles 52
Forst, Willy 142
Fosforlu Cevriye 139, 170, 176
Fosforoğlu, Renan 167, 168
Franciolini, Gianni 144
Fransa 34, 43, 47, 56, 85, 103, 129, 132, 133, 134, 146, 221, 222, 229, 235, 236, 255, 271
Freud, Sigmund 117
Frew (Rahip Fru) 106
"Fritz Lang's America" 180
From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film 71
Funda 207
Fürstin von Beranien / Beraniyen Prensesi 78
Fırtına Geçti 143

Gabin, Jean 162
Galasaray Sultanisi (Galatasaray Lisesi) 36
Gance, Abel 132
Garbo, Greta 93
Gardin, Vladimir 53
Garmes, Lee 271
Gavrilides 103
Gece Kuşu 201

Gecelerin Ötesi 176, 177, 186, 196, 207
"Geçiş Çağı" 27, 28, 124, 125, 126, 128, 134, 138, 139, 140, 141, 149, 150, 151, 156, 158, 165, 167, 169, 173, 194, 195, 199, 200, 205
Gelenbevi, Baha 118, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 157, 170, 206, 207
Gelinin Muradı 179, 180, 182, 184, 196
Gençlik Günahı 138, 206
Gerçeği Arayan Adam / L'homme qui cherche la veritc 118
Germi, Pietro 177
Gevgilili, Ali 268, 270
Gibbons, Cedric 271
Girit 47
Gizli Yara 144
Göçmen Çocuğu 144
Gogol, Nikolay 183
Gökçer, Cüneyt 142, 158
Gökçer, Mediha 142
Gökmen, Muzaffer 264, 272
Göknil, Seniha Bedri 143
Golem 81
Göreç, Ertem 167, 189
Görünmeyen Adam Istanbul'da 165
Goskino 93, 94
Gözbak, Talat 203
Grady, Billy 271
Grand-Guignol Tiyatrosu 91
Grémillon, Jean 91
Gribouille 43
Grüne, Karl 117
Gülmeyen Yüzler 172
Gülnihal 43
Gültekin, Sırrı 167
Gülünç, Ismet Fahri 68, 109, 213
Gülyüz, Aram 202
Günahkârlar Cenneti 133, 137, 207
Günahsızlar 130, 200
Günahını Ödeyen Adam 201
Güneş Film 144
"Güneşe Doğru" 109, 112, 113, 114
Güner, Dinçer 257, 270
Güney, Erol 255
Günşiray, Orhan 183, 203
Güntekin, Reşat Nuri 102, 129, 134, 135, 144, 147
Gurbet 185
Gürmen, Hüseyin Kemal 199
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 61, 62, 139
Gürses, Muharrem 123, 143, 167, 169, 171, 172, 173, 187
Gürses Okulu 171, 187
Gürsoy, Şeref 142
Gürzap, Reşit 117
Güvemli, Zahir 273
Güven Film 17, 234
Güzey, Gülistan 157, 162, 163, 164, 201, 202

Ha-Ka Film 128, 129, 131, 133, 134, 147, 214, 215, 226
Haas, Hugo 118, 132
Hafta Dergisi 81
Hakan 165, 175, 179, 189, 203
Kamil, Halil Kâmil 128
Halk Film 138, 144, 145, 146, 147, 158, 227
Halıcı Kız 118, 120, 121, 206, 215
Hançer, Nişan 167, 168, 207
Hançerlioğlu, Orhan 163, 164, 186
Hande Dergisi 44
Harman Sonu Dönüşü 156
Harmankaya 143
Harun Reşit'in Gözdesi / Danânîr 127
Hasret 130, 200
Hauptmann, Gerhardt 143, 171
Havadis Gazetesi 270
Havaeri, Seyfi 128, 138, 145, 147, 157, 158, 159, 188, 200
Haver, Phyllis 116

Helling, Barbara 98
Helling, George 98
Hennequin, Maurice 109
Hiçan, Hürnaşah 158
Hicran Yarası 175, 176
High Noon / Kahraman Şerif 175
Hikmet Hamdi, Dr. 54
Hilmi Paşa 44
Himmet Ağa'nın İzdivacı 53, 54, 70
Hindistan 222
Hintertreppe / Servis Merdiveni 81
Hisse-i şayia 68
Histoire du cinéma 272
Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours 273
Histoire du cinématographe 32
Histoire encyclopédique du cinéma, I: Le cinéma français 1895-1929 52
Histoire générale du cinema, I: L'invention du cinéma 1832- 1897 30
Hitit Güneşi 216
Hollanda 79, 229
Hollywood 116, 136, 161, 204, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 271
Hollywood Dünyası 253, 255
Hollywood Rüyası 137
Hong Kong 222
House in the Uplands 144
Howard, Leslie 271
Hubb min al-samâ' / Beyaz Zambak 127
Hübl, Prof. 212, 213
Hugo, Victor 66
Hülleci 147
Hülya 135
Hün, Hadi 123, 128, 142, 156
Hürriyet Apartmanı 142, 200
Hürriyet Gazetesi 217
Hürriyet İçin Şahlanan Belde 158
Hürriyet'in İlanı: İkinci Meşrutiyetin Siyasi Hayatına Bakışlar 49
Hüseyin Hüsnü 75
Huston, John 165
Hıçkırık 178

İbsen 77, 78, 92
İİ Bidone / Kalpazanlar Çetesi 163
İpar-International 215
Irgat, Cahit 164, 204
Irving, Washinton 113
Irz Düşmanları 143
Işık, Ayhan 130, 158, 162, 203
Isis Film Corporation 146

İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci] 68, 212
İbo Yıldızlar Arasında 185
İbrâhîm Lâmâ 127
İbrâhîm Izz al-Dîn 155
İçli, Melahat 204
İki Ateş Arasında 138
İki Kafadar Deliler Pansiyonunda 178
İki Süngü Arasında 134
İkinci Dünya Savaşı 24, 27, 71, 98, 125, 145, 151, 219, 220, 253, 255
İkinci Meşrutiyet 38, 45, 47, 48, 60, 76, 101, 156
İlhan, Atillâ 255, 256, 257
İlhan, Çolpan 201
İlk Dünya Savaşı 39, 40, 41, 42, 45, 47, 52, 99, 100, 102, 105, 108, 119, 125, 194, 210, 211, 214
İlk ve Son 178
İlyadis, Kriton 151, 164, 206, 207
İlyadis, Yorgo 151
İnan, Nazım 138
İnce, Zenne Necdet 109, 214
İnformation a travers le monde: Presse Radio Film Television 222
İngiliz Kemal Lawrens'e Karşı 163, 200
İngiltere 43, 47, 68, 126, 133, 144, 222, 229, 235, 236

İnönü, İsmet 125, 211
İntikam Alevi 185, 201
İntisâr al-islâm / İslamiyetin Yayılışı 155
İpar, Ali 206, 215
İpek Film 99, 100, 102, 103, 107, 109, 110, 112, 114, 115, 118, 127, 128, 132, 138, 141, 157, 213, 214, 226, 246, 248
İpek Magazin Dergisi 111
İpekçi, İhsan (Koza) 114, 141
İpekçi, Kâni 99
İpekçi Kardeşler 40
İpsala Cinayeti / Altı Ölü Var 163, 164, 195, 202
İpşiroğlu, Prof. Mazhar Şevket 216
İran 210, 224
İsketing (Skating) Palas 4, 57, 99
İsmail Hakkı 80
İsmet Sırrı 102
İspanya 43, 125, 221, 222, 224, 229
İsrail 224
İstanbul Ansiklopedisi 41, 50, 52
İstanbul Belediyesi 99, 101, 131
İstanbul Belediyesi Neşriyat ve İstatistik Müdürlüğü 224
İstanbul Canavarı 138, 174
İstanbul Çiçekleri 117
İstanbul Esrarı 69
İstanbul Şehir Tiyatrosu 27
İstanbul Film 130, 131
İstanbul Gazeteciler Cemiyeti 268
İstanbul Geceleri 156
İstanbul Havası 117
İstanbul Kan Ağlarken 143, 160, 185
İstanbul Postası 41
İstanbul Senfonisi 214
İstanbul Sinemaları Dergisi 112, 113, 114, 248
İstanbul Sokaklarında 103, 105, 106, 120, 121
İstanbul Üniversitesi 16, 17, 52, 98, 173, 216
İstanbul'da Bir Facia-i Aşk / Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia'ı Katli 87, 120, 121
İstanbul'da Tiyatro 101
İstanbul'un 500. Fetih Yılı Töreni 215
İstanbul'un Fethi 139, 157
İstatistik Yıllığı 1953 / Annuaire statistique 98
İstiklal 70, 92, 210
İstiklal Madalyası 141
İsveç 92, 110, 111
İtalya 43, 47, 56, 85, 125, 221, 222, 229, 235, 272
İtilaf Devletleri 47, 49
İttifak Devletleri 47, 49
İttihat ve Terakki Fırkası 48, 80
İz, Necla 169
İzmir Şehir Tiyatrosu 171
İzzet Paşa (Arap) 41

Jäeschke, Gottard 98, 153
Jannings, Emil 116, 117, 122
Japanese Film: Art and Industry 197
Japonya 222, 229
Jeanne, René 52
Johann, Ernst 52, 71
Joinville stüdyo 133

Kaçak 134, 169, 170, 196, 200
Kaçakçılar 103, 105, 107, 120, 121
Kadın Severse 178, 201
Kahpenin Kızı 143
Kahveci Güzeli 115, 117, 120, 121, 147, 148
Kaiser, Willie 78
Kakınç, Tarık Dursun 260, 268, 270
Kalbimin Şarkısı 165, 201
Kaldırım Çiçeği 132
Kalitea 65, 199
Kalmus, Nathalie 271
Kamâl Selîm 127
Kamelyalı Kadın 137, 201, 261, 267, 268

"Kamelyalı Kadın Filmi Üzerine" 261
"Kamelyalı Kadın Filminin Prodüktörünün Cevabı" 261
Kamil, Şadan 128, 133, 169, 212
Kanatlanan Gençlik 137
Kanlarıyla Ödediler 185
Kanlı Döşek 132
Kanlı Feryat 177, 178
Kanlı Firar 169, 196
Kanlı Para 141
Kanlı Taşlar 135, 138
Kanun Namına 158, 160, 161, 162, 163, 164, 196, 207
Kapanan Gözler 156
Kara Çalı 144
Kara Efe / Zeynep'in Gözyaşları 171
Kara film (filmler) 166, 169, 185
Kara Talih 166
Karaca, Muammer 107, 108, 115
Karacaoğlan'ın Karasevdası 182, 183, 196, 207, 208
Karadeniz 49
Karagözden Sinemaya. Türk Sineması ve Sorunları 20
Karagözoğlu, Şadi 69, 72
Karakaş 103
Karakurt, Esat Mahmut 143, 157, 178, 201
Karal, Enver Ziya 98
Karamahmut, Temel 136, 159, 168
Karamanbey, Çetin 128, 137, 138, 140, 144, 156, 157, 167, 170, 173
Karanlıkta Renkler 216
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 87
Karasu 202
Karay, Refik Halit 138, 140
Kardeş Kurşunu 163, 165
Karpat, Kemal H. 98
Karım Beni Aldatırsa 107, 108, 120, 121
Karîm, Muhammad 127
Kastner, Bruno 78
Katayev, Valentin 113
Katil 164, 169, 185, 196, 201
Kavuklu Ali 109, 213
Kaynak Dergisi 255
Kazan, Elia 175
Kays va Laylâ / Leyla ile Mecnun 127
Kemal (Seden) Bey 40
Kemal Bey Sineması 40
Kemal Film 17, 39, 69, 70, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 99, 100, 102, 128, 143, 151, 160, 184, 185, 186, 206, 213, 226, 227, 246
Kemal Tahir 16
Kenç, Faruk 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 147, 156, 157, 158, 170, 200
Kendini Kurtaran Şehir 158
Kentmen, Hulusi 204
Kerem ile Aslı 147, 148
Kerim'in Çilesi 141
Ketz, Howard 271
Kevser 106
Kiev 93
Kino. A History of the Russian and Soviet Film 34
Kiper, Müfit 199
Kleine Geschichte des films 52
Köknar, Sait 103, 107, 131
Köksal, Neriman 138, 156, 164, 174, 201, 202
Kolçak, Eşref 203
Kore Gazileri 158
Kore'de Türk Kahramanları 158
Kore'de Türk Süngüsü 158
Körlerin Şarkısı 147
Körmükçü, Hazım 102, 107, 108, 109, 115, 199, 213
Körner, Adolf 128, 133, 147, 148
Köroğlu (oyun) 171
Köroğlu (film) 171, 200
Kostanoff, C. Y. 201
Kovan 140

Kozanoğlu, Abdullah Ziya 139
Kracauer, Siegfried 71, 117, 133
Krauss, Werner 116, 117, 122
Küçük Benliyan 90
Küçük Emek 57, 99
Küçük Sahne 118
Kudret Helvası 109
Kurt Film 137, 173
Kurtuluş Savaşı 69, 88, 92, 93, 97 102, 106, 119, 120, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 157, 159, 181, 185, 190, 210, 213, 214
Kuva-yi Milliye 89, 181
Kuzey Afrika 224
Kıbrıs 224
Kıpçak, Kâni S. 123, 128, 142, 143, 160, 185
Kırk Gün Kırk Gece 117
Kırık Çanaklar 192, 193, 196, 202, 207, 208
Kıskanç 116, 117
Kıtıpiyosa Tuzak 139, 170
Kıvırcık Paşa 131
Kıymaz, Şevket 207
Kız Kulesinde Bir Facia 86, 91, 120, 121
Kızıl Tuğ 139
Kızılırmak-Karakoyun 117, 120, 121, 142

L'Argent / Para 132
L' Art dans la Russi nouvelle. Le Cinéma 95
L' Enfer des sables / Kum Cehennemi 146
L'Herbier, Marcel 253
La beauté du diable / Şeytanın Güzelliği 272
La grande aventure du cinéma suédois 110
La puce a l'oreille 116
Le prétexte 68
La Red / Ağa Düşen Kadın 170
La terre inhumaine 102
Lagerlöf, Selma 110
Lale Devri (Fazlı Necip) 69
Lale Devri (Vedat Ar) 132, 157, 158, 168
Lale Film 52, 159, 227
Lambert, Gavin 180
Lamour, Dorothy 132
Landau, Jacob M. 127, 146
Lang, Fritz 180
Lapierre, Marcel 32
Lausanne Barış Antlaşması 97
Lav, Ercüment Behzat 108, 199
Laylâ / Mahzun Gönüller 127
Laylâ bint al-sahra / Sahra Güzeli 127
Laylâ bint Madâris / Gizli Aşk 127
Laylâ-Leylâ 146
Laylat mumtara / Lekeli Kadın 127
Le Bichon 116
Le cinéma 271
Le jour se lève / Son Ümit 161
Le Million / Milyon 109
Le Pélérinage musulman â la Mecque 155
Leblebici Horhor (1916) 53
Leblebici Horhor (1934) 90, 120
Leblebici Horhor (1923) 109, 112, 121
Leblebici Horhor Ağa 90, 120
Lejyon Dönüşü 137, 141
Leonard, Robert Z. 175
Lessing-Theater 77
Letraz, Jean de 116
Lewis, Bernard 98
Ley, Lydia 80
Leyda, Jay 34, 95, 214
Libya 224
Linder, Max 43
Litli Moric Sevdada 43
Little Moritz 43
Litvak, Anatole 134, 161, 162
Lo Duca 272

Londra 33, 133
Los Olividados / Unutulmuşlar 182
Lubitsch 81
Lumière Kardeşler 30, 31, 32, 33, 35
Lüküs Hayat 156, 157, 160, 164, 200

MacDonald, Jeanette 175
Mahallenin Sevgilisi 192, 207
Majik Sineması 39, 128
Malatyalı Fahri 115, 148, 149
Malûl Gaziler Cemiyeti 60, 61, 63, 68, 69, 70, 86, 211, 223
Malûlin-i Guzat sinema fabrikası 63
Malûlin-i Guzat-i Askeriye Muavenet Heyeti 60
Marchand, René 95
Mariage forcé / Zor Nikâhı 53
Marion, Frances 271
Marion Delorme 66
Mariyeviç, Anna 87, 199
Marmara Stüdyosu 226
Masna' al-zavacât / Dansözler Kulübü 127
Mat / Ana 94
Matbuat Umum Müdürlüğü 211, 240
Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun 240
May, Karl 79
May, Şevkiye 109, 199
Mazurka 142
Meçhul Kadın 165, 201
Mehmet Ali, Dr. 63
Mehmet Ali Paşa 145
Mehmet V (Mehmet Reşat) 86
Mehmetçik Kore'de 215
Meierhold, (Meyerhold) Vsevolod E. 93
Meksika 222
Melek Sineması 99
Méliès, Georges 35
Memiş ile İbiş Anaforcular Kralı 138
"Memlekette Sinema Hayatı" 56, 59
Merkez Film Kontrol Komisyonu 241
Merkez Ordu Sinema Dairesi 52, 53, 54, 60, 70, 71
Mesguich, Félix 33
Metin, Ziya 167
Meyhanecinin Kızı 166
Mezarımı Taştan Oyun 177
Mınakyan, Mardinos 73
Mısır 33, 103, 105, 110, 126, 127, 145, 146, 150, 154, 160, 168, 221, 222, 224, 249, 250, 251
Mısır filmi 127, 146, 154
Milione, Il 109
Millet Tiyatrosu 68
Milli Kütüphane Sineması 99
Milli Kütüphane (Ankara) 43
Milli Operet Kumpanyası 53
Milli Sinema 38
Milliyet Gazetesi 257, 258, 266, 268, 270
Milyon Avcıları 109, 120, 121
Misak-i Milli 97
Mitry, Jean 95
Moisson, Charles 33
Molière 53
Mondros Mütarekesi 59
Montel, Blanche 146
Moral, Şaziye 89
Moralı, Mahmut 199
Moray, Servet 116
Morelli, Pola 158, 163
Mörchenn, W 105
Moris, Jenya 199
Morris, Edmund 192
Moskova 93
Müdafaa-i Milliye Cemiyeti 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 70, 78, 79, 83, 84, 85, 86, 211, 223
Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Riyaset-i Muhteremesine 72

Muhlis Sabahattin (Ezgi) 107
Muhtar, Mehmet 136, 156, 167
Mümtaz Osman (Bak. Nazım Hikmet) 107
Münih 79, 80, 81
Murada Ereceğiz 190
Mürebbiye 25, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 73
Müren, Zeki 115, 141, 144, 185
Mürsel Paşa 92
Musahipzade Celâl 114
Muvahhit, Bedia 89, 199
Müze-i Askeri 52

Naciye Sultan, Emine 52
Nalyan, Tekfur 90
Namus Düşmanı 168
Namus Uğruna 186, 187, 196
Namık Kemal 43, 142, 144, 145, 157, 158
Nasrettin Hoca 117, 135
Nasrettin Hoca Düğünde 117, 141
Naum-Duhani, Said 41
Nazım Hikmet (Ran) 109, 123, 213
Necmettin Molla 80
Nedim (şair) 67
Negüs, Ferriha Tevfik 103
Nehir ve Uygarlık 176, 217
Neyzen Tevfik 113
Nice 132
Nielsen, Asta 44
Niyâzî Mustafâ 127
Nur Baba (roman) 87, 120
Nur, Muhterem 133, 163, 188, 189, 202
Nur, Nurhan (Batıbeki) 184, 202
Nutuk 106
Nuyan, Ihsan 167

Odeon Tiyatrosu 38, 76
Odesa 93
Oğlum İçin 156
Okan, Tuncan 16, 257, 260, 261, 266, 268
Oliver Twist / Istırap Çocuğu 182
On Üç Kahraman 133
Oniki Ada 47
Öp Babanın Elini 188
Opera Sineması 40
Oraloğlu, Lale 164, 193, 202
Ordu Film Alma Dairesi 70
Ordu Foto-Film Merkezi 25, 175, 210, 211, 215
Orhan Kemal 182
Orhon, Enver 151, 200
Ortaç, Yusuf Ziya 66, 173
Osmanlı Devleti 46, 47, 49, 50, 54, 59
Osmanlı Opera Kumpanyası 90
Osmanoğlu, Ayşe 34
Otyam, Fikret 168
Otyam, Nedim V 158, 167, 168, 170, 174, 207

Ögelman, Kadri 123
Öldüren Şehir 164, 165, 186, 196
Ölmeyen Aşk 170
Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi 175
Ölüm Perdesi 183, 201
Ölünceye Kadar Seninim 143
Ömay Film 234
Öner, Ferdi 163
Öner, A. Metin 270
Ören, Turgut 151, 189, 193, 206, 207
Örmen, Hüseyin (Peyda) 167, 168, 177
Örmen Film 168, 177, 178
Özatay, Turgut 193, 203
Özbek, V 101
Özcan, Naşit 90, 106, 109, 147, 213
Özdeş, Oğuz 178
Özdeniz, Mahmut 273
Özer, N (Bak. Özön, Nijat) 255
Özerdem, Mahir 130
Özgül, Esat 167, 168

Özgürel, Mehdi 167
Özkırım, Çetin A. 268, 270
Özmanav, Kemal Bekir 174
Özön, Mustafa Nihat 83, 253
Özön, Nijat 255, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 272
Özonuk, Şinasi 167
Özsoy, Yaşar Nezihi 141
Öğretici Filmler Merkezi 212, 213

Pabst, Georg Wilhelm 117
Padeniye dinasti Romanovih / Romanov Sülalesinin Düşüşü 214
Pakistan 224
Palas Sineması 39
Palay, Abdurrahman 167
Panayota 87
Papazyan, Vahram 87 88, 199
Par, Pervin 179, 202
Paris 30, 65, 76, 91, 105, 116, 132, 133, 272
Pars, Kenan 203
Pascal, Jacques 127
Pathé, Charles 35
Pathé Freres (Pathé Kardeşler) 43
Pathé Sineması 39
Paydos 143
Pazar Postası 255, 258, 268
Peçeli Efe 170
Pekak, Adnan 115
Pembe Kurt 179
Pençe 55, 56, 57, 58
Perde-Sahne Dergisi 37, 40
Perdeci (Muhsin Ertuğrul) 75, 78, 93
Perrigot 33
Pesen, Nevzat 167, 168
Pickup 118, 132
Pişkin, Halide 109, 204
Plevne Kahramanları 134
Polikuşka 95
Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu 240
Presse Film Radio / Press Film Radio I-IV 222
Prévert, Jacques 161 162, 169
Pritsch, Erich 98
Prototype 87, 111, 117 175
Pudovkin, V. I. 94
Pygmalion 147

Rafaelyan, Mike 207
Raşel 82
Raimu 118
Rauf, Mehmet 55
RCA stüdyoları 133
Recaizade Mahmut Ekrem 36
Refiğ, Halit 16, 17 167 187, 258, 260, 261, 262, 264, 266, 268
Reşat Rıdvan 76
"Regards neufs sur le cinema" 161
Reischer, Ernst 77
Riche, Daniel 68
Richie, Donald 197
Riess, Kurt 133
Rigaden ve İmzasız Mektup 43
Rigadin (Bak. Seigneur, Charles) 43
Rip Van Winkle 113
Robison, Arthur 117
Romanya 35, 44, 54
Rose Bernd 143, 171
Rose Bernd / Sararan Yapraklar 143
Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy / Nikola II'nin Rusyası ve Lev Tolstoy 214
Rusya 33, 47, 93
Rutkay, Suzan Yakar 117
Rıdvan Paşa 39
Rıza Şah Pehlevi 210

Sadoul, Georges 24, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 52, 53, 71, 127, 214, 273
Safa, Peyami 91, 174
Sahildeki Kadın 170
Sait Molla 106

Salacrou, Armand 272
Salgın 206, 215
Samako, Raşit Rıza 62, 147
Samson / Istırap 82, 83, 253
Sanat Dünyası Dergisi 273
Sanders, Liman von 49
Saner, Hulki 167, 207
Sanıral Sineması 131
Bernhardt, Sarah 46
Sarmatova, Madame 88, 199
Sartre, Jean-Paul 16
Sascha-Gesellschaft 51
Savun, Kadir 174, 203
Sayar, Leyla 201
Saydam, Nejat 123, 167, 169
Sayılgan, Aclan 174
Sağlık Müzesi 55
Sağıroğlu, Duygu 208
Schatten / Gölge 117
Scherben 81
Scognamillo, Giovanni 270
Seden, Osman F. 143, 160, 167, 173, 184
Seigneur, Charles 43
Selanik Bonmarşesi 99
Selçuk, Münir Nurettin 115, 117, 157
Selim III 58
"Selim Nüzhet Gerçek Koleksiyonu" 43
Sema Film 136, 159
Senar, Müzeyyen 117, 147, 149
Senaryo Tekniği 258, 264, 272
Senaryo Tekniği Teorisi ve Pratiği 272
Senede Bir Gün 141
Sennett, Mack 107
Sensev, Oya 130, 151, 200
Sensiz Yıllar 202
Serj Baba 95
Sertel, Neela 199
Servet-i Fünun Dergisi 41, 45
Service Photographique et Cinématographique de l'armée (S.P.C.A.) 51, 52
Ses Film 128, 131, 138, 226, 227
Ses Sineması 131
Ses Tiyatrosu 38, 171
Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema 253, 271
Sevdiğim Sendin 202
Seven Ne Yapmaz? 134
Sevengil, Refik Ahmet 90, 101
Seyfioğlu, Turan 158, 164, 169, 174, 203
Seyirciler 41, 83, 103, 127, 155, 200, 247, 251, 259, 263
Sezerli, Semih 189, 204
Sezin, Sezer 157 160, 169, 200
Shakespeare, William 24
Shaw, George Bernard 147
Shearer, Douglas 271
Sherlock Holmes 76
Sırmalı, Zeynep 158
Sight and Sound Dergisi 180
Sihirli Boru 141
Sihirli Define 177
Silik Çehreler 138
Simavi, Sedat 54, 55, 58, 66, 72, 73, 142, 253, 270, 271, 272
Sinema 59 Dergisi 268
Sinema Dergisi 24, 122, 147, 252, 254, 258, 262, 263, 264, 266
Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname 240
Sinema Oryanto 44
Sinema Sanatı 16, 17, 63, 258, 264, 265, 272
Sinema Tarihi (Lo Duca) 271, 272, 273
Sinema Tarihi (Zahir Güvemli) 273
Sinema Tekniğine Giriş 273
Sinema-Tiyatro Dergisi 270
Sinemanın İçyüzü 271
Sinematek 23, 198

Sinop 48, 257
Sirel, Nejat 80
Siyah Kalem, Mehmet 216
Sjöström, Victor 110, 111
Skating Isketing Palas (sonradan Opera, İpek, Küçük Emek Sineması) 99, 145
Snake Pit / Talihsizler Yuvası 134
Soko, Ziya Şakir 115
Sommerstoff, Otto 79
Son Buse 144
Son Gece 143
Sönen Yıldız 185
Sonku, Cahide 123, 128, 142, 144, 158, 199
Sonku Film 145
Sonsuz Acı 142
Sosyolojik ve İstatistik Bakımdan Türkiye'de Köy 98
Soupault, Philippe 273
Sovyetler Birliği 92, 93, 94, 99, 100, 107, 111, 128, 214
Soygun 143
Söyleyin Anama Ağlamasın 168
Söz Bir Allah Bir 109, 120, 121
Sözde Kızlar 91, 120, 121
Spartakus 93, 94, 95
Staçka / Grev 94
Stanislavsky, (Stanislavski) Konstantin 93
Sternberg, Joseph von 116
Stiller, Mauritz 92, 93
Stothart, Herbert 271
Stotzner, Walter 213
Strinberg, August 92
Stromberg, Hunt 271
Stuart-Webbs 77
Studies in the Arab Theater and Cinema 127
"Stüdyoya Baskın" 88
Su, Mükerrem Kâmil 190
Su, Ruhi 174
Suçlu 176, 182, 183, 196
Sultan Selim-i Salis / Alemdar Vakası 58
Sülün, Türkân 138
Sümer Sineması 102
Sungur, Zati 117
Sürgün 140
Sürmâne 216
Sürtük 147, 148
Susana / Sokak kızı Susana 143
Sırmalı, Şakir 128, 136, 137, 156, 158, 159, 170, 201, 261

Şakir (Seden) Bey 39
Şan Sineması 136, 156
Şarlo / Charlot 69, 273
Şarlo İstanbul'da 172
Şehbal Dergisi 76
Şehir Yıldızları 185
Şehvet Kurbanı 116, 117, 120, 121
Şendil, Sadık 165
Şenses Tiyatrosu 38
Şeref, Cüneyt 270
Şeyh Ahmet'in Gözdesi 138
Şeytanın Güzelliği / La Beauté du diable 272
Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli / İstanbul'da Bir Facia-i Aşk 87
Şimal Yıldızı 179
Şoför Nebahat 176, 182

Tahir ile Zühre 156, 160, 200
Tahta Çanaklar 192
Takvim-i Vakayi Gazetesi 60
Talat Paşa 49, 59
Talat Paşa'nın Hatıraları 49
Talihsiz Yavru 172
Talihsiz Yetime 172
Talu, Ercüment Ekrem 35, 36, 37 39
Tamilla 93, 94
Taner, Haldun 134, 170
Tanyeli, Deniz 201, 202, 203

Tarzan 132
Taş Parçası 129, 130
Tayfur, Ferdi 106, 112, 117 123, 128, 141, 142
TBMM 70, 92, 115, 210, 241
Technique du film, La-Behind the Screen. How Films Are Made 271
Tedü, Suavi 123, 128, 144, 156, 158, 199, 203
Tek, Ertuğrul Sadi 147
Tekçe, Ahmet Tarık 165, 203
Tema, Muzaffer 157 201, 202, 203
Temaşa Dergisi 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 68, 72, 73, 78, 79, 82, 86
"Tenkidin Tenkidi" 174
Tepeclelenlioğlu, Nizamettin Nazif 105
Tepsi, Burhanettin 76, 147
Tercüman Gazetesi 261, 266, 268, 270
The Girl of the Golden West 175
The Long Night / Ateş Çemberi 161
Theumer, Ernest von 207
Tilgen, Nurullah 20, 23, 38, 39, 41, 51, 52, 54, 68, 69, 86, 88, 270
Tobis-Klang 105
Togo Mizrâhî 127
Tokatlı, Atilla 167
Tokclemir, Ertuğrul 136
Tokgöz, Ahmet İhsan 40, 41
Tolayan, Gavroş 199
Tolstoy, Lev 214
Tonıaç, İhsan 123, 169
Tombul Aşığın Dört Sevgilisi 68
Topkapı Sarayı 149
Toprak 168
Topuz, Cemil (Paşa) 100
Torgolan, Osman 111
Toros Çocuğu 134, 168
Tösen fran stormytorpet / Bataklık Kızı 110
Tosun Paşa 116, 120, 121
Tozan, Salih 189, 193, 204
Tözüm, Necati 131
Trablusgarp Savaşı 47
Transorient Film 80
Treasure of Sierra Madre / Altın Hazineleri 165
TSOY (Türk Sinemasının On Yılı, 1950-1959) 16, 17
TST (Türk Sineması Tarihi) 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 29
Tülbentçi, Feridun Fazıl 143
La Tulipe noire 79
Tuğrul, Semih 256, 260, 261, 266
Tulpar, Sırrı 144
Tunaya, Prof. Tarık Ziya 49
Tunus 224
Tura, Yalçın 207
Turan Tiyatrosu 68
Türk Dili Dergisi 270
Türk Filmi Dostları Derneği 215, 255
Türk Hava Kurumu 175
Türk Sinema Sanatçıları Derneği 268
Türk İnkılâbı Tarihi Kronolojisi 98
Türk İnkılabında Terakki Hamleleri 129, 214, 215
Türk'ün Mucizesi 215
Turkey's Politics: Transition to a Multi-Party System 98
Türkiye 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 31, 32, 33, 35, 38, 39, 52, 55, 60, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 83, 84, 90, 94, 97, 98, 99, 101, 103, 105, 109, 110, 113, 114, 118, 119, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 143, 144, 145, 146, 148, 151, 152, 153, 155, 175, 184, 185, 194, 195, 197, 198, 202, 209, 210, 212, 213, 214, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 238, 240, 241, 242,

244, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 254, 257, 270, 281
Türkiye Cumhuriyeti Tarihi 1918-1960 98
Türkiye Yürüyor 214
Tütün Zamanı 141

Uçuruma Doğru 156, 201
UFA (Universum-Film Aktiengesellschaft) 71, 133
Ufuk, Bülent 157
Ukrayna 93
Ultimo incontro 144
Uludağ, Dr. Osman Şevki 271
Ulus Gazetesi 267
Un grand amour de Beethoven / Beethoven'in Büyük Aşkı 132
Unutulan Sır / Domaniç Yolcusu 136, 159
Uraz, Ulvi 204
Ustad Film, Dr. Droop und Co. 78
Uysal, Dr Ahmet 98
Uzkmay, Ali Fuat 20, 39, 40, 49, 51, 52, 53, 54, 60, 72, 73, 87, 88, 92, 205, 209, 213
Uğur Film 191

Üç Arkadaş 187, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 207
Üç Bulutlu Hikâyeler 179
Üç Kızın Hikâyesi 201
Üçüncü Selim'in Gözdesi 157 158, 168
Ün, Memduh 167 168, 173, 177 187 196
Ünal, Nuri 157

Vâ-Nû, Vâlâ Nurettin 130
Vafiadis 30
Vahşi Arzu 201, 207
Vahşi Bir Kız Sevdim 165
Vahşi İntikam 137
Vakit Gazetesi 253
Varlık Dergisi 270
Varlık Yayınevi 273
Varyete Tiyatrosu 38
Vatan ve Namık Kemal 142, 144, 145, 157, 158
Vatan İçin 139, 140, 158
Veber, Pierre 109
Vefaen Ferağ 145
Veidt, Conrad 134
Veliki Put / Büyük Yol 214
Verruti 65
Vertov, Çiga 214
Vicdan Azabı 172
Vieilles gens Vieilles demeures, Topographie Sociale de Beyoğlu, au XIX ème siecle 41
Viva Zapata! 175
Vogt, Karl de 79
Vufku (Vse Ukraniskaya Foto-Kino Uçrezdeniye / Bütün Ukrayna Foto-Sinema Kurumu) 93, 94
Vurun Kahpeye 156, 157, 159

Yaşamak Hakkımdır 180, 207
Yaşar Kemal 144, 165, 181, 182
Yahya Kaptan 106, 107
Yakut Film 168, 188
Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu 90, 101
Yalay, Mazhar 52
Yalçın, Hüseyin Suat102
Yalman, Tunç 256, 257
Yalnızlar Rıhtımı 166, 196, 201, 206
Yalta 93
Yanal, Perihan 199
Yangın Var / Eski İstanbul Kabadayıları 166
Yanlış Zifaf 179
Yanık Kaval 132
Yaprak Dökümü 144
Yara 147
Yavrularının Katili 172
Yavuz Sultan Selim Ağlıyor 143

Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan 162
Yayla Kartalı 118, 120, 121
Yazıcıoğlu, Lazar 112
Yedi Köyün Zeynep'i 143, 171, 281
Yeditepe Dergisi 258, 261, 266
Yeğin, Mengü 207
Yelda, Mesiha 157 201, 202, 203
Yellow Balloon / Katilin Pençesinde 182
Yener, Mümtaz 167, 173
Yeni Karagöz 213
Yeni Sabah 258, 268, 270
Yeni Sinema 152, 167, 259, 268
Yeni Taksim Sineması 39
Yeni Türkiye 98
Yeni Yıldız Dergisi 38, 54
Yeni Osmanlı Tiyatrosu 42
Yerli Film Yapanlar Cemiyeti 20, 23, 39, 271
"Yerli Film Işinde Niçin lleri Gidemiyoruz?" 248
Yesari, Mahmut 109, 116, 147
Yetimler Ahı 172
Yılmaz, Atıf 158, 167 173, 177 196
Yolpalas Cinayeti 175
Yorgo 55, 205
You Only Live Once / Günahsız Katiller 180
Yulaç, Neşe 158, 163
Yunanistan 47, 61, 72, 103, 110, 115, 221, 222, 224, 229
Yunanistan (Batı Trakya) 224
Yurdakul, Reha 193
Yurt ve Dünya Dergisi 148, 149, 255
Yutkeviç, Sergey 212
Yuvamı Yıkamazsın 142
Yüzbaşı Tahsin 140, 157, 158
Yıldız Dergisi 38, 53, 54, 86, 88, 122, 130, 148, 254, 282
"Yıldız Sarayı'ndan Mütarekeye Kadar, Celâl Esat Erseven'in Hatıraları" 81
Yücel, Hasan Ali 113

Zafer Yollarında 92, 213
Zehirli Şüphe 144, 156
Zeynep 129
Zinnemann, Fred 175
Zobu, Vasfi Rıza 69, 87 89, 90, 107, 115, 122, 199
Zuhur al-islâm / Islamiyet'in Doğuşu 155
Zümrüt 166, 201, 206
Zıt Kardeşler 141

Waldekranz, Rude 111
Watts, Stephen 271
The Way of All Flesh 116
Weinberg, Sigmund 35, 38, 39, 41, 42, 52, 53, 54, 55, 70, 72, 90, 131, 205
Weinstein, Pierre 95
The Window / Pencerenin Esrarı 182



Binnaz: *(1919) Elimizde mevcut en eski Türk filmlerinden biri olan "Binnaz"dan bir sahne. Ayaktaki kadın, filmin başartisti Madam Blanche'tır. Sinemamızın ilk büyük gişe başarısı elde eden filmidir. Teatral anlatının ilk örneklerindendir.*



Mürebbiye (Madam Kalitea): *(1919) Ahmet Fehim Efendinin yönettiği film işgal altındaki İstanbul'da Fransızlar tarafından sansür edilmişti. Fettan Fransız mürebbiye kimliğinde geleneksel Osmanlı kimliğiyle Batı özentiliği arasında eleştirel bir tavır almıştı.*



***Bican Efendi**: (1921) Türk Sinemasında ilk komedi üçlemesi. Sinema tarihimizdeki ilk seriali oluşturur. Şarlo'dan yola çıkılarak yapılan film Şadı Karagözoğlu'nu ünlü yapmıştı. Tiyatroda yarattığı tipi beyazperdeye aktarmıştı.*



***İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk**: (1922) Muhsun Ertuğrul'un Türkiye'de yonettiği ilk film, büyük bir ilgiyle karşılanmıştı. Gerçek bir olaydan yola çıkarak, gerçek mekânlarda çekilen film stüdyo kurulması için ilk birikimi sağlayan eserlerdendi.*



Bataklı Damın Kızı Aysel: *(1934) Muhsin Ertuğrul'un ve Türk Sinema tarihinin ilk köy filmi denemesi. Nazım Hikmet'in senaryosu köylü yaşamının canlı portreleri özgür kadın kimliğine saygı duyan tavrı, Sovyet sinemasından esintiler taşıyan biçimsel arayışlar filmi Ertuğrul'un en iyi eseri haline getirdi. Cahide Sonku eşarbıyla birlikte bir yandan yıldız oldu, öte yandan bir moda fenomeni.*



Bir Millet Uyanıyor: *(1932) Nazif Tepedelenlioğlu tarafından öyküsü yazılan ikinci sesli çekilen filmimizdir.*



Şehvet Kurbanı: *(1940) Muhsin Ertuğrul ve Cahide Sonku. Batılı bir eserden Doğulu bir uyarlama. Ertuğrul Oscar kazanan Jannings'e özenerek oynadığı karakter üzerine kurulu teatral bir filmdir. Melodramla vamp kadını birleştiren erkeğin şehvet düşkünlüğüne karşı ailenin yüceltilmesini koyduğu Doğulu ahlak anlayışına sahiptir.*



***Yılmaz Ali**: (1940) Türk Sinemasının ilk polisiye filmi. Faruk Kenç'in dış mekânları aktif olarak kullandığı Geçiş Döneminin ilk eserlerinden.*



***Kıvırcık Paşa**: (1941) Faruk Kenç. Sermet Muhtar ın bir romanından yola çıkan avantür ile komediyi birleştirmeye çalışan ve tiyatro etkilerinin bir hayli olduğu bir film. Başroldeki karakter darülbedayi tarzını aşan performansıyla Geçiş döneminin bir parçası olmuştur.*



***Bir Dağ Masalı**: (1946) Turgut Demirag'ın yönettiği ilk süper prodüksiyon. Yetmişbeş bin liraya mal edilmiş laboratuar işlemleri yurtdışında yapılmıştır. Altı yılda ancak yapım parasını çıkarmış ve küçük işletmelerin büyük yapımlardan daha kârlı olduğunu gösteren ilk filmlerdendir.*



***Vurun Kahpeye**: (1949) Lütfi Akad'ın yönettiği İstiklal Savaşı'na ilericilik gericilik açısından yaklaşan dönemi için çok etkili olmuş bir film. Daha sonra üç kez daha sinemaya uyarlanacaktır. 1940'lardaki tarihi film furyasının temiz filmlerindendir.*



***Fato (Ya İstiklal Ya Ölüm)**: (1949) Turgut Demirağ. 1940'lı yılların ikinci yarısından itibaren tarihi filmler dönemi başlamıştı. İlk önce İstiklal Savaşı, ardından Kore Savaşı ve hemen sonrasında Osmanlı zaferleri derken sinemamız hiçbir zaman tarihsel gerçeklere yeterince eğilmeyen ve sıradan kostümlerle birçok film yaptı.*



***Lüküs Hayat**: (1950) Lütfi Akad. Ekrem ve Cemal Reşit Rey'in operalarına dayanan, zengin bir ailenin lüks içindeki yaşamı üzerine oturtulmuş, operet formları ile dansın ve burjuvazinin eğlence anlayışının anlatılıp yerildiği bir çalışma.*



***Vatan İçin**: (1951) Aydın Arakon'un yönettiği, müziklerini Nedim Otyam'ın yaptığı Türkiye'de Kore Savaşı'yla yükselen milliyetçiliğe oynayan filmlerdendir.*



***İstanbul'un Fethi**: (1951) Aydın Arakon. Tarihi filmler furyasının büyük gişe başarısı elde eden filmi. Bol dekorlu tarihsel olgularla beslenmeyen kahramanlık vurgusu üzerine oturtulmuş sıradan filmlerdendir.*



***Barboros Hayrettin Paşa**: (1951) Baha Gelenbevi nin yönettiği Osmanlının kutsandığı tarihi filmlerdendir. Bu tür filmlerde kara ve deniz savaşlarında yabancı filmlerden görüntü kullanılıyordu.*



***Kanun Namına**: (1952) L. Akad. İlk kez büyük oranda dış mekânlarda geçen, İstanbul'u baştan sona kat eden, Fransız polisiyesi ile kara film temalarını içeren ve Ayhan Işık'ı uzun yıllar Türk Sinemasının kralı yapan film. Sinemacılar döneminin klasiği olarak kabul edilir. Seden-Akad ikilisinin ilk ortak filmidir.*



***Karanlık Dünya (Aşık Veysel'in Hayatı)**: (1952) Türk sinemasında sansürle en çok boğuşan filmlerdendir. 1951 TKP Tevkifatında gözaltına alınan Aclan Sayılgan nedeniyle bir dizi bahane gösterilerek sansür edilmiştir. Ama en korkuncu Sivas köylerinin başak tarlaları yerine Amerikan çiftliklerinden alınmış görüntülerin kullanılmasını sansürün istemesiydi.*



***Tahir ile Zühre**: (1952) L. Akad. Akad'ın Erman Film adına Irak'a giderek çektiği iki filmden birisi. Doğuya özgü büyük aşk masallarını anlatarak Ortadoğu pazarına açılmak hedefleniyordu.*



Efelerin Efesi: *(1952) Şakir Sırmalı tarihi gerçekleri araştırmayan kültürel ve folklorik özellikleri yeterince kullanmayan, efelikle maceracılığı birleştiren filmlerdendir.*



Katil: *(1953) L. Akad. Osman Seden'in senaryosundan Kemal Film için yapılmış Batılı tipte polisiyelerin yerli versiyonlarından biri. Muhteva ya da konusu gazetelerden alınmış basit tipte üçüncü sayfa öykülerinden üretilen Amerikan B filmlerinin yerli versiyonları da denilebilir.*



***Kanlı Para**: (1953) Nedret Güvenç, Ayhan Işık, O. Arıburnu. Polisiye filmlere Bizans Hazineleri fonuyla yapılmış sıradan filmlerden birisi.*



***Hıçkırık** (1953) Nedret Güvenç, Muzaffer Tema. Kerime Nadir'in romanlarında yapılmış bayağı bir melodram. Atıf Yılmaz giderek melodramın en güvenilir piyasa yönetmenlerinden biri oluyor.*



Kaçak: *(1954) Şadan Kamil. Haldun Taner'in oyunundan uyarlanan sıradan filmlerden bir tanesi. 1950'li yıllarda bu tür polisiyeler bir furyaya dönüşmüştü.*



***Öldüren Şehir**: (1954) L. Akad - Seden birlikteliğinin ürünü bir kara film. Gerçek bir olaydan yola çıkmakla birlikte Yeşilçam dramını klişelerine bağlı kaldığı için çok şey kaybetmiştir.*



***Cingöz Recai / Beyaz Cehennem**: (1954) Peyami Safa'nın Server Bedii takma adıyla yazdığı ucuz polisiye dedektif romanlarından uyarlanan Safa Önal'in yazıp yönettiği sıradan filmlerden biri.*



Beyaz Mendil: *(1955) L. Akad. Yaşar Kemal'in kan davası üzerine eğilen bir aşk hikayesi üzerinden kırsal yaşamın sosyo-ekonomik yapısını ve gelenekleri sorgulayan bir Akad filmi.*



***Dağları Bekleyen Kız**: (1955) Atıf Yılmaz bu kez Esat Mahmut Karakurt'un bir piyasa romanından yola çıkıyor. Polisiye filmde sos olarak aşk teması 'ideal' hikayeyi oluşturuyor.*



***Yedi Köyün Zeynebi**: (1956) Muarrem Gürses'in Zeynep çeşitlemelerinden. En az Mısır filmleri kadar melodramatık ve yürek parçalayıcı. 1950'lilerde gişe rekortmeni bu filmlerdi.*



Namus Düşmanı *(1957) Ziya Metin'in yönettiği Yaşar Kemal'in bir senaryosundan uyarlanan sansürün hışmına uğayan gerçekçi köy filmi.*



Gelinin Muradı *(1957) Kemal Bilbaşar'ın öyküsünden yola çıkarak kırsal kesimin dünyası sinemamızda keşfediliyor.*



Ak Altın: *(1957) Lütfi Ö. Akad Turgut Özatay, Osman Alyanak. Köy hazine polisiye üçgeninde oluşmuş film. Akad'ın deyimiyle yapımcı filmi.*



Beraber Ölelim: *(1958) Osman Seden'in çıkmazdaki karakteri zorunlu olarak suça itilir ve sonu kanlı biten öyküsüyle polisiye ile kara film arasında gezinen biçimsel yapısı. Seden ticari sinemanın önemli isimlerinden birisi olarak art arda sıradan filmler yapmaya devam ediyor.*



***Üç Arkadaş**: (1958) Memduh Ün. Metin Erksan ve Bülent Oran'ın da aralarında bulunduğu 7 arkadaşın Chaplin'in Şehir Işıkları'ndan esintiler taşıyarak ürettikleri özgün senaryo hem gişe bakımından hem de dönemin eleştirmenleri nezdinde bir başyapıt olarak karşılanmıştı. Dayanışma ve acıma duygularıyla mertlik ve fedakarlığa dayanan duygusal atmosferi küçük insanlar üzerinde yoğunlaşan Ün'ün en iyi filmiydi.*



***Bir Şoförün Gizli Defteri**: (1958) Atıf Yılmaz'ın yönettiği Aka Gündüz'ün romanından Süreyya Duru'nun senaryosunu yazdığı, polisiye ile aşk hikayesini birleştiren filmlerden biridir.*



***Bu Vatanın Çocukları**: (1959) Atıf Yılmaz. Yılmaz Güney'in başrolünde oynadığı, çocukların kahraman olarak İstiklal Savaşında oynadıkları role ilişkin başarılı ve özgün bir film olarak dikkatleri çekmişti.*



***Fosforlu Cevriye**: (1959) Aydın Arakon. Suat Dervış'ın romanından uyarlanan sinemamızda bir dönem için erkek argosu konuşan ve hayatın içinde delikanlı tiplerini canlandıran çalışan kadın tipini başlatan film.*



***Düşman Yolları Kesti**: (1959) Osman Seden. Tarık Dursun Kakınç'ın eserinden uyarlanan ve İstiklal Savaşını bir polisiye atmosfer içinde anlatan film bir yönetmen sineması örneği olarak yapılmıştı. Ticari başarısızlığa uğradı.*



***Hicran Yarası**: (1959) Metin Erksan. Sokaklarda Şarkı söyleyen yakışıklı bir erkek, müziği çok seven zengin bir kadın ve ortaya çıkan şarkılı bir melodram. Senaryo da Erksan'a ait.*



Samanyolu: (1959) Oyuncular: Belgin Doruk, Göksel Arsoy, Kenan Pars. Kerime Nadir'in piyasanın en güvendiği melodram yazarlarından birisiydi. Nevzat Pesen bu sıradan romandan sıradan bir film yapmış.



Kalpaklılar *(1959) Nejat Saydam. Samim Kocagöz'ün romanından Saydam'ın uyarladığı film Osmanlı paşasının kızının İstiklal Savaşına katılan bir subayla ilişkisi üzerinde yoğunlaşıyor.*



Kamelyalı Kadın*: Şakir Sırmalı (1959) yönetmen ile eleştirmenler arasında bir yıl süren tartışmaya yol açam bu film yönetmenin sinemayı bırakmasıyla bitmişti.*



***Aslan Yavrusu**: (1960) Hulki Saner. İyi kötü arasında sıradan mücadeleler, sıradan bir olay örgüsü, anlamsız kıssadan hisse dersleri ile Saner'in tümü kötü kariyerinin sıradan macera filmlerinden birisi.*



***Ateşten Damla**: (1960) Memduh Ün. Mükerrem Kamil Su'nun romanından Atıf Yılmaz ile Atilla Ilhan'ın senaryoya dönüştürdüğü eser İstiklal Savaşını anlatmaktadır. Tarihi filmler döneminin son ürünlerinden birisi.*



Kırık Çanaklar: *(1960) Memduh Ün. Küçük insanların hayatlarını ve kendi açmazlarını anlatmaya Memduh Ün devam ediyor. Ailenin geçim derdi, fettan kadınlar, yoksulluk ve insanların kendi küçük dünyaları üzerinde yoğunlaşıyor.*



Benli Emine: *(1960) Avni Dilligil. Bütünüyle bir kadın karakter üzerine yoğunlaşan ve teatral özellikler gösteren bir film.*



***Yangın Var**: (1960) L. Akad. Yalnızlar Rıhtımı nın büyük ticari başarısızlığından sonra Akad art arda yapımcı filmleri çekmişti. Yangın Var Fazıl Kısakürek'in senaryosunu yazdığı ve Osmanlı dönemi tulumbacılarını anlatan yarı tarihi bir film olarak bugün de kentin eski hallerini görebilmek için önemli bir eser olarak yaşıyor.*



***Kanlı Firar**: (1960) Orhan Elmas. Metin Erksan'ın fabrikada çalışan fakir bir kızın üzerine inşa ettiği öyküden yola çıkarak Elmas'ın ticari bir film yapma çabası. Melodramdan drama ve toplumsal sorunlara doğru geçişin izlerini taşıyor.*



***Namus Uğruna**: (1960) Osman Seden. Cesaret, başına gelen kötü olaylar, evinin kadını olamayan bir kadınla ilişki ve hayatın içinde fazla entrika dolu bir olay örgüsü= Seden'in yarı polisiye, yarı dram ve son olarak sıradan kötü bir ticari film formülü anlamına geliyordu.*



***Gecelerin Ötesi**: (1960) Metin Erksan. Her mahalleden bir milyoner yetiştirmeyi hedefleyen Demokrat Parti'nin son zamanlarında muhalif Erksan sınıf atlama hayalleriyle gençlerin kendi hayalleriyle geleceklerini yıkmalarını çarpıcı bir şekilde anlatıyor. Sınıf atlama çabalarının eleştirisi olarak da seyredilebilir.*



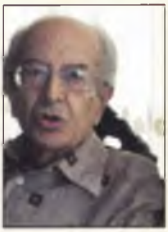
***Aşktan da Üstün**: (1960) Osman Seden. İstiklal Savaşı içinde geçen bir öykü ve yüce bir aşk hikayesinin birleşmesinden oluşmuş sıradan polisiye-dram filmi.*



***Ayşecik Şeytan Çekici**: (1960) Atıf Yılmaz. Zeynep Değirmencioğlu bir çocukken star yapan filmlerden. Çocuk başıyla büyük ahlaki söylemler de bulunarak büyüklerin ve kötülüklerin dünyasını alt eden karakter.*



***Cilalı İbo'nun Çilesi**: (1960) L. Akad. Feridun Karakaya'nın yarattığı Cilalı İbo filmlerinden birisi. İlginç jestleri, abes konuları ile oyuncu üzerine inşa edilmiş filmlerdendir. 1960'ların ortasında yerini Öztürk Serengil'e bırakana kadar önemli bir komedyen olmayı sürdürdü.*



Türk Sineması Tarihi

1896-1960

Nijat ÖZÖN

Nijat Özön *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)* kibabıyla, 27 Mayıs'a kadar olan tarihi, bir devrim niteliğinde yeniden yazmıştır. Alanında bir ilktir; Türk sinemasının ilk yazılı tarihidir. Daha da önemlisi sosyolojik olarak tarihi dönemlere ayıran, önemli filmleri inceleyen, olguları derinligine araştıran, kendisinden önceki bütün literatürü incelemesiyle büyük başarı elde etmiştir. Hem sinema yazarları nezdinde hem de sektörde çalışan eğitimli bütün yönetmenler üzerinde çok etkili olmuştur. Bir yandan bilimselliği, öte yandan toplumsal/kültürel özellikleriyle başlangıcından 1960'a kadar tarihin temel kitabı haline gelmiştir.

O yıllarda Türkiye'de üniversite eğitiminde sinema dalı yoktu. 1970'lerden başlayarak başta Akademi bünyesindeki Sinema/ Televizyon Enstitüsü olmak üzere, art arda sinema/televizyon bölümleri açıldı. Yıllar içinde akademik çalışmaları yapan insanlar için bu çalışma temel referans kaynağı olarak görüldü. Bu haliyle klasikleşti.

Özön'ün sinema yazarlığı 1950'li yıllarda başlamıştı. Sinema üzerine ilk bilimsel çalışmalarda büyük ağırlık kazandı. Önemli çeviriler yaptı, sinema sanatına yönelik dergiler çıkardı, 1970'lere kadar siyasi/kültürel dergilerde çok önemli eleştiriler yazdı. Bir yandan batılı literatürü takip ederken, diğer yandan tarih çalışmalarına ağırlık verdi. Bunların yanı sıra sinema terimlerine Türkçe kapsamlı bir sözlük çalışmasıyla karşılıklar buldu. Sektörün ısrarla kullandığı Fransızca terimler, okullu sinemacıların alaylı sinemacılara gitgide üstünlük kazanmasıyla, yerlerini Türkçe terimlere bıraktı.

Eğer *Türk Sineması Tarihi*'ni okursanız, bu kitabın bir yandan Osmanlıdan başlayarak Cumhuriyetin tarihini anlattığını, bu tarihlere karşılık gelen sinema tarihini paralel bir biçimde incelediğini göreceksiniz. Aynı zamanda Türkiye'nin geçmişten getirdiği geleneksel sanatların nasıl bir değişim süzgecinden geçerek tekrar tekrar sinemamızda yeniden nasıl ortaya çıktıklarını da görürsünüz. Halen *Türk Sineması Tarihi* konuyla ilgilenen herkes için, aradan geçen 50 yıla rağmen klasik ve vazgeçilmez bir eser olmaya devam etmektedir. Kitabın diline gelince, Özön'ün dilinin o zamanki yeniliğine karşın, günümüzde nasıl yerleşmiş olduğunu da farkedeceksiniz.

Doruk Sinema

ISBN 978-975-553-518-0

9 789755 535180