METİS

Giovanni Scognamillo

# TÜRK SİNEMA TARİHİ

Birinci Cilt, 1896-1959



## TÜRK SİNEMA TARİHİ-1

### Giovanni Scognamillo

**Scognamillo 1929'da İstanbul'da doğdu. 1948-1961 yıllarında başta İtalyan ve Fransız basını olmak üzere yabancı basında, 1961'den sonra ise Türk basınında Akşam, Yön Dergisi, Sinema 65, Yeni Sinema, Ulusal Sinema, Yedinci Sanat, Hey Dergisi, Bravo ve Videosinema dergilerinde sinema yazarlığını sürdürdü. Türk Film Arşivi yayını olan** Türk Sinemasında 6 Yönetmen **adlı kitabının yanısıra Agâh Özgüç'le birlikte** Türk Sinemasında Kadın ve Cinsiyet'i **ve** 1965 Sinema Yıllığı'**nı hazırladı.** Dünyamızın Gizli Sahipleri, Uzaydan Geldiler **ve** Geleceğimizin Anahtarları **(Koza Yayınları),** Batının İnanç Temelleri **(Dergâh Yayınları)'nın yazarıdır. Scognamillo video program danışmanı olarak çalışmaktadır.**

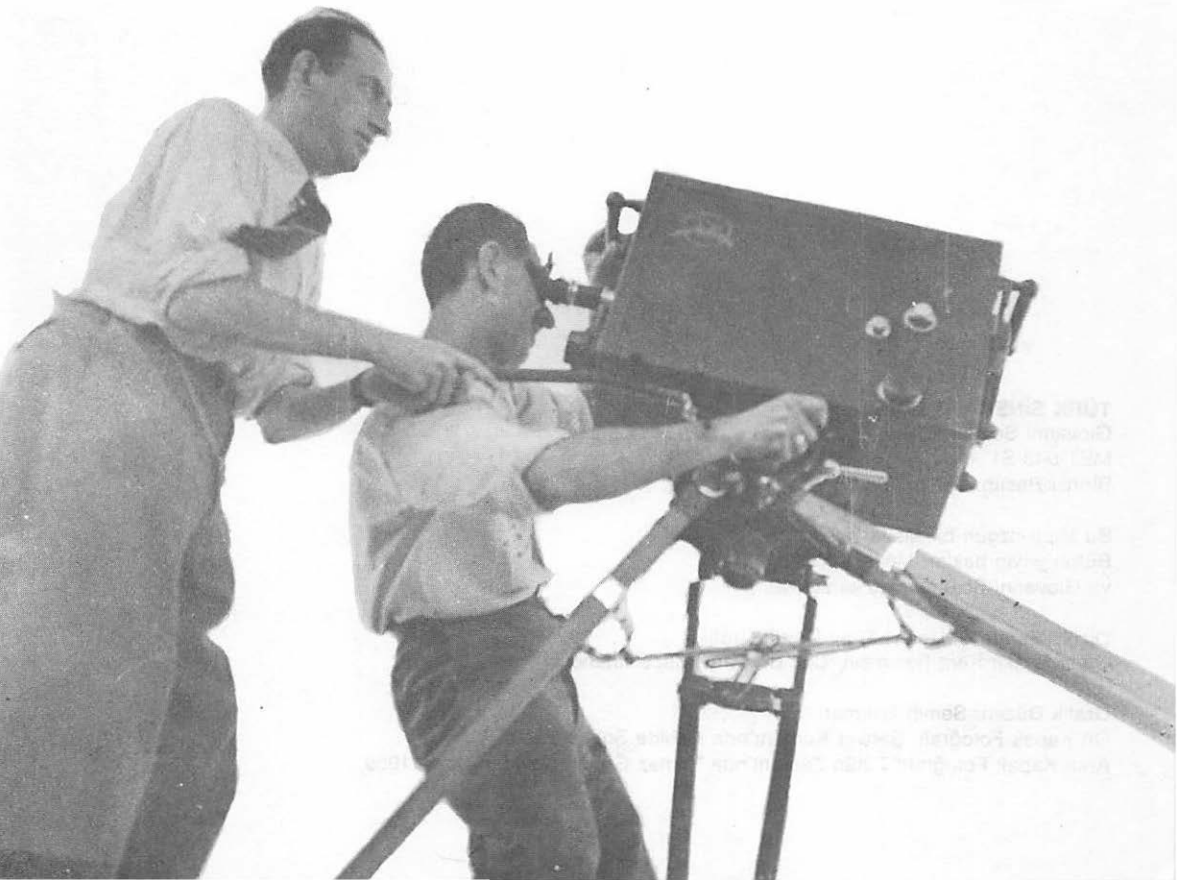
*Bu kitabın hazırlanmasına bilgi ve deneyimleriyle ve özel arşivlerinden fotoğraf temin ederek katkıda bulunan başta AGÂH ÖZGÜÇ olmak üzere, ERMAN ŞENER, LÜTFİ ÖMER AKAD, İNCİ İPEKÇİ, İLHAN ARAKON ve İBRAHİM ALTINSAY'a ve kitabın yayın yönetmenliğini üstlenen FATİH ÖZGÜVEN'e teşekkür ederiz.*

*Metis Yayınları*
*Kasım, 1987*

Giovanni Scognamillo

# TÜRK SİNEMA TARİHİ

Birinci Cilt, 1896-1959



**TÜRK SİNEMA TARİHİ-1**
Giovanni Scognamillo
MET 043-S1
Birinci Basım: Kasım 1987

Bu kitap özgün bir Metis yayınıdır.
Bütün yayın hakları Metis Yayınları
ve Giovanni Scognamillo'ya aittir.

Dizgi: Maraton Dizgievi Film: Doruk Grafik
Ofset Baskı: Kent Basımevi. Cilt: Boğaziçi Mücellithanesi

Grafik Düzen: Semih Sökmen
Ön Kapak Fotoğrafı: Şehvet Kurbanı'nda Cahide Sonku 1940.
Arka Kapak Fotoğrafı: Tütün Zamanı'nda Yılmaz Güney,Cavidan Dora, 1959.

# Sunuş

100 yıl öncesinin 'tarih' diye kabul gördüğü, 50 yıl öncesinin ise 'nostalji' sayılıp horlandığı ya da çok çok bir antika eşya muamelesi gördüğü ülkemizde, geçmişi yetmiş küsur yılı aşmayan bir etkinlik alanının tarihini yazmak gerekli mi?

Ne de olsa, gözleri daima ufuklarda, 'arş ileri!' diyen Cumhuriyet kuşağının çocukları oldukları için, arkalarına bakmayı kesinlikle reddeden sinemayla ilgili kimi aydınlarımızın; video öncesi dönemlerde filmlerinden birer kopya edinmeyi külfet saymış yönetmenlerimizin; daima unutan, unutan, unutan toplumumuzun bir parçası olan zayıf bellekli seyircimizin; Türk sinemasını tanıtma konusunda görünürde istekli ama sebatsız kurumlarımızın, buna bir kerede ve hiç düşünmeden 'hayır' diyeceklerinden emin gibiyim. Hiç değilse içlerinden...

Haksızlık etmeyelim, ola ki gene içlerinden, 'hmmm, belki, evet, neden olmasın, Türk sineması nerelerden nerelere gelmiş görmekte yarar var, bir kenarda dursun,' diyecekler çıkabilir.

Oysa, bambaşka bir okur kitlesinin, bir sinema tarihine çok çok kütüphanelerin başvuru kitapları bölümünün raflarında yer göstermek yerine, onu kültür tarihimizin vazgeçilmez bir parçası olarak ele alma eğiliminde olan bir aydın kitlesinin varolduğunu farzedebilmek ne kadar olağanüstü bir şey olurdu!

İşte, Giovanni Scognamillo'nun **Türk Sinema Tarihi**'ni, geriye doğru serinkanlı bir iki adım atarak manzarayı daha kapsamlı görmeyi deneyecek, şunca yıldır nefes nefese yetişmeye çalıştığımız ama nedense hep bir iki adım gerisinde durakaldığımız, öyküdüğümüz, yücelttiğimiz ya da nefret ettiğimiz şu ünlü 'muasır medeniyetler seviyesi' yönünde sürdürülen yılmaz, yorulmaz koşunun kültür alanındaki çeşitli dışavurumlarından bazılarının bir antolojisi olarak görmek isteyecek bir okur kitlesini düşünerek yayına hazırlamaya çalıştık.Böyle bir okur kitlesinin bir yerlerde beklediğine inanıyorum.

Metin, sinema tarihi gibi nankör ve çabuk başarılar getirmeyen bir alanı yıllardır titizlikle koruyup gözeten iki üç kişiden birinin, Giovanni Scognamillo'nun. (Onun bundan önce günışığına kavuşup kitap haline gelmiş tek incelemesi olan **Altı Türk Yönetmeni** hala bir klasik olma özelliğini koruyor.) Alışılmışın tersine 'yargılar'dan çok 'olgular'la ilgilenen bu metni mümkün olduğu kadar bol görsel malzemeyle desteklemeye çalıştık. Seçtiğimiz fotoğraflarda filmler konusunda fikir vermekten de öte, dönemin dekor, giysi, makyaj, çerçeveleme anlayışını daha da önemlisi insanların duruşlarını, ifadelerini, bakışlarını, kısacası değişen sosyal gestus'u yansıtan özellikler bulunmasına özen gösterdik. Bir anlamda yetmiş küsur yıllık bir ortak görsel bellek olan sinema aracılığıyla, Cumhuriyet dönemi Türk toplumunu 'hatırlamaya' çalıştık.

Yazılı belgelerin tıpkıbasımlarına, afişlerin, kontratların, lobilerin, el ilanlarının grafik büyüsüne de mümkün olduğunca yer verildi. Çünkü bunlarsız, kültür tarihini 'hatırlamaya' çalışmak son derece zor ve neredeyse sonuçsuz bir çaba. Ayrıca kronolojik bir özetle kısa bir İngilizce özete de yer vermek gereğini duyduk.

İşte Giovanni Scognamillo'nun **'Türk Sinema Tarihi-I'**i elinizde... Bir edisyon yapmaya çalıştık. İster Anglo Saksonların deyimiyle bir 'coffee table book' olarak kullanın, salonunuzun masası üzerinde şık bir cilt olarak dursun, ister kütüphanenizin saygın bir köşesinde unutuluşa terkedin, isterseniz de açın sayfalarını, Cumhuriyet tarihimizin belki de en alçakgönüllü gölgeleri, siyah-beyaz kıpırdaşıp, titreşerek geçsin gözlerinizin önünden.

FATİH ÖZGÜVEN







Soldan Sağa: Kenan PARS, Ayhan IŞIK, Belgin DORUK, Turan SEYFIOĞLU, **Öldüren Şehir**, AKAD.

# İçindekiler


| | | |
|---|---|---|
| | Önsöz | 9 |
| **1** | Sinematograf Türkiye'de | 11 |
| **2** | İlk sinemacılar: Weinberg'ten Uzkınay'a | 19 |
| **3** | Muhsin öncesi sinema - İlk filmler ve kaynakları | 25 |
| **4** | Muhsin Ertuğrul: Sesli ve sessiz bir sinema olayı | 37 |
| **5** | Sessiz dönemde yapım ve gösterim | 67 |
| 6 | Batı'dan gelenler ve ötesi | 73 |
| **7** | Sinema'ya giriş ve kalkınma | 105 |
| **8** | Sinemacı dediğimiz | 127 |
| | Kronoloji | 163 |
| | Summary | 165 |
| | İndeks | 168 |

# Önsöz

Bir tarih kitabını yazmak - ister bir çağın, bir ulusun, ister bir sanatın tarihi olsun - salt bu çağın, ulusun veya sanatın önden gelen ve değer taşıyan, örnek teşkil eden olayları, kişileri ve yapıtlarını dizmek değil, kanımızca. Tarih, en geniş anlamı ile, çok daha karmaşık ve çoğunlukla "örnek" teşkil etmekten uzak olan bir süreçtir. Tarih, belirli bir çağ, ulus veya sanatın, belirli bir buluş veya aracın tüm safhalarını izleyen ve yeniden yaşayan, olumlu olanın yanına olumsuz olanı, başarılının yanına başarılı olmayanı, iyiyi ve kötüyü, doğruyu ve yanlışı bir araya getiren ve salt tüm bu değişik ve çeşitli unsurların toplamından bir sonuca varan bir süreçtir.

Tarihçi kesinlikle bir eleştirmen değil, olmamalı. Tarihçi belgeleri toplayan, dizen, karşılaştıran, derleyen, değerlendirip yorumlayan kişidir. Başlıca amacı bir durumu "nasıl olması gerektiğini" belirtmek değil, "nasıl ve neden olduğunu" açıklamaktır.

Sonra; amacı ve görevi hüküm kesmek olmamalı, belgelere ve yapıtlara, somut malzemeye dayanarak gerçekleri sergilemek ve bunları aydınlatmak olmalı.

Her tarih gibi "Türk Sinema Tarihi"ni yazmak kolay bir uğraşı değildir. Bunu baştan belirtmemiz ilerdeki bölümlerde, hiç kuşkusuz, rastlanılacak eksiklikleri, aksaklıkları, giderek yanlışlıkları, affettirmek için değil. Nijat Özön'ün tüm araştırmalarına rağmen Türk sinemasının ilk yılları bir kesinliğe varmış değildir. Ülkemizin kaderidir ki, sinema konusunda tarihi çalışmalar geç başlamıştır, Türk sinemasının kaynaklarını, ilk belgelerini korumak çabaları da öyle.

Türkiye'de sinema konusunda tarihsel araştırmalar çoğu kez kaynak ve belge açısından zorluklarla karşılaşmıştır. Özön'ün uzun ve kişisel bir çabanın ürünü olan araştırmaları bir yana, Özön'den öncesi Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen'in dar kapsamlı incelemeleri ile sonuçlanmıştır. Sonradan yazılan her şey bu temellere dayanmıştır, bu çalışmamız dahil olmak üzere.

Dikkat edilecektir ki, bu çalışmamızda "belge filmciliği", "oyunculuk", "sinema yazarlığı" vb konular ele alınmamıştır, bunların her birini ayrı bir inceleme-araştırma konusu saydığımızdan.

Gene dikkat edilecektir ki, bu kitap, yer yer bir "antoloji" niteliğini taşımaktadır. Sık sık başka yazarlara konuşma olanağını tanıdık, gerek belirli bir dönemi canlılık ve heyecanla yansıttıkları için, gerekse tartışılmaz yorum ve değerlere vardıklarından.

Okur, sanırız, belki bir "tarih" kitabına, daha doğrusu "geleneksel" bir tarih kitabına, uymayan, gereksiz sayılabilecek örneklerle karşılaşacaktır. Sözünü ettiğimiz bazı, hatta birçok filmleri değil tarih, o günün seyircisi ve eleştirmeni değerlendirmiştir zaten, unutarak, saymayarak. Ne ki, bizce, yanlış bir atılım bile zamanla belirli bir dönemin, bir yılın, havasını daha etkileyici bir şekilde vermektedir.

Kaldı ki, biz bu kitapta - ve bunu tamamlayacak olan ikinci cildinde - salt bir sanat araştırması, bir Türk Sinema Sanatı tarihini yapmış değiliz. Konumuz genel olarak Türk sinemasıdır, sanatsal yapıtları ve tecimsel ürünleri, yapıcı kişilikleri ve izleyici memurları ile, doğru ve yanlış adımları, bunalımları ve başarıları ile. Amacımız bu sinemayı "görüntülemek"tir.

Giovanni Scognamillo

İstanbul, Eylül 1987



Turan SEYFİOĞLU, Neriman KÖKSAL, Katil, AKAD.

# 1

# Sinematograf Türkiye'de

Tarihçi soru soran, sonradan bu soruları yanıtlamaya çalışan kişidir. Tarihçi bu soruları - yanıtlarını peşinen bilse bile - kendine sorar, araştırır, soruşturur, karıştırır ve en doğru bulduğu ve doğrulayabildiği yanıtları ortaya koyar.

Konumuzla ilgili olarak sorulacak ilk soruyu bu şekilde şekillendirebiliriz:

— Sinema Türkiye'ye hangi tarihte girmiştir, nerede, nasıl ve kimin sayesinde?

Gerçekten kesin bir tarih vermek bugün adeta olanaksızdır, her ne kadar elimizde ilk gösterilere ait bilgiler, anılar eksik değilse de. Eksik olan bir başlangıç noktasıdır.

Sinema, daha doğrusu "Sinematograf", bilindiği gibi "resmî" olarak 22 Aralık 1895 günü Paris'te Capucines bulvarındaki Grand Café'de düzenlenen gösteri ile doğuyor, Louis ve Auguste Lumiére kardeşlerin - ve onlardan önce sinemayı gerçekleştirebilmek, hareketsiz görüntülere bir hareket kazandırmak için uğraşan sayısız heveslilerin ve bilim adamlarının - sayesinde.

Amerika'da, örneğin, Thomas Alva Edison'un Kinetoskop'u (sonradan Vitaskop) ile yapılan ilk gösteri 15 Nisan 1894 tarihindedir; Almanya'daki ilk bilinen gösteri 1 Kasım 1895 günü Berlin'in Wintergarten'inde (Kış Bahçesi) Max ve Emil Skladanowsky kardeşlerin aygıtı ile yapılıyor...

Diyeceğimiz, her ülkenin sinema tarihinde kesin bir başlangıç tarihi, yaklaşık bile olsa, bulunmaktadır; bir ilk gösteri, bir halka açık gösteri olarak. Türkiye'de ise, bugüne değin yürütülen tüm araştırmalara rağmen, bir kesinlikten yoksundur.

Türkiye'de sinemanın tarih öncesi dönemi bilinmektedir. İstanbul'un Beyoğlu (Pera) semti henüz varolmayan sinemayı tanımadan önce "Diorama"ya (1843), "Cosmorama"ya (1855), "Diaphanorama"ya (1855) ve benzer "büyülü fener" ve "optik tiyatro" gösterilerine tanık olmuştur.[1]

Fakat ya "sinematograf"?

II. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu anılarında Saray'da yer alan bir gösteriden kısaca söz etmektedir. Bundan Saray'a sinemayı Bertrand adlı bir Fransızın getirdiğini öğrenmekteyiz. Bir taklitçi ve hokkabazdır bu Bertrand, her yıl Padişahın izniyle Fransa'ya gidip Saray'a "yenilikler" getirmektedir.

[1] Daha ayrıntılı bilgi için bk.: Nijat Özön, Türkiye'de Sinema, Arkın Sinema Ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul 1976; Metin And, Türkiye'de Sponek Birahanesindeki İlk Sinema Gösterisinin Öncesi ve Sonrası, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 106, 15 Kasım 1974

Sinema böylece, ihtimal, ilkin Saray'a giriyor 1896'nın sonlarına veya 1897'nin başlarına doğru. Ayşe Osmanoğlu, Bertrand adını veriyor, Rakım Çalapala'ya göre:

"Sinemayı ilkönce bir Fransız ressam memlekete sokmuştu. Didon sakallı bir Fransız ressamı.[2]"

Nurullah Tilgen, yayınlanmamış notlarında, Lumiére Kardeşlerin temsilcilerinin Türkiye'de film gösterilerinde bulunduklarını belirtmektedir. Başka bir yazısında ise, öncülüğü Sigmund Weinberg'e verip, "...film gösterme icadından iki yıl sonra (bir yıl sonra olmalı), yani 1896 yılında memlekete gelmiştir" demektedir, büyük bir ihtimal ilk "halka açık" gösteriye değinerek.[3]

Aynı yıllara ait bir anı - Ercüment Ekrem Talu'nun bir yazısı - bize Weinberg'in ilk gösterileri hakkında ilginç bilgiler vermektedir. Talu'nun "1896-1897 sıralarında" katıldığı bu gösteri İstanbul'da, Galatasaray'daki Sponeck birahanesinin salonunda yer alıyor ve programın en etkili görüntülerinden - veya filmlerinden - biri de Lumiére Kardeşlerin ünlü ve olay yaratan, seyircileri dehşete düşüren "Bir trenin La Ciotat garına girişi" (L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat, 1895) oluyor.

"Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon, bacasından fosur fosur kara dumanlar savunan bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtım üzerinde telâşlı telâşlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sar'a 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 terkettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lâkin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti... gitti.[4]"

Böyle anlatıyor "Bir trenin La Ciotat garına girişi"ni Ercüment Ekrem Talu, o dönemde doğal sayılan bir tepki ile.

Bu ilk gösterileri düzenleyen - ilerde daha yakından tanımaya çalışacağımız - Sigmund Weinberg'tir, aslen Polonya'lı olan bir Romanya Yahudisi. Weinberg fotoğrafçıdır, sinema ile ilgilenmeden önce gramofon imalatçılığı yapan Fransız Pathé Kardeşler şirketinin temsilciliğini yapmıştır.

Hokkabaz Bertrand, bir kaynağa göre, sinemayı Saray'a tanıtıyor. Weinberg ilk halka açık gösterilere başlıyor, onu başka bir Yahudi, Matalon, izliyor ve Beyoğlu'nda Lüksemburg Apartmanlarında (bugün Saray sinemasının bulunduğu bina) kiraladığı bir odada film göstermeye başlıyor.

Nurullah Tilgen'e göre:

"Ertesi yıl (1897) Cambon adında bir Fransız elinde Weinberg'in Pathé markalı makinesinden daha mükemmel bir makine ile memlekete gelmiş ve bugünkü Şenses (Ses) tiyatrosunun bulunduğu Varyete tiyatrosunda (Nijat Özön'a göre Halep Çarşısındaki Varyete Sirk ve Tiyatrosu) filmler göstermeye başlamış ve daha fazla rağbet görmüştür. Zira bu adamın makinesi daha iyi olmakla beraber gösterdiği filmler de daha uzundu. Cambon'un ondan üstünlüğü Weinberg'i bu sahada hamle yapmaya mecbur etti. Ertesi yıl (1898) o da daha mükemmel Pathé makinesi ve uzun filmler getirmekle beraber yazısız ve sessiz olan filmleri halkın iyi anlayabilmesi

[2] Rakım Çalapala: Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul 1947

[3] Nurullah Tilgen: Bugüne Kadar Filmciliğimiz, Yeni Yıldız Dergisi 1956

[4] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962

için bir yenilik yaptı, film gösterilirken bir memur ayağa kalkarak film hakkında izahat veriyordu. Cambon ise bu şekilde izahat vermeyi iyi bulmamış ve filmlerin altına Türkçe izahat bastırmıştır. İki rakip, halkın rağbetini kazanmak için bu şekilde yıllarca birbirleriyle çarpışmışlardır.[5]"

Aslında İstanbul'da bu yıllarda yer alan gösteriler yalnızca Weinberg ve Cambon'un değil, kullanılan tek aygıtlar da Pathé veya Lumiére fabrikalarından çıkmış olanlar değil.

1897 yılının Ocak ayında "Cinévitograph", Mart ayında Edison'un "Yeni Sinematograf"ı, 1898'de "İngiliz Yeni Sinematograf", daha sonra "The Royal Biograph (1899), "Royal Cinematograph" (1901), "American Biograph" (1902) ile gösteriler yapılıyor. Weinberg'in başlıca özelliği daha atak davranması, gösterilerinin sürekliliğini koruması ve daha sonra "sinemacı" olarak kendini ön plana çıkartmasıdır.

Bu ara salonların sayısı da artıyor - ya da "sinematograf" gösterilerine yer veren tiyatroların, varyete ve sirklerin. Örneğin Tepebaşı Tiyatrosu, Vezneciler'de Abdi Efendi Tiyatrosu, Odeon Tiyatrosu, Beyoğlu Sirki, Concordia Tiyatrosu, Varyete Tiyatrosu gibi.[6]

Sinema böylece Türkiye'ye girmiştir, ne ki, gerçekte, sinema henüz Türkiye'ye değil, İstanbul'a ve özellikle İstanbul'un bir semtine, Beyoğlu'na, girmiştir. Seyircisinin çoğunluğu ya "levanten"ler ya da Pera'nın yabancı uyruklarıdır. Gösterilerle ilgili el ilanları, tanıtmalar bile - Türkçe'den başka - her dilde bastırılıyor,çoğunlukla Fransızca, Rumca, Ermenice, Almanca vb.

Film gösteren salonlar çoğalıyor, aygıt ve film yapan her yabancı şirket - Fransız, İngiliz, Amerikan - temsil ediliyor. Pekiyi, ya gösterilen filmler?

Weinberg tarafından düzenlenen ilk gösterilerin ilânı elimizdedir oysa program açısından pek açıklayıcı değil:

---

SPONECK SALONU
Galatasaray karşısı
Birinci Kat
Canlı fotoğraf
Doğal büyüklükte
Hareketli gösterim
Tüm Paris'i çeken şahane
ve şaşırtıcı gösteri
İstanbul'da (Costantinople) ilk kez
Her akşam
5.30 - 6.30 - 8.30 ve 9.30'da
gösteri
Pazar ve Cuma günleri matine

---

Ercüment Ekrem Talu bu gösteride, daha önce belirttiğimiz gibi, bir Lumiére yapımı olan "Bir Trenin La Ciotat Garına Girişi"ni ve "Endülüs'te Boğa Güreşi"ni izliyor. Başka bir kaynaktan aynı gösteride bir askeri geçit töreni "yatakta yatan birinin bir örümcekle savaşı, bir ressamın önündeki sehpaya bir çırpıda bir adam resmi yapması ve resmi bitirdikten sonra halkı selamlayarak çıkışı, bir bahçe ve deniz kıyısından görünümler..." sunulduğunu öğreniyoruz.[7]

[5] Nurullah Tilgen: Bugüne Kadar Filmciliğimiz, Yeni Yıldız Dergisi 1956 .
[6] Metin And: Türkiye'de Sponek Birahanesindeki İlk Sinema Gösterisinin Öncesi ve Sonrası, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 106, 15 Kasım 1974
[7] Metin And: Türkiye'de Sponek Birahanesindeki İlk Sinema Gösterisinin Öncesi ve Sonrası, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 106, 15 Kasım 1974

1910 yılından kalma ve Weinberg'in yönettiği Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'na ait bir ilânda ise Benliyan Topluluğu'nun (Milli Operet Kumpanyası) ve Yeni Osmanlı Tiyatrosu'nun gösterisine ek olarak:

| | |
|---|---|
| 1- Bahr-i müncemiden bir manzara-i lâtife | Renkli sinema |
| 2- Bir damadın sergüzeşti | Büyük dram |
| 3- Rigaden (Rigadin) ve imzasız mektup | Komik |
| 4- Buvaro (Boireau)nun şıklığı | Komik |
| 5- Little Moric (Little Moritz) sevdada | Komik |

gibi Pathé yapımlarının yer aldığı görülüyor.

O yıllar için ilginç - fakat denetlemesi gereken - bir kaynak olan Nurullah Tilgen, Pathé Sineması'nın açılışından (1908) söz ederek burada gösterilen "büyük ve mevzulu" filmler arasında "Kovadis" (Quo Vadis), "Demirhane Müdürü" (Le Maitre des Forges), "Şerlok Holmes'in Maceraları" gibi adlar sıralamaktadır. Ne ki Pathé'nin bir "Quo Vadis" (1902)i hariç o tarihe kadar ne bir "Demirhane Müdürü"ne, ya da bir "Şerlok Holmes"e rastlanılmıyor.

"Demirhane Müdürü"nün bir uyarlaması 1913 tarihini taşıyor ve Le Film d'Art (Sanat Filmi) şirketinin bir yapımıdır; daha önceki çevirimi ise 1910 yılına ve Association des Comedies et Auteurs Dramatiques (Oyuncular ve Sahne Yazarları Cemiyeti)ne aittir. İlk "Şerlok Holmes" ise bir Amerikan yapımıdır ve 1916 tarihinde çekilmiştir.

Kaynakları araştırıp karşılaştırmak daima ilginç bir işlemdir, zaman zaman karşıt sonuçlara yol açsa bile. Örneğin:

— Rakım Çalapala'ya göre İstanbul'daki ilk sürekli sinema salonu Weinberg'in 1908 yılında işletmeye başladığı Tepebaşı'ndaki, sonradan Şehir Tiyatrosu Komedi Bölümünün işgal ettiği bugün artık varolmayan Pathé Sineması'dır;

— Nurullah Tilgen, iki ayrı yerde, "1908 yılında Weinberg Tepebaşı'ndaki Şehir Tiyatrosu eski Komedi kısmını inşa ettirerek Pathé Sinemasını açtı" diyor ve "inşa" konusunda yanılıyor, çünkü Tepebaşı Tiyatrosu (1906'dan sonra Anfi Tiyatrosu) 1896'dan beri, aralıklı da olsa, sinema gösterileri için kullanılıyordu.

Sinemanın Türkiye'ye ilk girişi (1896-1897) ile ilk sinema salonunun açılışı arasında yaklaşık olarak bir 10-11 yıl geçiyor ve bu süreden arta kalanlar birkaç anı ile birkaç gazete haberidir. Sinema, aslında, Türkiye'ye çabuk giriyor, fakat uzun sayılabilecek bir süre içinde bir tek kenti , İstanbul'u , hatta bir tek semti , "kozmopolit" ve "levanten" Beyoğlu'na "çıkan"ları etkiliyor, ilgilendiriyor.

"Mektepte bunun (sinema'nın) münakaşası haftalarca sürdü. İstanbul halkı da ekseriyetle bu mevzu üzerinde konuşuyordu. Kimi bu sihirli icadı gidip görmeyi günah sayıyor, kimi gidip gördüğünden dolayı tövbe ediyor, ileri fikirliler ise bir medeniyet unsurunun daha yurda girmiş olduğuna seviniyorlardı" diyor E.E.Talu.

Bu yarı karanlık yılların, "arkeolojik" değerleri bir yana, ne gibi bir önemi olabilir, bu "arkeoloji"yi deşmekte ne gibi bir yarar vardır?

Bizce vardır, bir hazırlık dönemini teşkil ettikleri için, bir ilgiyi, bir alışkanlığı sonradan bir özlem ve gereksinmeyi yarattıkları için. Unutmayalım ki, ilerki yılların sinema adamları bu hazırlık döneminden, "sinematograf"ın bu ilk gösterilerinden, izledikleri filmlerin taşıdığı etkiden oluşuyor, bu sinema ile yetişiyor veya yetiştiğini sanıyor!

Ne ki:

[6] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962

"Pera'dan Türkiye'ye giren sinema yavaş yavaş İmparatorluğun öbür büyük kentlerine de yayıldı. Ama yine de İkinci Meşrutiyetin ilânına kadar (1908) sinema gösterileri tiyatroların, gazinoların, eğlence yerlerinin değişik numaralarından biri olarak, bir sığıntı gibi yaşadı. Bunun en önemli nedeni, İkinci Abdülhamit'in elektriğin uzun süre İstanbul'da kullanılmasına izin vermeyişiydi. Nitekim bu yüzden, Pera'nın ayrıcalıklı durumuna karşın, sinema bir aralık Selânik, İzmir gibi öbür kentlerde daha hızlı bir gelişme gösterdi.[9]"

İstanbul'da, 1914'e kadar, sinema Beyoğlu'nda merkezleşiyor, kentin öbür yakasındaki gösteriler azınlıktadır: 1908 yılı Ramazanı için azınlıklardan Psihuli Kardeşler Vezneciler'deki İstanbul Tiyatrosu'nu kiralıyorlar, 1910'da Weinberg Şehzadebaşı'nda gösteriler düzenliyor. Aynı yıllarda Nurullah Tilgen'in Ord.Prof.Dr. Süheyl Ünver'den aldığı bilgilere göre, Kadıköyü'nde Apollon, Kuşdili'nde Kuşdili, Ortaköy'de Taş Merdiven, Büyük Ada'da İskele Meydanı sinemaları açılıyor. Nihayet 19 Mart 1914 günü Murat Bey ile Cevat Boyer'in açtıkları Millî Sinema, Türkler tarafından işletilen ilk sürekli sinema oluyor. Aynı yılın 6 Temmuz'unda Kemal Seden ile Fuat Uzkınay Sirkeci'de Ali Efendi Sineması'nı, daha sonra Demirkapı'da Kemal Bey Sineması'nı açıyorlar.

Bu sinemalardan kalma bazı ilân örneklerinden (tarihleri kesinlikle saptanılmamakla beraber Birinci Dünya Savaşı yıllarına ait oldukları anlaşılmaktadır) gösteriler ve programlar konusunda bazı ek bilgiler elde etmekteyiz.

Örneğin:

Kadıköy Kuşdili Tiyatrosu
Tiyatro, Sinema, Varyete ve çay salonları
Müessis ve Müdürü Umumîsi: Cevat
Ramazan Şerife mahsus olmak üzere her gece Beylere
Cuma ve Pazar günleri Hanımefendilere ve umuma ayrıca büyük müsamereler
Diğer günlerde temsil yoktur
Ramazan Şerifin birinci günü akşamından itibaren mükemmel program
Meşhur artist LİDA (Leda) GİZ (Gys) tarafından temsil edilen müstesna dramlardan
İLK VE SONBAHAR ÇİÇEKLERİ
8 Kısım 3800 metre
Gayet hissî, âşıkane, fevkal'ade büyük dram
Ayrıca salon orkestrası
Fiyatlar: Localar 80, 120, 150 kuruştur
Mevkiler 20, 25 kuruştur.

veya:

Ortaköy'de Taşmerdiven Tiyatrosu'nda
Dikkat: Sinema meraklılarına ve roman meraklılarına müjde
Dersaadet'te şimdiye kadar emsali görülmemiş sinema, tiyatro ve komedi
PATE FRERİN
Sinematografi
Kânunisaninin 18. Cumartesi günü
Gündüz: Yalnız hanımlara mahsus
Gece : Erkeklere mahsus.

[9] Nijat Özön: Türkiye'de Sinema, Arkın Sinema Ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul 1976

Başka bir ilândan ve sazla karışık bir sinema gösterisinden:

SİNEMA
— Kadın kalbi ve intikam alan eller, büyük dram, üç kısım 200 metre,
— Tontovallinin acele işi var, Komik
— Madam Gras pek kuvvetlidir, Gayet komik.

Ve:
Büyükada'daki Büyük Sinema'ya ait Türkçe, Almanca ve Rumca olarak bastırılmış bir ilândan:

— Gösterinin 18 Temmuz Saat 9.30'dan itibaren başlayacağını,
— Münih hayvanat bahçesi ile ilgili bir belge filmiyle
"Fırtınanın İçinden" adlı 4 kısımlık bir aşk dramı ve
"Kayakçılar Eğleniyor" adlı bir güldürünün gösterileceğini görüyoruz.

Sinemalar ve gösteriler çoğalınca programlar da, daha önceki tarihlerde bile, "ulusal" olmaya çalışıyor. Henüz bir Türk sineması yoktur, sinema işletmeciliğinin büyük bir kısmı azınlıkların veya yabancı uyrukluların elindedir (ilginçtir ki "Sinematograf" ile ilk ilgilenen, Lumiére'den bilgi isteyen ve sonradan tasarısından vazgeçen İstanbul'lu Rum fotoğrafçısı Vafiadis oluyor, 1895-1896 yıllarında). Weinberg Türkiye'de tek uzman sinemacıdır, Pathé'den sonra Fransız Gaumont şirketi de temsilcisi Rum Telemakos Spiridis ile; Türkiye'ye girmiştir, bir dağıtım şirketi ise (Ciné Théatrale d'Orient) Alman ve Danimarka filmlerini işletmektedir.

Türkiye sinemayı çabuk keşfediyor, sinema da Türkiye'yi, Türkiye'ye gelen, Türkiye'den geçen ve daima "egzotik" görüntüler peşinden olan yabancı "operatörler", sinemacılar yoluyla.

Lumiére Kardeşlerin en ünlü adamlarından biri olan Promio Türkiye'ye geliyor, Fransız elçiliğinin yardımı ve - kendi ifadesine göre - haraç yedirerek aygıtını güçlüklerle yurda sokabiliyor, İstanbul ve İzmir'de filmler çekiyor, Türk piyadelerini, Boğaziçi'yi, Haliç'i görüntülüyor. 1896-1899 yılları arasında Promio'yu başkaları da izliyor Félix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson, Perrigot gibi ve Lumiére Kardeşlerin 1897'de yayınlanan bir kataloğunda Türkiye ve Mısır'da çekilen görüntüler yer alıyor.

Tabii, Türkiye'de film çeken sadece Fransızlar değil, Fransızlar, İngilizler, Almanlar ve İtalyanlar. Ve çekilen bu filmler, belgesel şeritler sonradan Türkiye'de gösteriliyor.

Ülkemize gelip film çeken yabancı "operatör"ler bir sorun oluyorlar; daha önce işaret ettiğimiz gibi Nurullah Tilgen, Lumiére Kardeşlerin adamlarının Türkiye'de de film gösterdiklerini yazıyor, herhangi bir tarih, yer ve ad belirtmeden. Nijat Özön'e göre ise:

"...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.[10]"

Türkiye'de yabancılar tarafından çekilip gösterilen filmlere gelince:

Ocak 1899'da Odeon Tiyatrosu'nda Boğaziçi görüntüleri programda yer alıyor ve "1908'de Tepebaşı Tiyatrosu'nda Cinéma Théatre Pathé Freres (Weinberg'in sineması)de İstanbul üzerine filmler gösterilmiştir. 1909

[10] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962

Temmuz'unda Odeon (ki buraya Eclair sineması da denmeye başlanmıştı) Genç Türkiye'nin Devrimi adlı bir film göstermiştir.

"...14 Aralık 1910 tarihli gazeteler Cinéma Pathé'nin 1000 metrelik bir filmde Osmanlı ordusunun manevralarını gösterdiğini yazıyorlar. Bu filmde ayrıca Sultan V.Mehmet'in geçişi, Sultan Edirne'de, Sultanın selâmlığı, Sultanın dönüşü gibi konulara da yer verilmiştir... Osmanbey'de The Star American Bioscop adlı Amerikan sineması 'Türkiye'de Meşrutiyet' adlı bir film sunuyor. Gene aynı sinemada Sırp Kralının İstanbul'da yolculuğu gösteriliyor.[11]"

Türkiye ile ilgili filmlerin sayısı artıyor, sinemaların sayısı da öyle, özellikle İstanbul'un Beyoğlu semtinde Ciné Eclair (sonradan Şark ve bugün Lüks, 1909), Ciné Oriental, Cinéma Théatre (1910), Ciné Central (1911), Cinéma Orientaux (1912), Ciné Gaumont, Ciné Lion (1913), Ciné Palace (sonradan Şık). Ciné Magic (sonradan Taksim ve Yeni Taksim) gibi.

Kozmopolit Beyoğlu'nun ister yakınlarında, ister ötelerinde başka bir seyirci de - henüz bir panayır eğlencesi sayılan - sinematograf ile karşılaşıyor. Saray ve konak gösterilerini, Ramazan'daki özel "müsamere"leri aşarak kadınlı erkekli bir seyirciye kadar varıyor.

"Meşrutiyetin ilânına kadar sinema seyyarlıktan kurtulamamıştı. Abdülhamit devrinde şehrin sayılı binalarına elektrik tesisatı yapılabilmişti. Elektrik Padişahın iradesi ile alınabilirdi. Kibar bayanlar sinemayı konaklarda, hususi seanslarda seyrederlerdi. Meşrutiyetin ilânından sonra da uzun yıllar sinema, tiyatroda olduğu gibi, kadınlara ayrı, erkeklere ayrı gösterilmiştir. İstanbullu bayanlar ilk defa Pangaltı'da Asaduryanların açmış olduğu sinemada film seyrettiler.

Bir de Ramazanlarda Anadoluhisarı'nda, Kadıköyü'nde Yoğurtçu çayırında açık havada film gösteriliyordu. Buralarda kadınlar bir yana, erkekler bir yana oturur, araya bir perde gerilerek erkeklerin kadınları gözetlemesine mâni olunurdu.[12]"

**Kadınlı-erkekli seyirci durumu sonraki yıllarda da bir sorun teşkil etmektedir. Metin And'ın işaret ettiği gibi:**

"...bu durum Meşrutiyet'in son yıllarına kadar sürüp gitmiştir. Bir gazete, tiyatro ve sinemalara kadınların erkeklerle birlikte gitmelerinin ve yanyana oturmalarının ne İslâm dinine, ne de toplumsal törelere uyacağını belirtiyor ve erkeklerle birlikte kaçamak tiyatroya gitmek isteyen Müslüman kadınların ya da erkek kılığına girdiklerinden ya da Hıristiyan kadınları gibi giyindiklerinden yakınıyor.[13]"

**1914'e kadar sinema Türkiye'de - en azından İstanbul, İzmir, Selanik gibi kentlerde - bilinen bir olaydır, sinema salonları vardır, bir seyirci yetişmektedir. Başka bir deyişle Türkiye'de bir sinema vardır, oysa bu bir Türk sineması değil. Olsa olsa sinema ile yeni yeni ilgilenmeye başlayan birkaç Türk vardır: Fuat Uzkınay, Cevat Boyer, Şakir ve Kemal Seden gibi. Gerisi, sinema denilince, daima "uzman"lığını esirgemeyen Sigmund Weinberg'tir.**

**Yıl 1914 ve henüz artık bol sayıda yabancı film ihtiyacında olan Türkiye'de hiçbir Türk filmi çevrilmemiştir. Bu arada Batı'da sinema ilk "altın çağı"nı yaşıyor. Amerika'da Chaplin, Keystone dizisini çeviriyor; Fransa'da Louis Feuillade "Fantoma" ile olay yaratıyor; İtalya 417 filmlik bir**

[11] Nijat Özön: Türkiye'de Sinema, Arkın Sinema Ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul 1976; Metin And - adı geçen yazı

[12] Rakım Çalapala: Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul 1947

[13] Metin And: Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, 1908-1923, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1971

yapım içinde "Cabiria" gibi üstün yapımlar, "Sperduti nel buio" (Karanlıkta Kaybolanlar) gibi gerçekçi filmler veriyor; İsveç'te Sjostrom ve Stiller ilk önemli yapıtlarını yönetiyorlar.

Gerçek şu ki, Türkiye'de sinemanın ilk 18 yılı bir hayli kısıtlı bir çevre içinde ve daha da kısıtlı olanaklarla geçti. Sinema hiçbir zaman, teknik özellik ve gereksinmelerinden dolayı, örneğin Meşrutiyet'ten sonra bir atılım yapan tiyatro gibi bir zemine sahip olamadı, olabilmesi de olanaksızdı, tarihsel çalkantılar, siyasal engeller yüzünden.

Teknik bir buluş - ki sinema başlangıçta teknik bir buluştur, hatta "mekanik" bir eğlencedir - bir ülkeye, özellikle tekniğe henüz açılmamış bir ülkeye bile kolaylıkla yerleşebilir, sinema gibi bir eğlence seyirci topluluklarına çabucak seslenebilir fakat, bir ülkenin kendi sinemasına sahip olabilmesi, kendi sinemasını yapabilmesi için başka ve çok değişik olanaklar ve nitelikler gerekiyor ve Türkiye uzun süre bunlardan yoksun kalmıştır.

# 2

# İlk Sinemacılar:
## Weinberg'ten Uzkınay'a

**Weinberg'in geçmişi de sonu da bizce meçhuldur. Türkiye'de sinemanın öncülüğünü yapan, Saray'da film oynatan, ilk sürekli sinema salonunu açan, kısa filmler çeken, konulu filmi deneyen, tiyatro ile uğraşan, Merkez Ordu Sinema Dairesini ilk yöneten bu adam, yılların geçmesiyle, sanki bir mitos haline gelmiştir.**

**Kuşkusuz Weinberg bir mitos değil, bir fotoğrafçı, bir gramofon satıcısı, bir otomobil temsilcisi ve nihayet sinemanın ilk yıllarında görevi gereği sinemayı benimseyen bir hevesliydi.**

**Romanya doğumlu bir Leh Yahudisi olduğu, Pathé Şirketinin temsilciliğini yaptığı, İstanbul'da Tünel Caddesinde bir dükkân işlettiği, burada fotoğraf malzemesi sattığı, sonradan dükkânını bugün Haşet Kitabevi'nin bulunduğu yere taşıdığı, sinema ile birlikte tiyatroya da ilgi duyduğu hep bildiğimiz şeylerdir. Üstelik Weinberg bir tüccardı...**

"Canlı sinemanın, yahut o zamanki adıyla sinematografın ilk teşhirini söylediğimiz Fransız ressam yapmışsa da sinemacılığı memleketimizde esaslı bir ticaret işi olarak ilk ele alan ve bu işi başaran Weinberg'dir.

Sigmund Weinberg, Romanya tabiyetinde bir Leh Yahudisi idi. Burada yerleşmişti. Memleketimize sinemayı olduğu gibi gramofonu da ilk getiren bu adamdı.

Winberg, Fransız Pathé Film Kumpanyasının acenteliğini alarak önce sinemacılığa, bir zaman sonra da filmciliğe başlamıştır...

Memleketimizde ilk aktüalite filmlerini ve ilk mevzulu filmi de Weinberg çevirmiştir."

**Öyle yazıyor Rakım Çalapala.**[14]

**Nurullah Tilgen ise Weinberg hakkında, ne denli gerçek olduğunu bilemediğimiz, oysa önceki bölümde sözünü ettiğimiz Ayşe Osmanoğlu'nun anısı ile çatışan, bir bilgi vermektedir.**

"1897 yılında" **diyor Tilgen** "bu iki firmanın **(Lumiére ve Pathé)** temsilcilerinin ticaret alanındaki yarışması bir hayli ilgi çekici idi. Lumiére Kardeşlerin temsilcisi halkı elde ederken Pathé'nin temsilcisi de, Saray mensupları ile devlet büyüklerini elde etmek yolunu tuttu ve ilk defa Saray'da film gösteren Pathé Kardeşlerin Türkiye temsilcisi Romanya uyruklu Polonyalı bir musevi olmuştur.[15]"

**Burada gerek tarihler, gerekse olaylar birbirini pek tutmuyor, "geleneksel" Türk Sinema Tarihi bilgimize dayanacaksak. Weinberg'in Saray'da ilk kez film gösteren adam olması biraz kuşkulu, oysa asıl "esrarengiz" görünen durum ise "Lumiére Kardeşlerin temsilcisi"nin yarattığı durumdur. Kim bu kişi? "Didon sakallı Fransız ressamı" olmasın? Ya da Lumiére'in "gezginci" operatörlerinden biri? İki şirket arasındaki "yarışma" nasıl ve nerede oluşuyor - şayet böyle bir yarışma olduysa. Bilemiyoruz!**

[14] Rakım Çalapala: Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul 1947

[15] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları

Gene Tilgen'e göre, 1898'de Varyete salonunda film gösteren daha önce adından söz ettiğimiz Cambon, bir "Lumiére operatörü"dür ve firmasının yeni yaptığı bir makine ile İstanbul'a gelmiştir.

"Bir ara İstanbul manzaralarını filme alarak Fransa'ya gönderdi ve kopyalarını çıkartarak Türk halkına gösterdi. Weinberg bu üstünlüğün altında kalamazdı. Bu sefer o da Fransa'dan aktüel filmler yerine, uzun metrajlı filmler getirterek göstermeye başladı.[16]"

Ayrıntılar bir yana - her ne kadar ayrıntılar son derece önemli ise de - Weinberg bu "çatışma"da sanki ayrı bir boyut kazanmaktadır, tüm rakiplerini yenen ve Türkiye'de film piyasasında hegemonyasını kuran bir çeşit "Pathé Kardeşler"in şövalyesi gibi.

Ve Weinberg'in diktası devam ediyor: Kadınlı-erkekli sinema gösterileri düzenleyen Assaduryan'a karşı bir hamle olarak, Weinberg konaklarda ve en önemlisi okullarda film gösterilerine başlıyor, özellikle Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) ve İstanbul Sultanisi (İstanbul Erkek Lisesi)'nde.

Weinberg'in bu okul gösterilerinde, ilerde göreceğimiz gibi, başka bir genç sinema heveslisi yetişiyor: Fuat Uzkınay.

1915'te Weinberg Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getiriliyor, fakat bir yıl sonra uyrukluğundan dolayı Türkiye'den ayrılmak zorunda kalıyor. Bu ara Galiçya cephesinde bazı filmler çekiyor ve 1916'da, iki yıl sonra Uzkınay tarafından tamamlanacak, ilk konulu Türk filmi olarak bilinen Himmet Ağa'nın İzdivacı'nın çekimine başlıyor.



Fuat UZKINAY, 1918.

1916'da Weinberg Türkiye'den ayrılıyor - bir rivayete göre sinemacılığını Mısır'da sürdürüyor -, oğlu ise uzun yıllar fotoğrafçı olarak İstanbul'da kalıyor.

Weinberg salt bir "öncü" olarak ilgimizi çekiyor, tarihsel açıdan, yoksa bugüne kadar Türk sinemasına "katkıda" bulunan başka yabancılardan daha yetenekli olduğundan değil. Türkiye'den bir öncü uzaklaştığı sıralarda sahneye ilk Türk sinemacısı ortaya çıkıyor, Fuat Uzkınay.

Neden ilk Türk sinemacısı diyoruz Fuat Uzkınay'a, yoksa alıcı aygıtı ilk kez kullanan Türk olduğu için mi? Değil. Uzkınay tarihsel önemini kuşkusuz 14 Kasım 1914 günü Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı'nın 150 metresini çekmekle kazanmıştır, ne ki bu işin "anı" faslıdır. Uzkınay, gerçek önemini ilk Türk belgecisi olmakla kazanıyor.

Uzkınay 1888'de İstanbul'da doğuyor, ilk ve orta öğreniminden sonra İstanbul Darülfünun'u fizik ve kimya bölümüne devam ediyor ve aynı zamanda İstanbul Sultanisi (İstanbul Lisesi)'nde Dahiliye memuru olarak çalışıyor, burada Weinberg'le tanışıyor.

Nurullah Tilgen, Fuat Uzkınay'la 1953 yılında yapmış olduğu bir konuşmadan yararlanarak, olayı şu şekilde naklediyor:

"İstanbul Sultanisi'nde Dahiliye Şefi olan Fuat Bey adında bir genç, Weinberg'in okulda film gösterileri sırasında yanına gelir ve film göstermeyi ve makinenin yapısını incelerdi. Makineye dolayısıyla film makinesine karşı çok merakı olan Fuat Bey, kısa zamanda makineyi kullanmasını öğrendi. Weinberg'in film gösterme makinesini kimseye öğretmemesi, hatta göstermemesine karşı Fuat Bey hem okuldaki durumdan faydalanarak ve hem de Weinberg'e bir miktar para vererek bu işi öğrenmişti.

Günün birinde İstanbul Sultanisi'nin kapıları Weinberg'e kapanıverdi. Artık onun ne makinesine, ne kendisine ve ne de filmlerine lüzum yoktu. Fuat Bey bu işi kusursuz olarak öğrendikten sonra, maaşından arttırdığı bir

[16] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları

miktar para ile bir gösterme makinesi satın almış, tedarik ettiği filmleri haftanın belirli günlerinde İstanbul Sultanisi öğrencilerine gösteriyordu.[17]"

Aslında - ve Erman Şener'in bu konudaki araştırmalarına göre - durum biraz değişiktir. Şener'in açıkladığına göre:

"Sinema tarihlerine göre, İstanbul Sultanisi Dahiliye Şefi olan Fuat Uzkınay, okulda sinema gösterileri düzenleme fikrini okul müdürü Ebulmuhsin Beye açmış, o da bu fikri kabul ederek gösteri işi için Uzkınay'la aynı okulun tarih öğretmeni Şakir Seden'i vazifelendirmiştir. 1969 Ekim ayında konuştuğumuz Sayın Seden ise, kendisine emrin doğrudan doğruya Ebulmuhsin Bey tarafından verildiğini ve gösterileri fizik laboratuvarı memuru Fuat Beyle birlikte düzenlediklerini, film seçme işiyle kendisinin, gösterim işiyle de Uzkınay'ın uğraştığını söylemiştir.[18]"

Uzkınay İstanbul Sultanisi'nde Dahiliye Müdürü olarak 1914'e kadar görev görüyor, aynı yıl Kemal ve Şakir Seden kardeşleri ikna ederek onlarla birlikte 6 Temmuz 1914 günü Sirkeci'deki Ali Efendi Sineması'nı açıyor. Uzkınay'ın sinema işletmeciliği fazla sürmüyor, 11 Ağustos günü askere alınıyor (Birinci Dünya Savaşı başlamıştır) ve nihayet alıcı aygıtın arkasına geçip Türk sinema tarihinin ilk filmi sayılan Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı'nı çekiyor.

Bu kısa, oysa tarihsel değeri büyük filmin çekilişi birçok kaynaklarda[19] ayrıntılı bir şekilde anlatıldığından biz burada salt birkaç noktayı hatırlatmakla yetinelim:

— Ruslar tarafından Yeşilköy'de (eski Ayastefanos, Ermiş Stefanos) 1876-1877 savaşının sonunda bir zafer anıtı olarak inşa ettirdikleri yapının yıkılması kararlaştırıldığında olayın filme çekilmesi görevi bir Avusturya-Macaristan şirketi olan Sacha Mester Film Gesellschaft'a verilmişti. Fakat, son anda, bunun bir Türk tarafından çekilmesi istenilince tek uzman kişi sayılan Fuat Uzkınay buna uygun görüldü. İlkin Sacha'nın operatörleri buna karşı geldiler, film çekme, film göstermeye benzemediği gerekçesiyle, oysa Uzkınay kısa bir deney filmi çekip onları ikna edince, aygıtı ona teslim ettiler ve böylece Türk sinemasının ilk sinemacısı ilk filmini çekmiş oldu. (14.11.1914)

Kısa bir süre öncesine kadar Ayastefanos'daki Rus Âbidesinin Yıkılışı filmi bu şekilde bilinip anlatıldı ta ki bir kısım araştırmacılarda, kuşkular beliriverdi ve sonuçta, gerek böyle bir kısa filmin çekimi gerekse bu çekimde Fuat Uzkınay'ın katkısı tartışma konusu oldu. Tartışma, bugün bile, kesin bir şekilde sonuçlandırılmış değildir ve yeni belgeler ortaya çıkıncaya kadar tatmin edici bir sonuca varacak değildir.

Ayastefanos'taki Rus Abidesi.



Ayastefanos filminden ilk söz eden Nurullah Tilgen oluyor (1953), Tilgen'i kaynak olarak kullanan Nijat Özön ise, filmin bulunamadığına işaret ederek, filmle ilgili hiçbir resim bulunmadığını da belirtmektedir. Fuat Uzkınay'ın kızları (Mutena Uzkınay ve Mualla Uzkınay Tüzel) ise babalarının bu filmden ve güç koşullar altında gerçekleşen çekimden zaman zaman söz ettiğini oysa Fuat Uzkınay'ın hayatta olduğu sürece ne bu, ne de başka filmlerini izleyemediklerini açıklamışlardır. Bu konuda geniş bir araştırma yapmış olan Burçak Evren'in yazdığı gibi: "Fuat Uzkınay bu filmi çekmese bile ondan sonraki filmi çekmiş olmakla da ilk Türk Sinemacısı ünvanını ve onurunu korumaktadır.[19b]"

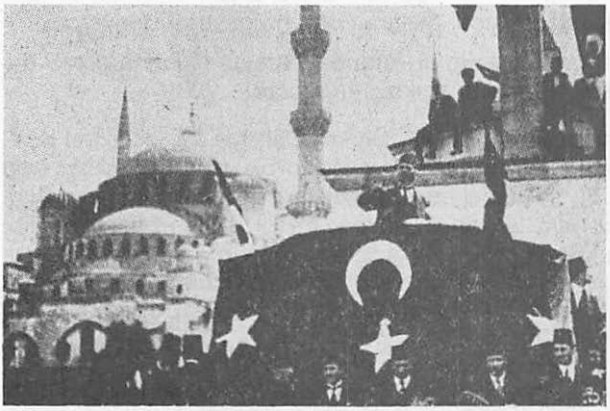
Bu beklenmeyen "başlangıç"tan bir yıl sonra Uzkınay yeniden Sigmund Weinberg ile karşılaşıyor, yeni kurulan Merkez Ordu Sinema Da-

[17] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları

[18] Erman Şener: Yeşilçam ve Türk Sineması, Kamera Yayınları, İstanbul 1970

[19] Nijat Özön: Fuat Uzkinay, TSD Yayınları, İstanbul 1970; Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962

[19b] Burçak Evren, ilk Türk filmi üstündeki kuşkular, Gelişim Sinema, Sayı 2, Kasım 1984.





Malûl Gaziler Cemiyeti Yapımı: **Sultanahmet'te İzmir İçin Miting**, Mayıs 1919.

iresi'nde ve Dairenin başına getirilen Weinberg'in yardımcılığını yapıyor. Fakat bu kısa süren bir yardımcılıktır, bu ara, Uzkınay konulu film çekimine de katılıyor, Weinberg ile birlikte, oyuncuların askere alınışı yüzünden yarım kalan Leblebici Horhor (1916) ve Weinberg'in başladığı ve iki yıl sonra Fuat Uzkınay'ın tamamladığı Himmet Ağanın İzdivacı (1916-1918) ile.

1916'da Osmanlı İmparatorluğu Romanya'ya savaş ilân ederken, Romanya uyruklu Weinberg, Merkez Ordu Sinema Dairesi'ndeki görevinden uzaklaştırılıyor ve yerine Uzkınay tayin ediliyor.

1917'de Almanya'da yaptığı bir uzmanlaşma yolculuğundan sonra Uzkınay artık sessiz dönemin faal bir sinemacısı oluyor, gerek görüntü yönetmeni, gerekse belge filmi yönetmeni olarak, 1919'da Malûl Gaziler Cemiyeti'nin film çalışmalarını yönetiyor, 1924'te Ordu Film Çekme Merkezi'nin film laboratuvarı Grup Amiri oluyor, yıllar sonra (1942) 1922'de çekimine başladığı İzmir Zaferi - İstiklâl adlı uzun belgesel filmini tamamlıyor, 1953'e kadar Ordu Foto-Film Merkezi'nde sürekli olarak çalışıyor ve 1956'da ölüyor.

Uzkınay, ilginçtir, tiyatro ile pek bir ilgisi olmayan ilk gerçek sinemacıdır Türk sinema tarihinde. Görüntü yönetmeni olarak - hatta dönemin tek uzman görüntü yönetmeni olarak - konulu film çekimine de girişiyor, ne ki başlıca gayesi, gayreti ve sinema tarihindeki yeri belge çalışmalarındadır.

Filmleri bir sonraki bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alacağımızdan burada ilk sinemacıları tanımaya devam edelim.

Dizimizdeki üçüncü "sinemacı" Sedat Simavi'dir. Hevesli bir delikanlıdır Simavi, henüz 18 yaşlarında. Bir kaynağa göre (Tilgen) yanına yardımcı yönetmen olarak yazar, oyuncu ve sahneye koyucu Aşot Madat'ı (1886-1965) ve adının sadece Yorgo olduğunu bildiğimiz bir "operatör"ü alarak Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adına, kuruma gelir sağlamak umuduyla, iki film çekiyor (Pençe, 1917; Casus, 1917) ve bazı tasarılara da girişiyor.

"1917 yılının ilk aylarında sırtında asker elbisesi, bıyıkları henüz terlememiş, sevimli ve kibar bir genç, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne konulu bir film çekmeyi teklif eder. O tarihe kadar çevrilen filmler Boğaziçi, Çanakkale gibi manzara filmlerdir. O tarihte İstanbul'da sinema sayısı az olmakla beraber, genellikle manzara-komedi-mevzu olmak üzere üç bölüm halinde film gösterilmekte ve Birinci Dünya Savaşı dolayısıyla da Fransa, İtalya ve İngiltere'den film gelmez olmuştur.

Teklifin sahibi son yıllarda karikatürleriyle haklı bir şöhret yapan Sedat Simavi'dir. Cemiyet bu teklifle ilgilenir. Cemiyetin Divanyolu'ndaki şimdi



Enver Paşa Haydarpaşa Garı'nda Türkiye'ye verilen ilk sinema kamerasını tetkik ediyor. Yanında Alman subaylar.



Merkez Ordu Sinema Dairesi Yapımı: **Kaiser II. Wilhelm Dersaadet'e geliyor,** Ekim 1917.

Sağlık Müzesi binası olan binanın alt katında meydana getirilen Stüdyoda film çekilmeye başlanır. Simavi'nin ele aldığı ilk eser 'Servet-i Fünun' yazarlarından Mehmet Rauf'un 1909'da yayınlanan Pençe adlı dört perdelik adaptasyon oyunuyla Casus adlı bir konudur.

Merhum Fuat Uzkınay'ın operatörlüğünü yaptığı Himmet Ağa'nın İzdivacı'ndan sonra başlanan bu filmler daha evvel piyasaya çıkarılır. Artistleri: Muvahhid, Elisa Binemeciyan, Nureddin Şefkâtive Raşit Rıza'dır. Bu filmlerin beheri 1500 liraya mal olur. Filmler ilkin Beyoğlu'ndaki Fransız Tiyatrosu'nda (daha sonra Ses Opereti, bugün Ses Sineması), sonra İstanbul tarafında Alemdar Sineması'nda halka gösterilir.

Üçüncü eser olan Alemdar Vak'ası yahut Sultan Selim-i Sâlis'e başlanır. Bu filmin senaryosunun da Sedat Simavi tarafından yazıldığı bir kısım müracaat kitaplarında kaydediliyorsa da, Türk Film Tarihiyle ilgili bir eser hazırlamakta olan yazar dostumuz Rakım Çalapala'nın merhum Sedat Simavi ile yaptığı konuşma notlarına göre senaryosunu o yazmamış, baş aktörü merhum Burhanettin Tepsi olan bu filmin çekilmesine yaşayan gazetecilerimizin en eskilerinden olan Burhan Felek ile beraber katılmıştır...

Alemdar Vak'ası adlı filmin çekilmesi basında çeşitli tepkilerle karşılanır: 'Öğrendik yine, hem de tarihimizin pek şanlı sayfalarından birini ihtiva eden Alemdar Vak'ası 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 gibi yapılacaksa hürmetten başka bizden hiçbir şey bekiemeyen, medârı iftiharımız olan büyüklerimizin ruhunu bu suretle incitmemiş olsak daha iyi olur...' Bu tartışma bir hayli süre devam edip gider. Film piyasaya çıkmadan Birinci Dünya Savaşı sona erer. Montaj halinde olan film de - o zaman filmi çevirten - Müdafaa-i Milliye Cemiyeti mallarıyla birlikte hazineye intikal eder ve Osmanlı İmparatorluğu ile tasfiye edilir.



Türk Ordusu İzmir'e giriyor, 9 Eylül 1922, UZKINAY.

Sedat Simavi'nin Türk film tarihindeki yeri - konulu film çevirmeyi ilk defa teklif etmesi - ile beraber, rejisörlükteki önemli yeri de, oyunculuktan gelmemesi, sahneden gelmemesi, doğrudan doğruya bir rejisör oluşudur. Bu O'nun bilinçli olduğunu gösterdiği gibi, yazar oluşu da bunu daha da değerlendirmektedir.[20]"

Simavi, kuşkusuz, ilk konulu film teklifini getiren kimse değildir - bunu Weinberg'in yaptığını görmüştük -, oyuncu olmaması, sahneden gelmemesi lehte durumlardır, fakat ilk yönettiği film bir sahne yapıtının uyarlamasıdır, yardımcıları da tiyatrocularda r. Böyle olması da olağandır.

Simavi'den sonra devreye tiyatrocular giriyor, Ahmet Fehim (Mürebbiye; Binnaz, 1919) Şadi Karagözoğlu (Bican Efendi Vekilharç; Bican Efendi Dizisi, 1921) ve nihayet Muhsin Ertuğrul.

Bu arada ister teknik, ister idareci elemanlar da yetiştiriliyor; Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde Uzkınay'ın yanında Cemil Filmer'i (sonradan Lâle Film sahibi), fotoğrafçı Ferit İbrahim'i, İzmir Tan Sineması sahibi Mazhar Talay'ı buluyoruz. Bunlardan Ferit İbrahim, Weinberg'in başka bir öğrencisidir, ilk operatörlüğünü Galiçya cephesinde yapıyor.

Müdafaa-î Milliye Cemiyeti'nde ise, Simavi'den başka, Kenan Erginsoy da belge filmleri çekiyor. Hatta çalışmalara, Nurullah Tilgen'e göre, iki kadın da katılıyor, filmleri yıkayan Hayriye ve Besime Hanımlar.

20 Muzaffer Gökmen: Sedat Simavi, Hayatı ve Eserleri, Hürriyet Yay., Istanbul 1970

# 3

# Muhsin Öncesi Sinema: İlk Filmler ve Kaynakları

**Geleneksel Türk Sinema tarihi bilgilerimize göre 1914-1921 yılları arasında - yani Uzkınay'ın** Ayastefanos'u **ile Muhsin Ertuğrul'un ilk yönettiği** İstanbul'da Bir Facia-i Aşk **arasında - 6 uzun veya orta konulu filmle, sayısı saptanması zor ya da olanaksız olan kısa ve belgesel filmler çevrilmiştir. Ve gene bu geleneksel bilgilerimize göre ilk konulu film de 1916'da çekimine başlanan ve 1918'de tamamlanan** Himmet Ağa'nın İzdivacı'dır.

**Neden "geleneksel" sözcüğü üzerinde duruyoruz: Çünkü, ilerde görüleceği gibi, bazı tartışılan kaynaklara göre bu sayı eksik de olabilir.**

**Karşıtlı bilgileri ve bunlardan doğan veya doğacak olan tartışmayı daha sonraya bırakarak biz, bu artık herkesin bildiği 6 filmi bir kez daha, çeşitli kaynaklardan yararlanarak, gözden geçirelim ve ilk baştan bu hususlar üzerinde duralım:**

**— Yıl 1857: İlk kez sahnede Türkçe olarak bir oyun temsil ediliyor.**

"Naum Tiyatrosu'nda İstepan Ekşiyan'ın idaresinde Bedros Mağakyan, Çamaşırcıyan, Matmazel Fani vesaireden mürekkep bir Ermeni tiyatro heyeti İtalyanca'dan tercüme edilmiş Don Grigoryo isimli üç perdelik bir piyesle Odun Kılıç isimli bir komediyi Türkçe olarak temsil ettiler.[21]"

**— Yıl 1859: Tanzimat edebiyatı Türk okuruna ilk roman örneğini veriyor, Yusuf Kâmil Paşa'nın Fenelon'dan çevirdiği "Tercüme-i Telemak".**

**— Yıl 1916: Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay ilk konulu Türk filmini çekiyorlar** Himmet Ağa'nın İzdivacı **ya da Moliére'in 1664'te yazdığı, Ahmet Vefik Paşa'nın 1869'da dilimize çevirdiği, Arşak Benliyan'ın** Milli Operet Kumpanyası **ile o yıllarda Şehzadebaşı tiyatrolarının repertuarlarında sık sık yer alan "Zor Nikâh" (Le Marriage Forcé).**

**Bu üç olayı, bağlantılarını, ilişkilerini saptamadan sıralamak olanaksızdır. Kaldı ki, belirli bir açıdan bakıldığında, üçü de bir zincirlemenin sonucu oluyor. Tanzimat'ın getirdiği edebiyat anlayışı "uyarlama"lı bir batı edebiyatı oluyor; Tiyatro'nun başlangıcı - Şinasi'nin bulvar türündeki "Şair Evlenmesi" (1860)'ni de katarak - Batı kalıplarına dayanıyor; nihayet sinemanın ilk konulu ürünü de, tiyatronun etkisi altında, uyarlama yöntemine bağlanıyor.**

**Durumu ve bağlantıyı hiç zorlamadan bazı gerçeklere işaret etmek yerinde olur: Weinberg'in tasarladığı ilk konulu film Arşak Benliyan'ın başarılarından biri olan** Leblebici Horhor **olacaktı, fakat baş oyunculardan birinin ölümü filmin yarıda bırakılmasına neden oldu.**

**Nurullah Tilgen'e göre:**

"Weinberg muhakkak mevzulu bir film çevirmek istiyordu. Benliyan ile yine bir anlaşma yaparak Vefik Paşa'nın Moliére'den adapte ettiği 'Zor Nikâh' piyesini çevirmeye karar verdi... Stüdyo olarak Tünel civarındaki şimdiki Haşet Kitabevi ile arkasındaki bahçe münasip görülmüştü. Bu bina o yıllarda Weinberg'in fotoğrafhanesi idi. Fransa'dan bir rejisör getirtildi. Filmin operatörlüğünü de bizzat Weinberg yaptı. Filmde Benliyan'ın eşi

[21] **Refik Ahmet:** Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu, **Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1934**

Rozali Benliyan, Lusi, Aruşyak, Hakkı Necip, Ömer Aydın, İsmail Zahit, Karakaş, Baltazar, İsmail Galip, Behzat Hâki, Ahmet Fehim, Kemal Emin rol almışlardı. Filmin rejisörü Fransız, daha evvel İstanbul Esrarı adıyla bir film çevirmek istemiş, fakat zamanın hükümeti istediği izini vermemişti... Film (Himmet Ağa'nın İzdivacı) çevrilmeye başlandı. Tam bu sıralarda Romanya'ya ve Fransa'ya harp ilân ettiğimizde ikisi de (Weinberg ve Fransız yönetmeni) memleketi terk ettiler. Filmdeki artistlerin ekserisi de askere gitmişlerdi. Bu şekilde film yarım kaldı. Himmet Ağa'nın İzdivacı 1918 yılında artistlerin askerden dönmesinden sonra Reşat Rıdvan Beyin rejisörlüğünde ve Fuat (Uzkınay) Beyin operatörlüğü ile tamamlandı. Film, Pangaltı Sineması olan şimdiki Tan Sineması ile, Lüksemburg Sineması olan Saray Sineması'nda halka gösterildi.[22]"



Sedat Simavi.

**Tilgen'in bu ilginç ve bir noktaya kadar ayrıntılı bilgileri durumu - ve bidiklerimizi - bir hayli karıştırıyor. Şöyle ki:**

**Tilgen, ilk kez, Weinberg ile birlikte** Himmet Ağa'da **çalışan bir Fransız yönetmeninden söz etmektedir, bununla yetinmeyerek filmin, 1918'de, başka bir yönetmen tarafından - Şehremini Rıdvan Paşanın oğlu, Antoine'ın yardımcısı, Darülacezi müdürlerinden Reşat Rıdvan - tamamlandığını söylemekte ve Uzkınay'ın filmindeki payını küçültmektedir. Oysa, Nijat Özön'a göre, gerek yarıda kalan** Leblebici Horhor, **gerekse** Himmet Ağanın İzdivacı **Weinberg-Uzkınay ortak çalışmalarının ürünleriydi.**

**Reşat Rıdvan'ın sahne tutkusu bilindiğinden sinema ile de ilgilenmiş olması olanak dahilindedir - kaldı ki, ilerde, Reşat Rıdvan yeniden karşımıza çıkacaktır - ne ki, Özön'ün deyimiyle** "...bir sahne temsilinin olduğu gibi pelikül üzerine aktarılmasından" **meydana gelen** Himmet Ağa'nın İzdivacı **kayıp filmlerimizden biri olduğu için yönetmenleri ile ilgili bu "esrar" şimdilik çözülmemiş kalmaktadır.**

**Sedat Simavi'nin 1917 yılında İstanbul'da Alemdar ve Beyoğlu'nda Skating Palas'ta gösterilen, hatta Berlin'e kadar ulaşan, ilk konulu filmi olan** Pençe **(1917) de bir sahne oyununun uyarlamasıydı, daha önce gördüğümüz gibi.**

**Muhsin Ertuğrul'un heyecanlı eleştirisine konu olan bu** Pençe, **acaba neyi anlatıyordu?**

**Simavi'nin Mehmet Rauf'un sahne oyunundan uyarladığı** Pençe **tema'sı ile yazarının, çevirtmen olarak, çok yakından tanıdığı Victorien Sardou-Henry Bernstein-Octave Feuillet karışımı bir Fransız tiyatrosu örneği veya özentisi idi.**

"Mehmet Rauf'un evlilik ile evlilik dışı aşkın çatışmasını ortaya koyduğu ve bunun için de birbirine paralel iki olaylar dizisini geliştirdiği oyun, iki tiyatro eseri olan Pençe'dir. Bu olaylar dizisinin birincisi genç bir şair olan Pertev'in hikâyesidir. Oyunun başında Pertev, kızkardeşiyle evli, enistesi Ferit Beyle bu konuyu derinliğine tartışır. Ferit yerleşmiş toplumsal kurumlara özellikle evliliğin kutsallığına inanmıştır. İnsanlık için evlilik zorunludur, evlilik dışı aşk ise bir 'pençe'dir. Pertev'e göre kadınlar, bayağı, miskin, cahil yaratıklardır, evlilik ise, hep kötü sonuçlara götürür, evlilik insanlık için bir canavar pençesidir. Evlilik dışı aşkta erkeğin sevdiği kadını istediği zaman değiştirebilmesi elindedir. Bu tartışmaya karışan dostları evli Vasfi Bey de evlilik dışı aşka inanmaktadır. Bu tartışmadan sonra Pertev ile Vasfi'nin hikâyeleri birbirine paralel olarak gelişir. Her iki gelişme de evlilik dışı aşkın kötülüğü ve evliliğin üstünlüğünü gösterecek yolla sonuçlanır. Pertev'in hikâyesinde erkeğe doymak bilmeyen, harem ağasıyla bile sevişen

[22] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları

cinsel sapık Leman adlı bir genç kızla ilişki kuran Pertev, daha sonra Leman'ın önüne gelen erkekle yattığını öğrenince büyük bir sarsıntı geçirir. Öte yandan Vasfi de Feride adında bir evli kadınla sevişmektedir, bu tutkusuyla karısını ve çocuğunu bile evden kovmuştur. Ancak Feride'nin kocası Cabir, ikisini suçüstü yakalamış, tabancasıyla Vasfi'yi yaralamış, Feride de çırılçıplak sokağa fırlamıştır. Bütün bunlara rağmen, Vasfi'nin karısı kocasına dönerek onun yaralarına bakmıştır. Ferit her iki olayı da örnek göstererek evliliğin aşktan üstün olduğunu Pertev'e kabul ettirir.[23]"

**Pençe kayıp bir film olduğundan Simavi'nin, töresel sonuna rağmen, o yıllar için olay ve kişileri ile bir hayli cüretli bu konuyu perdeye nasıl aktardığını kesinlikle bilmiyoruz.**
**Nijat Özön'a göre:**

"Pençe, tekniği bakımından 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-î şer' olduğunda karar kılmakla birlikte yine de kesin bir sonuca bağlanmadan sona eriyordu. Bunun dışında oyun, bugün için bile, 'cüretkâr' sayılacak açık saçık sahnelerle de bezenmişti. 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.[24]"

**Filmin başarısızlığını en fazla belirten de Muhsin Ertuğrul oluyor, iki ayrı yazıda:**

"Pençe namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehassıl şerif, memleketimizde yalnız sanayi-i nefise müntesiplerini değil, her Türk'ü utandırmıştı... Mevzudaki bayağılık ve budalalıkla tarz-ı tertip ve icradaki cahillik ve tabiatsizlik bu eserde elele vermiş, belehât 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.[25]"

"Pençe"nin **"iş" durumu ise kaynaklarda pek bir açıklık kazanmış değil: Örneğin, Tilgen bir yazısında, filmin** "çok beğenildiğini" **yazdığı gibi[26], bir konuşmada ise ne gelir temin ettiğini, ne de rağbet kazandığını söylemiştir.[27]**

**Simavi'nin ikinci yönetmenlik ürünü olan** Casus **(1917) belki de sessiz Türk sinemasının hakkında en az şey bilinen filmlerinden biridir. Kopyası kayıp, kaynaklar sadece adını sıralamakla yetiniyorlar. Tek bildiğimiz şey,** Pençe **gibi Beyoğlu'nda Skating Palas'ta ve İstanbul'da Alemdar Sinemalarında gösterildiğidir.**

**Nijat Özön'a göre film:** "İlk Dünya Savaşıyla ilgili bir casusluk olayını serüven filmi özelliğiyle işlemekteydi.[28]" **Erman Şener ise, Türk sinemasının ilk ürünleriyle ilgili bir araştırmasında:** "O yıllarda Casus adını taşı-

[23] Metin And: Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, 1908-1923, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1971
[24] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962
[25] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962
[26] Nurullah Tilgen: Türk Filmciliği Dünden Bugüne, Yıldız, Sayı 30, 18 Temmuz 1953
[27] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları
[28] Nijat Özön: Türkiye'de Sinema, Arkın Sinema Ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul 1976

yan bir piyese rastlayamadık. Bu durumda Casus'un bir piyese dayanmayan, doğrudan doğruya bir senaryoya müstenit ilk filmimiz olduğu - belki - söylenebilir. Ancak bu konuda hayli ihtiyatlı olmanın gerektiği şüphesizdir.[29]" demektedir.

İhtiyat yerindedir, çünkü bir ihtimal Casus özgün bir senaryoya dayanıyordu veya bir sahne oyunundan uyarlamaydı. Kaldı ki Meşrutiyet dönemi tiyatrosunda Casus adını taşıyan iki oyuna rastlıyoruz, biri 5 perdelik (Sahne-i Milliye-i Osmaniyye), biri de 7 perdelik (Kel Hasan).[30]

Çevrilen ve üç sahnesini Burhan Felek'in yönettiği, fakat gösterilmeyen Alemdar Vak'ası (1916/17)nı saymazsak, Sedat Simavi'nin sinemadaki serüveni burada bitiyor ve iki filmlik bir "repertuar" ile sahneye Ahmet Fehim çıkıyor.

Acaba, Ahmet Fehim'in ve Malûl Gaziler Cemiyeti'nin ilk uzun konulu filmi için neden Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye'si seçiliyor?

Sinema yönetmenliğine atıldığında Ahmet Fehim 62 yaşındaydı, emekliye ayrılmıştı, ne ki Mürebbiye iyi bildiği, bir çok kez sahneleştirilen, hatta müzikale bile çevrilen, kendisinin de oynadığı bir oyundu.

Üstelik:

"Bu yapıtın seçilmesinde bir başka etkenin, işgal altındaki bir sinemanın istilâcılara karşı 'sessiz direnmesi' olduğu da yanılmaksızın söylenebilir. Çünkü romanın konusu, basın, tiyatro ve sinemanın sansürüne doğrudan doğruya katılmaya başlayan işgal kuvvetlerinin hoşgörmeyeceği çeşittendi: Romana adını veren kadın kahraman, bir Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan, ailenin bütün erkeklerini birbirine düşüren düşük ahlâklı bir Fransız yosmasıydı. Bundan dolayıdır ki, Gürpınar'ın 1898 yılında yayımlanan, alafrangalığa düşkün bazı ailelerin başlarına gelebilecek gülünç ve tehlikeli durumları anlatan bu romanı 1919 yılının İstanbul'unda, bilinçli ya da bilinçsiz, bir protesto özelliği kazanıyordu.[31]"



Mürebbiye, 1919, Ahmet FEHİM.

Bu nedenlerden dolayıdır ki Mürebbiye, Türkiye'de sansür uygulamasına uğrayan ilk film olarak ayrı bir tarihsel nitelik taşımaktadır: İşgal kuvvetleri tarafından Anadolu'ya gönderilmesi yasaklanır, fakat gösterildiğinde büyük bir ilgi uyandırır.

Ahmet Fehim Mürebbiye'yi yönetiyor, senaryosunu yazıyor, Amca Bey rolünü oynuyor, görüntü yönetmeni Fuat Uzkınay'dır, filmin diğer oyuncuları da Mm. Kalitea, Verruti, Mme. Bayzar Fasulyeciyan, Behzat Butak, Raşit Rıza Samako, Şahap Rıza ve Ismail Zahit.

Filmde bir Fransız yosması olan Anjel (Mme. Kalitea) sevgilisi Maksim (Verruti) ile Paris'ten İstanbul'a gelir. Otel odasında Anjel'i başka bir erkekle suç üstü yakalayan Maksim, onu kovar. Anjel, bir Frenk ailesinin yakın ilgisi ile, mürebbiye olarak Behri Efendi'nin (Ahmet Fehim) yalısına alınır. Kısa bir süre içinde şuh kadın yalıdaki bütün erkekleri parmağında oynatır, Behri Efendi'den ahçıbaşı Tosun Ağa'ya (Behzat Butak) kadar. Anjel'e çılgınca tutkun oan Şemi Bey (Raşit Rıza Samako) bir gece babası Behri Efendi'yi Anjel'in odasında bulur. Aynalı dolapta gizlenmiş olan Behri Efendi de Şemi de karşı karşıya geldiklerinde heyecandan bayılırlar.

Ahmet Fehim'in yönetiminde Mürebbiye, sessiz direnmeye uygunluğu bir yana, yorum olarak bir çeşit vodvile kaymaktadır. Her ne kadar Fehim tiyatronun dar çerçevesinden uzaklaşıp romanın geniş boyutla-



[29] Erman Şener: Yarım Asır Önceki Filmlerimiz ve Artistleri, Hayat Tarih Mecmuası, Sayı 10, Kasım 1972

[30] Metin And: Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, 1908-1923, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1971

[31] Nijat Özön: Fuat Uzkınay, TSD Yayınları, İstanbul 1970





**Mürebbiye, Anjel ve küçük talebesi ders çalışmaktalar...**

rına ulaşmak istiyorsa da, tecrübesizliğinden dolayı belirli bir ilkellikten kurtulamamaktadır. Sahne değişimlerinde, harici-dahili mekânların dizilişinde bir özen belli oluyor, her şeye rağmen, fakat 1919'da çevrilen bu film sinemanın bir on yıl öncesi emekleme havasını taşımaktadır. Tümü ile bir "tiyatro konservesi" olmak niyetinde değil, oysa olanaktan yoksun bir sinemanın ürünüdür.

1919 yılının Şubat ayında çekimine başlanan, bir kısmı Divanyolu'ndaki bir lokalde, bir kısmı da Gülhane Parkı'nda çekilen ve üç ay içinde tamamlanan film için İ. Galib Arcan şunları yazıyordu:

"Filmin alınışına gelince: İtiraf etmeli ki, ekseri parçalar Avrupa filmleriyle mukayese edilmezse de yine onlar kadar şayan-ı takdirdir. Evvelâ bütün (en plein air) açıkta tabii yerlerde alınan parçalarla büyük mikyasta gösterilen kısımlar iyi idi. Fakat atölye, dekor içinde geen safhalarda vuzuh ve ziya eksikliği pek meydanda idi. Bazı taraflarında çehreler bile belli olmayacak kadar ziya noksanı vardı. Maateessüf film, her şeyden ziyade dekor hususunda iptidai ve fakir bulunuyordu, Paris'teki otel, odalar, Dehri Efendi'nin konağındaki salon bu halde idi. Bundan maada dikkatsizliğe atfetmekle muztar bulunduğu bazı potlar da yok değildi. Bunlardan meselâ: Kâhya kadının gece yarısı yukarıdaki gürültü üstüne elinde lamba ile odasından çıktığı zaman bütün merdivenin mebzul bir gündüz ışığı ile ziyadar olması gibi..."[32]

Erman Şener'in ifadesi ile "Ahmet Fehim'in yönetim anlayışı yönetimsizliktir" ne ki yönetim zaten henüz tiyatroda bile tümüyle halledilmiş bir sorun değil o yıllarda.

Mürebbiye, kusur ve eksikliklerine rağmen, "yerli" ve güncel bir yapıta dayanıyor, Fehim'in aynı yıl Fazlı Necip'le birlikte çevirdiği, senaryosunu Münif Fehim'in yazdığı, görüntü yönetmenliğini Fuat Uzkınay'-

[32] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962



Binnaz, 1919, Ahmet FEHİM.

ın yaptığı ve Mlle.Blanche, Rana Dilberyan, Ekrem Oran, Hüseyin Kemal Gürmen, Rüştü ve Mecdi'nin oynadığı Binnaz ise yeniden uyarlama ve Batılı kaynak sorununu ortaya atıyor.

Yusuf Ziya Ortaç yapıtının doğuşunu şu şekilde anlatıyor:

"Yaşım yirmi idi, yaşların en güzeli... mevsim bahardı, mevsimlerin en tatlısı...

Bir sabah, elimde defter, kalem, eriklerin beyaz beyaz, şeftalilerin pembe pembe çiçek açtığı bostana karşı odamda masaya kapandım...

Bir ay, iki ay, üç ay, beş ay... ağaçlarda yaprakların kızıllaştığı bir eylül akşamı çıktım bu odadan.... elimde üç defterle.

Bu üç defter, üç perdelik bir manzum piyesti, üçüncü Ahmet devrinde geçen bir trajedi: Binnaz...

Şöhretin büyük kapısından onunla girdim. Şehir Tiyatrosu'nun kapısından onunla girdim.

Ben ona, yirmi yaşımın dört, beş ayını vermiştim. O bana sanat dünyasında kimliğimi verdi.[33]

Binnaz tiyatroda bir olay yaratıyor, hece vezniyle yazılan ilk manzum oyun oluyor,oysa:

"Söylentilere göre, zamanın ünlü şairi Yahya Kemal (Beyatlı) genç Ortaç'a bir gün ayaküstü 'Marion Delorme'u özetlemiş, Ortaç da bunu Lâle devrinin yaşayışına uygulamıştı. İki oyun arasında konu bakımından benzerlik, bunun yalnız bir söylenti olmadığını ortaya koymaktaydı.[34]"

İhtimal Ahmet Fehim'den çok senaryoyu yazan ve filmin Sanat Yönetmenliğini yapan Münif Fehim'in sayesinde Binnaz tiyatro havasından kurtulabilmek için gayret gösteren bir çalışma olarak görünüyor, bugün bile.

Lâle devrinin ün salmış güzellerinden Binnaz, Efe Ahmet adlı bir Yeniçeriye aşıktır. Lâle devri, Kâğıthane sefaları, eğlenceleri ve zevke dal-

[33] Yusuf Ziya Ortaç: Bizim Yokuş, Akbaba Yayınları, İstanbul 1966
[34] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962

mış devlet adamlarının sorumsuz hareketleri devam ededursun bir gün Binnaz'ın kapısını bir delikanlı çalar. Bu, güzelin ününü duymuş, Tuna boylarından kalkıp İstanbul'a varmış Hamza Bey'dir. Binnaz'ın evine varmadan Hamza, sokak serserilerinin saldırısına uğrar ve Efe Ahmet tarafından kurtarılır. Karanlıkta Hamza, yüzünü iyi seçemediği Yeniçeriye işlemeli hançerini verir, sonra Binnaz'ın evine gelir, teklifsizce girer ve aşkını ilân eder. Binnaz tatlılıkla onu gönderir. Daha sonra Yeniçeri kahvesinde, Binnaz'ın adı yüzünden bir kavga çıkar, Efe Ahmet Hamza Bey'i hediyesi olan hançerle yaralar.

Efe Ahmet zindana atılır fakat Binnaz'ın zindancıyı elde etmesi sayesinde kaçmayı başarır. Bu ara Hamza Bey Sadrazam'dan Efe Ahmet için bir af fermanını alır. Bu hareketi Binnaz'la arasında bir yakınlaşmaya yol açar. Zindandan kaçan Efe Ahmet Binnaz'ın evine geldiğinde ikisinin bu yakınlaşmasını anlar, Hamza Bey'in getirdiği af fermanını yakar, teslim olur. Filmin sonunda Binnaz'la Hamza Bey'i Efe Ahmet'in mezarı başında görürüz.

Önceki filmlerle kıyaslandığında Binnaz bir çeşit üstünyapım nitelikleri taşımaktadır, o yıllar için. 45 dakika süren film için Tilgen'e göre iki, üç bin lira - "...500 lira kostümlere, 1050 lira da negatif ve pozitif filmler, banyo ve artistlere ücret." -,Nijat Özön'a göre ise 5000 lira sarfedilmiştir. Üç ay içinde gerek Topkapı Sarayı'nda gerekse Ferah Tiyatrosu'nun sahibi Molla beyin konağında çekilen Binnaz dış ülkelere, İngiltere'ye ve bir rivayete göre Amerika'ya bile satılmış ve 55 bin lira toplamıştır.

"Binnaz, daha önceki Mürebbiye yanında çok ilkel kalmaktadır" diyor Nijat Özön."Bu ilkellik, dayandığı sahne oyununun zayıf yönünün perdeye büsbütün abartılarak aktarılmasıyla başlamaktaydı. Değişik insanların tutku ve duygularının çarpışmasına, dolayısıyla ruhbilimsel çözümlemelere, gelişmelere dayanması gereken konu, cansız ve ruhsuz kuklaların anlamsız hareketlerinden meydana gelmişe benziyordu. Oyuncuların, Mürebbiye'dekine göre bile çok başarısız çalışmaları bunu büsbütün açığa vurmaktaydı. Nitekim bu durum, film ilk gösterildiği vakit bile göze çarpmıştı ve o vakit yayımlanan bir eleştirmede Efe Ahmet'i canlandıran oyuncu için 'Aşıklardan Efe rolündeki aktör hepimizin tahayyül ve tahmin ettiğimiz asıl ve sert yeniçeri efesi değildi. Evza ve tavrıyla hakir bir Samatya efesi idi,' denilmekte, Binnaz için de 'Binnaz rolündeki matmazel-madam sinemada çirkin ve pek acemi olmamakla beraber evza ve etvar nokta-i nazarından güzel değildi', görüşü öne sürülmekteydi. Binnaz bu aksaklıklarına ek olarak Mürebbiye'deki kusurları ve tiyatro kokusunu birkaç katıyla taşımaktaydı.[35]"

İki yıllık bir aradan sonra Malûl Gaziler Cemiyeti için çevrilen üçüncü konulu film olan Bican Efendi Vekilharç (1921) görüntü yönetmeni Fuat Uzkınay'ın yanında başka bir yönetmeni sunuyor: Yine bir tiyatrocu olan Şadi Fikret Karagözoğlu.

Binnaz, Filmde nadir rastlanan baş çekimlerinden birinde Binnaz rolündeki Matmazel Blanche.



Bu kez konu ve senaryo özgündür, her ne kadar Bican Efendi tipi İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin Daniel Riche'in "Le Pretexte" (Bahane) adlı oyunundan uyarladığı "Hisse-i Şayia"dan alınmışsa da.

Şadi Fikret Karagözoğlu, Şehper Karagözoğlu, I.Galip Arcan, Behzat Butak ve Nurettin Şefkati gibi oyuncuları bir araya getiren, 22 dakika süren filmde zengin bir köşke vekilharç olarak alınan Bican Efendi işgüzarlığı yüzünden tüm işleri karıştırır, düzen kurayım derken herkesle çatışır. Köşkte verilen bir toplantı esnasında Bican Efendi polise haber verir, köşk basılır. Karakolda suç Bican Efendiye yüklenince falakaya yatırılıp hapse atılır.

35 Nijat Özön: Fuat Uzkınay, TSD Yayınları, İstanbul 1970

Bican Efendi Vekilharç mizah anlayışı ile Chaplin'in ve 1910'ların bol gülütlü güldürülere yakın olmaktan başka anlatımı ve kısa, kopuk oysa hareketli sahneleri ile öbür deneylerden çok daha sinemasal özellikler taşımaktadır. İlk kez sinema için bir öykü düşünülmüştür ve gene ilk kez Uzkınay'ın alıcı aygıtı, Karagözoğlu'nun eylemlerini izleyebilmek için, canlılık kazanıyor, tiyatrovari endişelerden, durgun "kompozisyon"lardan uzak, gerektiğinde boy çekimlerinden sıyrılıp yakınlara geliyor.

Şehzadebaşı'nda, Fevziye Caddesi'nde, bir arsa üzerinde kurulan açık dekorlar arasında gün ışığından yararianarak çekilen Bican Efendi, gördüğü ilgi üzerine, adeta bir dizinin ilk örneği oluyor.

Karagözoğlu-Uzkınay ikilisinin meydana getirdikleri kısa güldürü filmlerinin kesin sayısı konusunda kaynaklar çatışmaktadır: Nijat Özön iki ad vermektedir (Bican Efendi Mektep Hocası; Bican Efendi'nin Ruyası), Nurullah Tilgen beş filmden söz ederek yukardakilere Bican Efendi Dava Vekili; Bican Efendi Damat'ı de eklemektedir. Ne ki bunların gerçekten çevrilip çevrilmediği kesin değildir.

Genel olarak uzun (veya orta) konulu filmlerin sayısını saptamak mümkün olmakla beraber kısa filmler - ister tamamlanmış, ister tamamlanmamış - konusunda kaynaklar arasında bir uyum bulmak adeta olanaksızdır.

Örneğin:

— Nurullah Tilgen, "Türk Filmciliği dünden bugüne - 1914/1953" adlı yazı dizisine[36] "Birinci Dünya Savaşı'nın devam ettiği dört yıl içinde, gerek Malûl Gaziler Cemiyeti ve gerekse Müdafaayi Milliye Cemiyeti birçok küçük filmler de çevirmişlerdir. Bunlardan Boksör Sabri, Efe Merzuk, Kara Belâ ve İstanbul Perisi adlarında filmler çevrilmiş olduğu gibi..." demektedir.

— Aynı Tilgen, "Bugüne kadar Türk Filmciliği" adlı yazı dizisinde[37] ise: "Malûl Gaziler Cemiyeti, Lâle Devri ve Fazlı Necib'in İstanbul Esrarı adındaki senaryosu (aynı adlı bir filmi Tilgen'in daha önce sözünü ettiği 'adsız' Fransız yönetmeninin de çekmek istediği hatırlatalım) ile "Binbir Direk Vakası Tayyarzade" adlı piyesin filme alınması için teşebbüse geçilmiş ve muhtelif sebeplerden bu filmler tamamlanamamıştır," diye yazmaktadır.

— Başka bir kaynakta Tilgen: "O yıllarda çıkan dergilerden edindiğimiz bilgiye göre Cemiyet (Müdafaa-i Milliye Cemiyeti) kısa metrajlı Boksör Sabri ve Efe Merzuk adında iki film ile Namık Kemal'in Kara Bela adlı piyesini de çevirtmiş ve bu filmlerde Hakkı Necip, Arap Sami, Pepe Rıfkı gibi artistlerle cemiyetin film elemanları vazife almışlardır... Kara Bela, Efe Merzuk, Boksör Sabri halkagösterilmiştir..." gibi açıklamalarda bulunmaktadır.[36]

— Rakım Çalapala İstanbul Perisi'nin çevrildiğini söylemektedir, Karagözoğlu ile ilgili olarak da: "Şadi bu tipin (Bican Efendi) makyaj ile Şarlo'nun ilk filmleri gibi küçük küçük komediler ve propaganda kurdeleleri çevirmiştir" demektedir.[39]

— Saim Nahit Bilge, bir yazısında, Namık Kemal'in "Zavallı Çocuk" oyunundan alınan Kara Belâ'nın Ahmet Fehim tarafından yönetildiğini ve halka gösterildiğini yazmaktadır.[40]

— Çoğunlukla işleri iyice "karıştıran" - ilerde daha da "karıştıracak" olan - Tilgen'in notlarında: "Malûl Gaziler Cemiyeti film işlerine yine kısa bir ara vermiş ve sonra da tekrar faaliyete geçmeyi düşünerek yazar Fazlı

[36] Nurullah Tilgen: Türk Filmciliği Dünden Bugüne, Yıldız, Sayı 30, 18 Temmuz 1953
[37] Nurullah Tilgen: Bugüne Kadar Filmciliğimiz, Yeni Yıldız, 1956
[38] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları
[39] Rakım Çalapala: Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul 1947
[40] Servetifünun-Uyanış Dergisi, Sayı 2269-584, 1941

**Bican Efendi Vekilharç,** 1921, Şadi KARAGÖZOĞLU.



Necip'in eseri olan İstanbul Perisi adlı bir piyesi, onun rejisörlüğünde olarak filme almış ve evvelâ memleketimize sığınmış olan İvan Mojyekin **(Mosjoukine)** ve Gaydarof (Gaidarov) gibi ünlü Beyaz Rus aktörlerine rol verilmek istenmiş, fakat Cemiyet İdare Heyeti bunu münasıp bulmamış ve rolleri yerli artistlere çevirtmiştir.[41]" **gibi bilgiler ortaya çıkmaktadır.**

Mosjoukine'in ve Ermolieff'in kadro'sunu teşkil eden Volkoff, Protozanoff, Lissenko, Boldirewa, Rimsky gibi oyuncular, sanat yönetmeni Lochakoff, görüntü yönetmenleri Toporkoff, Bourgassoff, Roudakoff İstanbul'da 1920 yılında bulunduklarına ve kentimizde Yalta'da başladıkları bir filmin bazı sahnelerini de çektiklerine göre Tilgen'in sözünü ettiği durum bu yılda yer almış olması gerekmektedir.[42]

Nijat Özön'un temel araştırmalarına göre: "Fazlı Necip'in başladığı İstanbul Perisi - Lâle Devri - İstanbul Esrarı - Binbirdirek Vakası yahut Tayyarzade filmleri yarım kaldı.[43]"

"Uzkınay, bu güldürülerden sonra **(Bican Efendi Dizisi)** yeniden dramlara el atmak istedi. Bu kez yönetmen olarak eski bir tiyatro yazarı olan ve Binnaz'a bazı ek sahneler çekmiş olan Fazlı Necip'i görevlendirdi. Fakat Fazlı Necip'in çevirmeyi tasarladığı Lâle Devri, İstanbul Esrarı, Binbirdirek Vakası yahut Tayyarzade'den hiçbiri gerçekleştirilmedi.[44]"

**Benzer bir durum başka bir güldürü filmi ile karşımıza çıkmaktadır, şöyle ki:**

**— Nijat Özön'a göre:** "...özellikle tiyatro alanında büyük bir çaba gösteren Donanma Cemiyeti ile anlaşmaya varılarak zamanın komedi oyuncularından İsmet Fahri (Gülünç)'nin canlandıracağı Tombul Aşığın 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 yarıda kaldı.[45]"

**— Nurullah Tilgen bir yazısında[46] filmin çevrildiğini ve** "bu küçük filmde baş rolü oynayan komik Fahri'nin sahnede olduğu gibi çok muvaffak" **olduğunu kaydediyor, başka bir yazısında ise Özön'ün yazdıklarını teyit ediyor[47], nihayet son notlarında:**

"Bu sırada tiyatro faaliyetleri yapmakta olan Donanma Cemiyeti de film çevirme teşebbüsüne geçmiş ve Malûl Gaziler Cemiyeti'nin film makinelerini kiralayarak o yıllarda Komik İsmet Fahri'nin (Gülünç) kumpanyası tarafından başarı ile oynanan Tombul'un Dört Maşukası Yahut Kahveci Kızlar adlı şarkılı komedi sahne piyesini Millet Tiyatrosu (şimdiki Turan Sineması) sahnesinde bir tek sabit dekor içinde ve film alma makinesi sabit bir yere konarak filme alınmıştır. Filmde baş rolü Fahri Bey oynadığı gibi rejisörlüğünü de kendisi yapmıştır. Operatörlüğünü Fuat (Uzkınay) Bey'in yaptığı bu filmde, diğer rolleri de Fahri Bey kumpanyasının diğer artistleri oynamıştır.[48]"

**Tilgen filmin görüntü yönetmeni olarak Uzkınay'ı gösteriyor buna karşılık Özön - ihtimal yarım kalmış veya gösterilmemiş bir film sözkonusu olduğundan - Uzkınay hakkında yazmış olduğu ayrıntılı kitabındaki filmografi'sine** Tombul Asığın Dört Sevgilisi'ni **almamıştır.**



[41] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları
[42] Jean Arroy: Ivan Mosjoukine, Publications Jean Pascal, Paris 1927 - Giovanni Scognamillo: Ivan Ilitch Mosjoukine, Bianco e Mero, Sayı II, 1952
[43] Nijat Özön: Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968
[44] Nijat Özön: Fuat Uzkınay, TSD Yayınları, İstanbul 1970
[45] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962
[46] Nurullah Tilgen: Türk Filmciliği Dünden Bugüne, Yıldız, Sayı 30, 18 Temmuz 1953
[47] Nurullah Tilgen: Bugüne Kadar Filmciliğimiz, Yeni Yıldız, 1956
[48] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları

Kısa ya da orta uzunluktaki, kimi tamamlanmayan, kimi tamamlanıp gösterilmeyen, kimi gösterilip sonradan unutulan veya kaynaklarda bulunmayan filmler bir yana, bu çeşit kaynak araştırmalarından çıkan başkaca "sürpriz"ler de vardır.

Burada, itiraf edelim, Nurullah Tilgen'in belki kesinlikten yoksun, oysa getirdikleri ilginç malzeme ile, insanı düşündüren notlarıdır ve bu notlar, örneğin, "meçhul" filmlere kadar varmaktadır.

Tilgen, Arşak Benliyan'ın oyuncularından, Vahram Balıkçıyan'ın verdiği bilgilere dayanarak 1912 yılında bir İngiliz yapım şirketi'nin İstanbul'a gelip Reşat Rıdvan'ın desteğini sağlayarak Börekçi Kız ve Çoban Kız adlı sahne oyunlarını filme aldıklarını açıklıyor.

Filmlerin büyük bir kısmı Eyüp'te Gümüşsuyu semtindeki mezarlıkta çekilmiş, halk yaşmakla oralarda dolaşan oyuncu Rozali'ye kızmış hatta saldırmıştır. Filmlerde Arşak Benliyan, Rozali, Karakaş, Karayan, Matasyon ve Benliyan topluluğunun diğer oyuncuları rol almışlar, negatifler sonradan Londra'ya gönderilmiş, Börekçi Kız ve Çoban Kız çok beğenilmiş ve Benliyan topluluğu Leblebici Horhor'u sahneye koymak için Londra'ya davet edilmiştir.

Ülkemizde İngilizler tarafından çevrildiği söylenilen bu iki film ortaya gerçekten bir sorun atıyor. Erman Şener'e göre:

"Bu filmler ilk defa bu röportajdan ortaya çıkmaktadır. Ancak bu konuda Tilgen'in fazla tafsilat vermemesi, özellikle sinema tarihi bakımından bir büyük kayıptır. Kişisel kanımız odur ki, bu filmler proje halinde kalmış, çekime geçilmemiştir. Olayı Tilgen'in Vahram Balıkçıyan'dan alışı, Benliyan'la ilgili metinlerde böyle bir film çevirme olayına rastlanmayışı, hele hele o yılların sinema heveslisi Fuat Uzkınay'ın sonraki yıllarda böyle bir olaydan ne bize, ne bir başkasına hiç bahsetmemesi, çeşitli zaman ve nedenlerle o yılların gazete koleksiyonlarını karıştıran sinema ve sanat tarihçilerinden hiçbirinin, hiçbir belgede böyle bir kayda rastlanmamış olması bu kanımızı kuvvetlendiren bellibaşlı nedenlerdir.[49]"

Şener'in öne sürdüğü tüm neden ve görüşler tutarlıdır, oysa ilgimizi çeken ve merakımızı uyandıran bazı rastlantılardır; örneğin, Reşat Rıdvan'ın bir kez daha ortaya çıkması gibi, üstelik o kendine özgü "destekçiliği" ile.

Tilgen'in tek kaynak olması kuşku uyandırabilir, ne ki gerek filmlerin - gerçekten çevrildikleri takdirde - aslında birer İngiliz yapımı oluşu, gerekse negatiflerin İngiltere'ye gönderilmiş olması bu ek kaynak eksikliğine de bir neden teşkil edebilir. Sonuç şu ki, konu, başka araştırmalarla, bir kesinliğe kavuşuncaya kadar Börekçi Kız ve Çoban Kız iki "meçhul" film olarak kalmaktadır.

Genel olarak tarih ve özel olarak sinema tarihi zaman zaman bu tür "sürpriz"lere açıktır; esrarengiz İngilizler'den 15 yıl sonra, 1927'de, Fransızlar da bir filmin tüm dış sahnelerini İstanbul'da çekiyorlar, Roger Goupillieres'in yönetiminde ve Paul d'Ivoi'nin "Jalma la Double" (İkiz Jalma) romanına dayanarak. Üstelik Fransızlar İstanbul'u iyice tarıyorlar, V.Murat'ın kızı Jalma'yı Abdülhamit'ten kurtarmak isteyen iki Fransızın "heyecan dolu" öyküsünü anlatarak ve çekimde çeşitli engellerle karşılaşarak. Bizim için ilginç olan nokta salt Fransızların Türkiye'de sessiz bir giysili film çekmeleri değil, filmde Burhanettin Tepsi'nin başrollerin birinde görünmesidir.[50]

İkiz Jalma ile ilgili bizde kaynak bulmak adeta olanaksızdır. Bu olanaksızlık olağandır, çünkü bir Türk filmi değil bu, bir kısmı Türkiye'de çevrilen, bir Türk oyuncusunun katıldığı yabancı bir filmdir ve bu yüz-

[49] Erman Şener: Türkiye'de Sessiz Sinema Çağı (yayınlanmadı)
[50] Jean Kolb: Jalma la Double, Mon Ciné, Sayı 299, 10 Kasım 1927

den konu dışı kalmıştır ve kalmaktadır. Bir bakıma "Jalma la Double"un çekim öyküsü Börekçi Kız ve Çoban Kızı'nın da öyküsü olabilir, unutulmuş, karanlıkta kalmış yanlarıyla.

1912'de, bir kaynağa göre, İngilizler İstanbul'da film çekiyorlar, 1917'de ise Türkler Almanya'da aynı şeyi yapıyorlar.

Yıl 1917: Almanya'da, Münih'te iki Türk delikanlısı var, biri Sadrazam Esat Paşa'nın oğlu Celal Esat Arseven, diğeri de Kenan Erginsoy. Savaş yıllarıdır, Almanya bir film buhranı içindedir ve bu iki delikanlı bu durumdan yararlanmayı düşünüyorlar. İttihat ve Terakki Fırkası'nın Adliye Nazırlarından Necmettin Molla ile Münih Konsolosu İsmail Hakkı Beyle birlikte bir yapım şirketi kuruluyor, "Transorient Film". Arseven senaryo yazarı ve yönetmen, Erginsoy ise görüntü yönetmeni olunca kadro tamam. Seçilen konu Goethe'nin "Faust"udur, çağdaş bir uyarlama ile. Sermaye hazır, oyuncular da bulunuyor, o ara işsiz kalan Lidia Ley, Devlet Tiyatrosu'ndan Kurt Sticler, birkaç profesyonel daha ve bir de özenci oyuncu, sonradan Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü olacak, Nejat Sirer.

Celal Esat Arseven ayrıntılı bir çekim planı hazırlıyor, Münih'te bir stüdyo kiralanıyor ve iki hafta içinde "Die Tote Wacht" (Ölü Uyanıyor) çekiliyor. Bu ara savaş bitiyor, sinema piyasası diriliyor ve Arseven-Erginsoy ikilisinin öncü yapıtı maliyet fiyatına satılıyor.

Sessiz dönemin bu yılları çeşitli deneylerin, heveslerin, çalışmaların sürdürüldüğü yıllardır. Az sayıda çalışmalardır bunlar, sinema hem bir heves, hem bir özenti, hem bir ihtiyaçtır, hatta kârlı bir iş. İlkel bir sinemadır kuşkusuz, tiyatro geleneğine bağlıdır, buna da şaşmamak gerek, çünkü her sinema, her sanat, her gösteri başlangıçta ilkeldir, sinema-tiyatro ilişkisi ise ilk sinemanın kaçınılmaz bir safhasıdır.

Yıl 1922 ve sinemaya, şimdi, Muhsin Ertuğrul giriyor...

Muhsin Ertuğrul, 1912.





Berlin: **Gecede Işık** filminde ilk sinema oyunculuğu denemesi, 1916.



Rusya: **Tamilla** filminin çekimi sırasında, 1926.



Rusya: **Spartaküs**, 1926.

# 4

# Muhsin Ertuğrul:
# Sesli ve Sessiz bir Sinema Olayı

**Bundan önceki bölümde, kenarından köşesinden de olsa, bir nokta üzerine dikkati çekmek istedik: Çevrilen az sayıdaki filmlerdeki dolaylı veya dolaysız "etki", özellikle uyarlamalarda "yabancı" etki oranı. Tekrar etmek gerekiyorsa: Himmet Ağa'nın İzdivacı bir Moliére uyarlamasıdır; Pençe Fransız toplumsal-ruhbilimsel tiyatrosunun ağır izlerini taşıyor; Binnaz geniş bir yoruma göre Victor Hugo'dan esinlenmiştir; Bican Efendi ise bir uyarlama sahne oyunundan çıkmadır.**

**Sorun sayıda değil, kaynak araştırması bizi durumun salt bir rastlantıya bağlı olmadığını, aksine yabancı etki sorununun Türk sinemasının ilk emekleme çağından beri sürüp gittiğini gösteriyor. Oysa o yılların sineması, bildiğimiz gibi, dönemin tiyatrosuna bağlıdır ve dönemin tiyatrosu - veya Meşrutiyet Tiyatrosu - ve temsilcileri genel olarak uyarlama yönteminin başlıca koruyucularıdır.**

"Reşat Nuri **(Güntekin)** bu hazır eserlerden kolayca faydalanmasını iyi bulmaz; ona göre, yabancı memleketlerden getireceğimiz kalıplara ruh hayatımızın bütün özelliklerini dökebileceğimizi zannetmek, edebiyattan anlamayanların, tiyatroyu sadece eğlence sayanların işidir; adaptasyonlardan millî edebiyat için bir yarar beklemek mümkün değildir; bununla beraber, millî eserler şimdilik ne iç yapıları, ne de sayıları bakımından tiyatroyu besleyecek yeterlikte olmadıkları için adaptasyonlara, millî sanatımız gelişinceye kadar katlanmamız gerekecektir." [51]

**Tiyatrodaki durum doğal olarak sinemaya da aynı nedenlerden dolayı aktarılmış oluyor. Fakat gerçek neden bir ulusal kaynak eksikliğinden doğmuyor, sinemaya gelen veya geçen kişilerin - ister yazar, ister tiyatrocu - ilk baştan, en azından konusal açıdan, Batı'dan gelen sinemaya bir Batılı gibi bakması ihtiyacından oluyor.**

**Simavi, Uzkınay, Fehim gibilerinin sıkışıklık içinde bir amatörlüğe sırt verdikleri düşünülebilir. Kişilerden çok eleştiri konusu olabilen seçilen konulardır. Yöntem bu öncülerle kurulmuyor, bu öncüler başka alanlardaki - edebiyat, tiyatro, giderek güzel sanatlar - öncülerin geleneğini sürdürüyorlar.**

**Muhsin Ertuğrul ile durum daha bir açıklık kazanıyor. Muhsin, aslında, "nazik" bir konudur; Muhsin "olayı" sinemada ölçü ile ele alınması gerektiren bir olaydır. Bugüne değin sinema konusunda Muhsin Ertuğrul çok suçlandı, giderek sinemada 20 yılı aşan bir sürede kurduğu "tekel" tüm eksikliklerin, gecikmelerin nedeni sayıldı. Bu bir bakıma doğru, bir bakıma da yanlıştır. Amacımız burada Muhsin'i ne savunmak, ne de suçlamak, amacımız sadece bir tarihsel görünüm içinde yaptıklarını ve yapmadıklarını incelemek ve değerlendirmektir, Muhsin'den, vermek istediklerinden, verebildiklerinden fazlasını istemeden.**

[51] Niyazı Akı: Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış, Atatürk Üniversitesi, Ankara 1968

Ayrıntılara girmeden ilkin konuyu özetleyelim.

Muhsin Ertuğrul'un 1922-1953 yılları arasında yönetmiş olduğu 30 filmin en azından üçte ikisi ya yabancı kaynaklardan alınma, veya Batı sinemasının çeşitli etkilerini taşımaktadır. Ne ki, ilk filmlerinde yönetmenimiz aslında yerli kaynaklara el atıyor, gerçek olaylardan hareket ediyor, edebi yapıtlardan yararlanıyor. "mesele" getiren konular seçiyor. Almanya'dan Alexandre Dumas'dan ["Das Fest der Schwarzen Tulpe "(Kara Lâle Bayramı), 1919], Karl May'dan ["Die Teufelsanbeter" (Şeytana Tapanlar), 1919] ilham alan Ertuğrul Türkiye'ye döndüğünde Kemal Film hesabına yönettiği ilk film için gerçek bir olaydan hareket ediyor, Mütareke yıllarında dostu tarafından öldürülen bir "saygılı yosma"nın öyküsünü ele alıyor, "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk / Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli" (1922) ile.

Sonradan edebi yapıtlara sıra geliyor, Yakup Kadri'nin (Boğaziçi Esrarı / Nur Baba, 1922), Halide Edip Adıvar'ın (Ateşten Gömlek, 1923), Peyami Safa'nın (Sözde Kızlar, 1924). Araya bir operet giriyor, Dikran Çuhacıyan-Takfor Nalyan ikilisinin ünlü Leblebici Horhor (1923)'u, nihayet bir sahne oyunu uyarlaması olan Kızkulesi'nde Bir Facia (1923) ya da Paul Autier ile Clocquemin'in Praris'in "Grand Guignol" tiyatrosu için yazdıkları "Gardiens de Phare / Fener Bekçileri".



**Kızkulesinde Bir Facia,** 1923, ERTUĞRUL, Muhsin Ertuğrul, Emin Beliğ.

1925'te Ertuğrul Rusya'ya gidiyor ve orada üç film çeviriyor (Spartakus; Tamille; Beş Dakika); 1929'da bu kez İpek Film için ikinci bir İstiklâl Savaşı film çekiyor. Ankara Postası ve 1924'te sahneye konulan, Reşat Nuri Güntekin'in Bir Gece Savaşı adı ile uyarladığı François de Curel'in, Birinci Dünya Savaşı'nda Sace-Lorraine'de cereyan eden, "La Terre Inhumaine" (Acımasız Toprak)'ı kullanıyor, kişilerin kimliklerini değiştirerek.

Ertuğrul'un 1922/1929 yılları arasında Türkiye'de çevirdiği 7 filmden salt ikisi birer uyarlamadır. Orantı önemsiz, şimdilik, oysa orantıdan çok daha önemli olan Ertuğrul'un taşıdığı ve tiyatrodan sinemaya aktardığı çeşitli yabancı etkilerdir.

Muhsin Ertuğrul 1892'de İstanbul'da doğuyor; 16 yaşında iken tiyatroyu Paris'te öğrenen Burhanettin Tepsi'nin yanında figüran olarak sahneye çıkıyor; 1911'de Paris'te bulunuyor, Quartier Latin'de kalıp "Şehbal" dergisine yazılar gönderiyor; 1913'te Behzat Butak, İ.Galip Arcan ve Kemal Emin Bara ile Ertuğrul Tiyatrosu'nu kuruyor; 1914'te Darülbedayi'de ilk oyununu sahneye koyuyor, Henry Bernstein'in "Fahişe"si (La Griffe/Pençe); 1916, 1918 ve 1921'de Berlin'de bulunuyor ve sinema ile ilk ilişkilerini kuruyor; nihayet 1925'te Rusya'ya gidip iki yıl sinemada çalışıyor, tiyatro ile uğraşıyor.

Soldan Sağa: Feriha TEVFİK, Selim OSMAN, Osman İPEKÇİ, Yeniköy, Plato.



Özet olarak Ertuğrul'u etkileyen ve şekillendiren - ya da şartlandıran - başlıca üç etken Fransız tiyatrosu, Alman tiyatro ve tecimsel sineması ile Rus devrim sinemasıdır.

Sanatçımızın bu karmaşık oluşumu ve bu oluşumun getirdiği kaçınılmaz etkiler - oyunlarındaki "boulevard" ve "grand guignol" anlayışından, oyuncu olarak Werner Krauss-Emil Jannings tutkusuna, Eisenstein-Poudovkine kuramsal kurallarının yüzeyde uygulamasına kadar - filmlerinde dönem dönem beliriyor veya içiçe giriyor.

Tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul için sesli sinemanın gelişi bir çeşit kurtuluş ve kolaylık oluyor. Üstelik: "Sinema onun için ikinci derecede bir işti. Kaldı ki bu ikinci derecede işinde uyguladığı pek basit bir de formül vardı: Tiyatro mevsimi kapandığında 'Şehir Tiyatrosu'nun oyuncularını alıcının karşısına götürmek, onlara, geride bıraktıkları tiyatro mevsiminde oy-



nadıkları herhangi bir oyunu tekrarlatmak. Ya da herhangi bir yabancı filmi alıp bir yeniden çevirim meydana getirmek.[52]"

Ertuğrul, gerçekten, filmlerinde çeşitli kaynaklardan yararlanıyor, yabancı tiyatro ve sinemanın örneklerini kullanarak, bu ara yerli yapıtlara, zaman zaman özgün senaryolara da yönelerek. Aslında pek kesin bir seçim yok, daha çok tecimsel bir endişe var, bir tutulanı tekrarlamak var. Örneğin:

- Istanbul Sokaklarında (1931) Ertuğrul'un özgün bir senaryosudur; Kaçakçılar (1929/1932) bir Alman filminden alınmadır; Bir Millet Uyanıyor (1932) da özgün bir senaryodur, buna karşılık senaryosunu Nazım Hikmet Ran'ın, Mümtaz Osman takma adıyla, yazdığı Karım Beni Aldatırsa (1933) tipik bir Fransız vodvilidir; Söz Bir Allah Bir (1933) Mahmut Yesari'nin Kudret Helvası'dır ya da Maurice Hennequin ve Pierre Veber'in "Et moi j'te dis qu'elle t'a fait d'l'oeil" (Ben Sana Göz Kırptı Diyorum); Cici Berber (1933)'in senaryosu yine Nazım Hikmet'in ve tür olarak müzikli bir voldvildir; Yunanlılar'la birlikte çevrilen Fena Yol (O Kakos Dromos, 1933) Yunan yazarı Gregorios Ksenopulos'un bir romanından alınmıştır; Milyon Avcıları (1934)'nın senaryosu da Nazım Hikmet'in imzasını taşıyor fakat gerçek kaynağı bir Alman filmidir, Max Neufeld'in yönettiği "Sehnsucht 202".

Devam edelim:

- Leblebici Horhor (1934) nihayet yerli bir kaynağa dayanıyor, buna karşılık Aysel, Bataklı Damın Kızı (1934/1935) başka bir uyarlamadır, Hasan Cemil Çambeli'nin Selma Lagerlöf'un "Töser fran Stormyrtorpet" adlı uzun öyküsünden bir uyarlaması; Aynaroz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) Musahipzade Celâl'ın oyunlarıdır, Allahın Cenneti (1939) ise Ziya Şakir Sako'nun özgür bir konusu gibi görünmektedir; Tosun Paşa (1939) aslında Jean de Letraz'in "Bichon" adlı oyunudur.

Yerli kaynaklara veya özgün kaynaklara dayanan Kıskanç (1939/42), Nasrettin Hoca Düğünde (1940-43), Kahveci Güzeli (1941), Yayla Kartalı (1945), Harman Sonu (1946), Kızılırmak-Karakoyun (1947) ve Ertuğrul'un ilk renkli filmi ve son yönettiği film olan Halıcı Kız (1953) bir yana, Şehvet Kurbanı (1940) Victor Fleming'in "The Way of All Flesh" filminin bir uyarlamasıdır, Akasya Palas (1940) ise Mahmut Yesari'nin, Georges Feydeau'nun "La puce a 'loreille" (Bit Yeniği)'nden uyarladığı, 1 artı 1 eşit 1'dir.

Tüm bu bilgileri sayılara vurduğumuzda Muhsin Ertuğrul'un 1922 ile 1953 yılları arasında çevirdiği 30 filmden en azından 8'inin kesinlikle yabancı kaynaklardan alınma olduğu görülmektedir. Kaynaklar bir yana anlayış da önemlidir, bu konuda: Vodvil malzemesini Fransa'dan alan Ertuğrul, Almanya'dan operet, melodram veya macera filmi örneklerini alıyor.



Diyeceğimiz, Muhsin Ertuğrul bugüne değin özellikle "tiyatro"luğu yüzünden eleştirildi ve suçlandı,oysa, sineması konusunda, bizce en önemli eksikliği aşırı bir şekilde Batı'ya açık olması, Batı kalıplarına bağlılık göstermesi ve Türk sinemasına, sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek, "uyarlama" yöntemini aşılamasıdır.

Acaba Ertuğrul sinema, yerli kaynak, Batı etkisi konularında neler düşünmüştür?

Bunu kendi ifadeleri ile açıklayabiliriz:

"Daha çok küçükken babamla orta oyununa, meddaha, Karagöz'e giderdik. Bunlardan hiç zevk almadım ben. Abdürrezak'ın, Küçük Ismail'in

[52] Nijat Özön: Türk Sinema Kronolojisi, Bilgi Yay., Ankara 1968

orta oyunu, kalıpların, belli nüktelerin içinde kalmış görünüyordu. Bir Mınakyan temsili, bin kat daha ilginç gelirdi bana...

Amerika'ya ilk gidişimde Hollywood'da Japon tiyatrosu gördüm. Müthiş etkisi altında kaldım, çok sevdim. Doğu Tiyatrosu'nun büyüklüğünü gördüm. Ama pek ilgilenmedim Doğu Tiyatrosu ile...

Avrupa tiyatrolarında çıraklık yapabilmek için sinemada figüranlık, aktörlük, rejisörlük ederek geçimini sağlamam gerekiyordu. Onun için filmlerde kalabalık arasında başlayarak sırasıyla aktörlüğe, rejisörlüğe geçtim. Memlekete dönünce dışarda öğrendiklerimi burada da uygulamaya çalıştım. Tek bir çekim makinesi, tek bir projektör, tek bir stüdyo, tek bir sermayedar, tek bir teknisyen yokken en ilkel araçlarla, en az harcamalarla işe başladım. Amacım, bu yokluk içinde bir şeyler yapılabileceğini göstermekti. Zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çevirmeyi elbet ben de isterdim ama olmadı işte![53]"



**Bir Millet Uyanıyor,** 1932, ERTUĞRUL, Açıkça Eisenstein etkileri gösteren bir karede Atıf Kaptan ve Ercüment Behzat Lav.

Muhsin Ertuğrul'un tüm filmlerini, genel olarak sinema anlayışını, sinemada yaptıklarını incelemeden önce gerek Almanya'da gerekse sonradan, Rusya'da sürdürdüğü çalışmalara toplu bir göz atmakta yarar vardır.

Ertuğrul'un ülke dışındaki sinema çalışmalarını aşağıdaki tarihler içinde kapsayabiliriz:

1916 - Ertuğrul, Berlin'de gündüzün stüdyolarda geceleri de "Lessin" ve "Deutsches Künstler" tiyatrolarında gerek figüran gerekse sahne işçisi olarak çalışıyor, Albert Basserman ile tanışıyor, Maria Carmi ve Hans Albers'in filmlerinde figüranlık yapıyor.
1918 - Stuart Webbs Film Company ile yönetmenlik yapmak için bir anlaşma imza ediyor.
1921 - Almanya'da Samson, Siyah Lâle, Şeytana Tapanlar ve Ölüm Kervanı filmlerini yönetiyor.
1924 - Stockholm'da Stiller ile tanışıp, yanında çalışıyor.
1925 - Rusya'da Stanislavski ve Meyerhold ile tanışıyor, "Goskino" stüdyolarında çalışıyor.
1926 - Rusya'da Beş Dakika, Tamilla, Spartakus filmlerini yönetiyor.[54]

Bu çalışma ve temasları daha yakından incelediğimizde Ertuğrul'un sinemasal oluşumunu daha yeterli bir şekilde açıklayabilmek için ortaya neler çıkartabiliriz?

Ertuğrul, Almanya'da ilk bulunduğu sıralarda Birinci Dünya Savaşı sonrası Alman sinemasının enflasyonist döneminden yararlanmak fırsatını buluyor ve geçimini sağlamak için, figüran olarak, İtalyan Maria Carmi ile Alman Hans Albers'in oynadıkları "Bioscope" yapımı filmlere katılıyor. Bir ara (1917) "Die Herrin der Welt" (Dünya Kadını) filmine oyuncu seçiliyor ne ki İstanbul'a dönmek zorunda kaldığından bu olanağı değerlendiremiyor. Yeniden bir oyuncu-yönetmen teklifi ile karşılaşıyor - Ernest Reischer'in "Stuart-Webbs" şirketinde, oysa bu fırsat da gerçekleşmiyor. Aslında önemli bir fırsat değil bu, çünkü "Stuart-Webbs" yapım şirketi dizi halinde ucuz polis filmleri çevirmektedir. Uzun yıllar Londra'da kalmış olan Ernest Reischer,Stuart Webbs adlı İngiliz polis hafiyesini, savaştan önce Joe May'in yönettiği "Die Geheimnisvolle Villa" (Esrarengiz Villa) filminde ilk kez canlandırdıktan sonra elli kadar filmde tekrarlıyor.

[53] Erman Şener: Türkiye'de Sessiz Sinema Çağı (yayınlanmadı)
[54] N.İ.Berk: Muhsin Ertuğrul ve Sinema, Muhsin Ertuğrul, 40. Yıl Broşürü, İst. Cumhuriyet Matbaası, tarihsiz



Ertuğrul'un kesinlikle oynadığı bir film ise, başrollerini Bruno Kastner ile Willie Kaiser'in paylaştıkları "Fürstin von Beranien" (Beranien Prensesi - 1918)'dır: Ertuğrul burada devrimci bir subay rolünde görünmektedir.

Bir yıl sonra Berlin'e tekrar döndüğünde sanatçımız bu kez Ustad Film, Dr.Droop und Co.'da çalışmaya başlıyor ve Dr.Droop'un eşi Marie Louise Droop ile birlikte Alexandre Dumas'nin "La Tulipe Noire" (Kara Lâle) adlı tarihsel romanından uyarlanan "Das Fest Der Schwarzen Tulpe" (Kara Lâle Bayramı)'nı yönetiyor ve aynı zamanda ışıkçılık ve dekorculuk yapıyor. Ustad Film'de Ertuğrul'un ikinci çalışması da Marie Louise Droop'un bir senaryosuna dayanıyor, Karl May'ın iki romanından meydana getirilen "Die Teufelsanbeter" (Şeytana Tapanlar).

Bu ara Ertuğrul bir de şirket kuruyor, Stanbul Film ve Almanya'dan ayrılmadan önce - 1922'de İstanbul'da Istırap adı altında gösterilen - Samson (1921) filmini çekiyor yönetmen ve oyuncu olarak, Margit Barnay, İlse Wilke ve Robert Scholz gibi oyuncularla.

1924'te Ertuğrul, İsveç'e gidiyor, fakat oradaki incelemeleri özellikle tiyatro ile ilgilidir. Gerçi ünlü yönetmen Stiller ile tanışıyor, hatta onu ve Greta Garbo'yu İstanbul'a konuk ediyor.

İsveç'ten sonra sıra Rusya'ya geliyor ve ihtimal en ilginç çalışmalarını orada veriyor.

"Muhsin Ertuğrul'un Rusya'ya gelip tiyatro ve sinemacılıkta çalışması için bize sempatisi olanlar nezdinde nüfusumuzu kullandık Nazım'la" diyor Valâ Nureddin, "Muhsin gelince kendisiyle modern tiyatroları seyrettik ve ünlü rejisörümüzün iyi şartlara angaje edilmesi için Nazım çırpındı.[55]"

İhtimal diyoruz çünkü, itiraf edelim, Tamilla (1925), Beş Dakika (1926) ve Spartakus (1926) konusunda fazla bir bilgimiz yoktur, Ertuğrul'un yazdıkları dışında. Jean Mitry'nin açıkladığı gibi Spartakus Sovyet sinemasının epik nitelikteki ilk devrimci yapıtıdır oysa, ekliyor Nitry, "vasat" bir yapıttır.[56]

Aslında bu bilgilerden edinen sonuç şu ki, Ertuğrul gerek Almanya gerekse Rusya'da yürüttüğü çeşitli çalışmalarda gerçek bir sinema oluşumundan geçmemiş ya da sinemayı ciddi bir şekilde izlemek ve "öğrenmek" ihtiyacını duymamıştır. Kaldı ki Almanya'da çalıştığı yapım şirketleri ve sanatçılar da o dönemin sinemasında nitelik taşıyan kişiler olmaktan çok uzaktı, Carmi-Albers ikilisi hariç. Ertuğrul bir furyanın içine girip, furya filmlere katılmıştı, durum ve örnekler bunu gösteriyor. Rusya'daki deneyler bir hayli değişik bir görünüm taşımaktadır ne ki, tekrar edelim, bunların ne denli "değişik" olduklarını bugün, bu satırları yazdığımızda, belirtmek durumunda değiliz. Devrim Rusyası'nda Ertuğrul'un sineması belki bir "evrim"den geçmiştir, belki de o ortamın içinde bile yönetmen Almanya'daki çalışmalarını tekrarlamıştır.

Sonuç, Batı'da bulunmuş olan bir sinemacı için henüz yetersiz bir hazırlıktır. Bir sinemacı için yetersiz bir hazırlık, evet, fakat ya tiyatrocunun hazırlığı?

Cevabı Metin And'a bırakalım:

"Gene Avrupa'da tiyatro görgüsü ve bilgisi edinmiş gerek Meşrutiyet dönemi, gerek Cumhuriyet döneminde Batı tiyatrosunun gelişmesinde büyük emekleri geçmiş olan tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'dur. Çeşitli tarihlerde Fransa'ya, Almanya'ya, Rusya'ya gitmiş, etkilendiği büyük sanatçıların dağarcıklarındaki oyunları Türkiye'ye getirmiş ve sahneye koyup oy-

[55] Valâ Nureddin: Bu Dünyadan Nazım Geçti, Remzi Kitabevi, İstanbul 1965
[56] Jean Mitry: S.M.Eisenstein, Editions Universitaires, Paris 1956

namıştır... Çeşitli oyunculuk çığır ve usluplarına açık olan Muhsin Ertuğrul sık sık yaptığı yurt dışı gezilerini Cumhuriyet döneminde de sürdürmüş, her gittiği yerde dağarcığını doldurmuş, Türkiye'ye gelince oyun yükünü boşaltmıştır.

Türk seyircisine değerli eserleri tanıtmış olmakla birlikte bu devşirmecilik ve aktarmacılıkla özgün bir ulusal tiyatro kurulması yolunda büyük bir katkısı bulunduğu pek söylenemez.[57]"

**Rusya serüvenini kapattıktan sonra İstanbul'a dönen Ertuğrul'un ilk filmi Kemal Film hesabına çevirdiği -ve gerçek bir olaydan yola çıkan- İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922) oluyor. Senaryo kendisinin, yönetmen yardımcısı Kemal Küçük, görüntü yönetmeni de Ertuğrul'un çoğu filmlerini çeken ve Uzkınay'dan sonra Türk sinemasının en eski görüntü yönetmeni olan Cezmi Ar'dır.**

**Film oldukça kalabalık bir oyuncu kadrosunu bir araya getiriyordu, kimi Darülbedayi'den,kimi de o yıllarda İstanbul'da bulunan Rus kadınlarından oluşan: Anna Mariyeviç, Emin Beliğ Belli, Liane Console, Roza Felekyan, Aznif Minakyan, Mme.Blanche, Vahram Papazyan, Siranuş Aleksanyan, Behzat Butak, Vasfi Rıza Zobu, Refik Kemal Arduman, Omnik Binemeciyan, Dr.Neşet, Avedyan, Nişanyan, Panayota.**

**Filmin konusu bir "yaşam parçası"dır, ağır bir melodram havası içinde gelişiyor, gelişimi bir hayli hareketlidir, tiyatrodan uzak, açık hava sahnelerine olanak tanımaktadır.**

"Kemal, Sultanahmet'te rastladığı eski bir arkadaşı olan Ali'ye sefih bir kadının uğruna düştüğü felaketi anlatırken, bu kadın yeni bir tutkunu ile arabaya binmiş yanlarından geçer; Kemal kadını hâlâ sevmektedir. Mediha'nın yeni tutkunu Sadi'dir. Taşra'da bıraktığı eşi, annesi ve çocuklarını bu kadın uğruna unutmuşa benzemektedir.

Annesi İstanbul'a kadar gelir, onu ikna eder, nasihatlar verir, fakat Sadi bundan etkilenmez. Annesinin üzgün çıktığı kapıya düşkün bir adam yaklaşır. Bu Kemal'dir. Bilmeden eski sevgilisinin metres yaşadığı eve gelmiştir.

Evin ahçıbaşısı kendisine acır, mutfağa alır, bir şeyler yedirir. Mediha onu görür, perişan ettiği erkeğe kahkahalarla güler, fakat Kemal açtır ve açlığı gururunu yener. Evin sahibi merhametli bir adamdır. Kemal'i eve uşak olarak alır; Mediha da buna sesini çıkarmaz. Ancak Kemal, Mediha ile birlikte yaşadığı Ziynet'in Sadi'ye bir komplo hazırladıklarını anlayınca artık eski sevgisini unutup bu nankör kadınları ele vererek hem Sadi'yi kurtarmak hem de intikamını almak ister; ama ondan evvel bu ihtimali düşünen kadınlar onu Sadi'ye kendilerine göz dikmiş bir nankör olarak tanıtmaya ve evden kovulmasını sağlamaya muvaffak olurlar.

O akşam Boğaz'ın bir bahçesinde yiyip içtikten sonra bir otomobille eve dönmekte olan Sadi ve kadınlar, belli bir noktada durdukları sırada tecavüze uğrarlar, kadınlar katledilir, Sadi ise sadece yaralanır. Başına vurularak yaralanan Sadi'nin dimağında bir boşluk vardır. Olayı hatırlayamaz. Soruşturması yapıldığı sırada, sadece kıskançlık günlerini hatırlayan Sadi, metresini öldürdüğünü zanneder ve kadınları kendisinin öldürdüğünü itiraf eder.

Bu haberin duyulması Sadi'nin kendi ailesi nezdinde bomba tesiri yapar. İstanbul'a gelip hapishane kapılarında evlâtlarını görmek derdine düşerler.

[57] **Metin And:** Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, 1906-1923, **Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1971**



**Nur Baba,** 1922, ERTUĞRUL. Soldan Sağa: Ali Rıza, Vasfi Rıza, Behzat Butak, bir Beyaz Rus figüran.

Bu durumu gören Kemal de acı bir nedamete düşer. Mediha ile Ziyneti kendisi öldürmüştür. Hapishaneye giderek bu durumu Sadi'ye itiraf eder. Ama Sadi bunu bir minnettarlık, bir fedakârlık olarak düşünür ve kabul etmez. Nitekim, yargıç huzurundaki soruşturma sırasında da suçunu itiraf etmesine rağmen Kemal'i kapı dışarı ederler.

Kemal bunun üzerine intihar eder. Bıraktığı mektupta durumu yeniden açıklar.

Bu kez ona inanılmış ve Sadi serbest bırakılarak ailesine kavuşmuştur.[58]''

Gerçek bir olaydan ve olayla ilgili sonradan yapılan bir romandan alınan Ertuğrul'un bu özgün, tiyatroya dayanmayan senaryosu koyu melodram çerçevesi içinde ilginç gibi görünen unsurlar taşımaktadır, belirli bir kentsoylu çevresini ele almakta, en önemlisi çeşitli bölümlerde harici çekimlere dayanmaktadır, dekor anlayışından kurtularak.

En ilginci, belki, Kemal Film için -Nijat Özön'ün çok yerinde işaret ettiği gibi- adeta bir gelenek yaratmış olmasıdır: 35-40 yıl sonra bir Osman Seden'in senaryosunu yazdığı veya yönettiği birçok filmde İstanbul'da Bir Facia-i Aşk'ın temelleri tazelenecektir; kötü kadınlar, tutku yüzünden mahvolan küçük kentsoylular, işlenen bir cinayet, yanlış yere suçlanan biri, belleğini yitiren başka biri ve her şeye rağmen mutlu bir son.

Erman Şener'in yorumuna göre film ilkel, durgun ve bir kurgu anlayışından yoksun görünmektedir.[59] Ne ki, konusunun güncelliğinden dolayı, büyük bir ilgi ile karşılanıyor.

Ertuğrul'un aynı yıl Kemal Film için yönettiği ikinci film ise edebi bir uyarlamadır, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Nur Baba adlı romanından. Tasarı oldukça cüretkârdır, o dönem için, konu ise, melodram unsurlarına rağmen, bir hayli zordur.

Filmin iç sahneleri Eyüp'te bir stüdyoda çekiliyor, dış sahnelerinin bir kısmı ise Bebek ve Rumelihisarı'nda, fakat Nur Baba, tıpkı Mürebbiye gibi, sansürle çatışıyor ve bir yıllık bir ara ile Boğaziçi Esrarı adı ile gösteriliyor, çekim esnasında ise olaylar kopuyor.

[58] Alim Şerif Onaran: Muhsin Ertuğrul'un Sineması. Sinema-Tiyatro İlişkileri Açısından, Doçentlik tezi, Ankara 1972

[59] Erman Şener: Türkiye'de Sessiz Sinema Çağı (yayınlanmadı)

"Bir gün stüdyoda çalışırlarken bir gürültü bir patırdı koptu" diye anlatıyor Rakım Çalapala, "Bir alay bektaşi dervişi stüdyoya baskın yapmıştı. Bektaşilik aleyhine film çeviriyorlar diye artistlerin üzerine bir yürüyüş yürüdüler, dekorların üzerine bir saldırış saldırdılar ki demeyin gitsin! Bütün dekorlar artistlerin başına geçti. Herkes çil yavrusu gibi bir tarafa dağıldı.

Bu arada en çok korkan zavallı Papazyan oldu. İhtimal ele geçerse bir güzel dayak yiyecek. Hakkı da yok değildir, hani! Arkasındaki bektaşi urbalarına, çenesindeki takma sakala rağmen değil bektaşi, müslüman bile değildi!

Papazyan Unkapanı'ndan bir faytona atladı, evine kaçtı. Ertesi gün zabıta işe el koymuş stüdyo muhafaza altına alınmış, yeniden çalışmalara başlanmıştı. Fakat Papazyan'ın gözü o kadar yılmıştı ki bir daha bu rolü oynamak için kendisini razı etmek mümkün olmadı. Onun son derece korkmuş olduğunu ve tekrar bektaşi elbisesini sırtına giyemeyeceğini anlayan rejisör, o rolü kendisi oynamak zorunda kaldı.[60]"

**Zevk ve şehvete düşkün, tekkesine gelen zengin kadınlardan yararlanan, ilkin ölen şeyhin karısı ile evlenen, başka kadınlarla da ilişki kuran, Nigâr'ı ailesinden uzaklaştıran, fakat sonunda Süheyla ile evlenen Nur Baba'yı Ertuğrul değil de Emin Beliğ Belli oynuyor ve kadro, Muhsin Ertuğrul'dan başka, Mme.Sarmatova, Vasfi Rıza Zobu, Kemal Küçük, İ.Galip Arcan, Refik Kemal Arduman, "Sepetçi" Ali Rıza, Hakkı Necip Ağrıman, Anna Mariyeviç ve Aznif Minakyan'dan oluşuyor.**

Boğaziçi Esrarı **Kemal Film tarafından** "Sanat ve temaşa âleminde Türklerin yüzünü ağartacak büyük millî piyes, 5 fasıl... Cazip ve heyecanamiz bir mevzu, yeniliğe, güzelliğe, san'atta cüret ve fedakârlığa parlak bir misal teşkil edecek şaheser... feci ve hevlengiz büyük aşk ve ihtiras piyesi... Avrupa ve Amerika filmleriyle mukayese edilebilecek Türk eseri... Fevkalâde mizansen, lâtif İstanbul manzaraları, zengin ve muhteşem şarkvâri dekorlar..." **diye tanıtılmaktadır, fakat İstanbul görüntüleri bir yana dekorlar buram buram tiyatro kokmakta, oyun da öyle.**

**Ertuğrul'un Kemal Film için yönettiği film ise bir "olay" filmidir, bir heyecanın ürünüdür ve yönetmenin inişli çıkışlı çalışmalarının en önemlisidir. Bir kez daha Ertuğrul edebi bir uyarlamaya girişiyor Halide Edip Adıvar'ın** Ateşten Gömlek **romanını seçmekle ve seçimi de her açıdan tutarlı oluyor, güncelliği ve uyandırdığı akislerle. Senaryo Ertuğrul'undur, görüntü yönetmeni Cezmi Ar, oyuncular ise, Ertuğrul'dan başka, Neyyire Neyyir (Ertuğrul), Bedia Muvahhit, Behzat Butak, Emin Beliğ Belli, Vasfi Rıza Zobu, Refik Kemal Arduman, "Sepetçi" Ali Rıza, Hakkı Necip Ağrıman, Mme.Artinova ve Panayota.**

"Bu film, savaşın henüz silinmemiş, unutulmamış acılarının, sevinçlerinin sanat aracılığıyla belgelenmesiydi. O devrin sinema tekniğine göre plan, görüntü, gerilim, eylem bakımından kuruluşu çok başarılıydı. Filmin öyküsünde yer almış kişiler, gerçekten yaşamış, bu topraklar üzerinde emperyalizmin baskısına karşı savaşmış kahramanlardı. Geniş figürasyon kadrosu içinde, İstiklâl Savaşı'na katılmış pek çok kişi de vardı. Muhsin'in filmleri içinde en çok beğenilmiş olanı bu olmuş, en kalıcısı da yine bu film olmuştur", diyor Ercüment Behzat Lâv.[61]

Ateşten Gömlek **(1923) filminin olay yaratması salt güncel ve ulusal konusundan, alındığı romanın niteliğinden gelmiyordu. Film Türk sinemasında ilk kez, diyebiliriz, ki gerçekle yüz yüze geliyordu, bu çok önemli**

[60] Rakım Çalapala: Stüdyoya Baskın, Yıldız, Sayı 132, 1 Ağustos 1944
[61] A.Dorsay, E.Ayça: Ercüment Behzat Lâv'la konuşma, Yedinci Sanat, Sayı 9, Kasım 1973



**Ateşten Gömlek, 1923, ERTUĞRUL.** Sol başta oturan Bedia Muvahhit, yanında iki Beyaz Rus figüran, ayaktakiler Muhsin Ertuğrul, Emin Beliğ, Vasfi Rıza, arkada iki Beyaz Rus figüran.

gerçeği, kendi olanaklarına göre, aksettiriyordu. Üstelik ilk konulu Kurtuluş Savaşı filmi idi.

"Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya uygulanan Ateşten Gömlek'de aynı kıza aşık olan iki gencin serüveni anlatılıyor, önceleri fonda belli belirsiz kendini hissettiren Kurtuluş Savaşı, film ilerledikçe daha ön plana çıkıyor, özellikle hemen hemen 'başrolü' oynuyordu. Tabii bu, hikâyenin kuruluşundan gelen bir durumdu... 'Halide Onbaşı' adıyla da tanınan Halide Edip içinde yaşadığı olayları (Sultanahmet mitingi, cephede yaralıların hali, savaş vb ) otantik bir tarzda romanına aktarmış, böylece Ateşten Gömlek yer yer bir belge filmi havasına bürünmüştü.[62]"

Dış basında "Türk sinemasının en dikkate değer yapıtlarından biri[63]" olarak tanıtılan Ertuğrul'un bu çalışmasındaki başka ve çok bilinen bir özellik de ilk kez bir filmde Türk kadın oyuncularının (Neyyire Neyyir, Ertuğrul ve Bedia Muvahhit) rol almasıdır.

"...1923'te ben Muvahhid'le yeni evlenmiştim" anımsıyor Bedia Muvahhit, "Halide Edip Hanım'ın Ateşten Gömlek'ini filme almak istemişler, Halide Edip Hanım da, bu rolü ancak bir Türk kadını oynayabilir demiş. Ertuğrul Muhsin, Muvahhid'in de, benim de iyi arkadaşımızdı, aile dostumuzdu. Geldi, Muvahhid'e karın oynar mı dedi. Ben çok sevindim, film oynamak o zaman hiç beklemediğim bir şeydi, birdenbire. Peki, dedim, Filmi çevirdik...[64]"

Ateşten Gömlek'le başarıya ulaşan Ertuğrul sonraki filmiyle yanlış bir adım atıp tiyatroya sert -ve bundan böyle tercihli olarak sürdüreceği- bir dönüş yapmış oluyor, daha önce Sigmund Weinberg'in de tasarlamış olduğu, Dikran Çuhacıyan ve Takfor Nalyan ikilisinin Leblebici Horhor adlı müzikal oyununu seçiyor. Oyuncu kadrosu olağan olarak gene tiyatrocular dan kurulmuştur (Mme.Artinova, Behzat Butak, Moris, "Gav-

62 Erman Şener: Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız, Dizi Yayınları, İstanbul 1971
63 René Marchand, Mon Ciné, Sayı 293, 29 Eylül 1927
64 A.Dorsay, E.Ayça: Bedia Muvahhit'le Konuşma, Yedinci Sanat, Sayı 9, Kasım 1973



**Leblebici Horhor**, 1923, ERTUĞRUL. En sağda Behzat Butak.

roş'' Toloyan, Vasfi Rıza Zobu, Kemal Küçük, Refik Kemal Arduman, ''Sepetçi'' Ali Rıza, Jenya) ne ki:

''Tarihi kostümlerle çevrilen bu film, müesseseye (Kemal Film) gayet pahalıya mal oldu. Üstelik oynayanların çoğu tiyatro aktörü olduğu için sahneler bir türlü tabiiliğini bulamamıştı. Eser olduğu gibi filme çekilmiş tiyatro durumunda kalıyordu. Daha çok savaş ve macera filmlerinin geçer akça olduğu yıllarda, sessiz sinema devrindeki bu şarkılı oyun başarısız bir deneme oldu. Hiç iş yapmadı.[65]''

Leblebici Horhor (1923)'un başarısızlığı Ertuğrul'u tiyatro kaynaklarından uzaklaştırmıyor. Kemal Film için çektiği ve başrolünde oynadığı sonraki çalışması da bir tiyatro uyarlamasıdır, adı Kızkulesinde Bir Facia (1923) oysa kaynağı iki Fransız yazarının, Paul Autier ve Clocquemin'in, yüzyılımızın başlarında (1905) Paris'in ünlü heyecan ve korku tiyatrosu ''Grand Guignol'' için yazdıkları, gerilime dayanan, çok unsurları taşıyan bir oyundur.

''Bir piyes seyrettimdi Istanbul'da... Muhsin oynadıydı, Fener Bekçileri mi, ne...,'' diyor Nazım Hikmet, ''Bir deniz fenerinde, kıyıyla bütün bağların koptuğu bir gece, fırtınalı bir gece, fener bekçilerinden biri, oğul sanıyorum, kudurup öteki bekçiye, babasına saldırıyor... İşte orada uluyordu...[66]''

Ertuğrul, uyarlamasında, kişilerin ve mekânın adlarını değiştirmekle yetiniyor, oyunu aynen tekrarlıyor. Üç gün içinde geçen olay bir kuduz öyküsünün etrafında dönüyordu: yaşlı bir fener bekçisinin oğlu kuduz bir köpek tarafından ısırılır, kudurur ve fenerde babası tarafından öldürülür. Delikanlının sudan, ışıktan korkması, ruhlarla konuşması, bir yerden sonra uluması, feneri yakmayıp yaklaşmakta olan bir gemiyi tehlikeye sürüklemesi, babasına saldırması filmin başlıca heyecan unsurlarını teşkil ediyordu. Sahilde beklemekte olan gelin ile yaşlı ana hariç tüm olayın iki kişinin arasında geçmesi, mekânın (fener) sınırlanmış olması, Ertuğrul'un üç perdelik ayırımı adeta aynen kullanması filmi ağırlaştıran öğelerdi. Hareketsizlik, ağır bir oyun da eklenince Kızkulesinde Bir Facia bir tiyatro filminden başka bir şey değildi. Ertuğrul'un, Neyyire Ney-

[65] Zahir Güvemli: Sinema Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul 1960
[66] Nazım Hikmet: Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim

yir'in, Emin Beliğ Belli, "Sepetçi" Ali Rıza, Hakkı Necip, Aznif Aram'ın oyunları ile de başka bir şey olamazdı zaten.

Ertuğrul'dan altı yıl sonra Paul Autier-Clocquemin ikilisinin oyunu Fransa'da, Jacques Feyder'in bir senaryosundan, Jean Gremillon tarafından filme alınıyor ["Gardiens de Phare" (Fener Bekçileri), 1929], fakat sonuç bir melodram değil, çoğu tek mekânda geçen, oysa doğayı kullanmayı bilen, Rus ve Alman sinemasının öğretilerinden yararlanan güçlü bir yapıt oluyor.[67]

Kemal Film için son yönettiği film için Muhsin Ertuğrul yeniden edebi bir yapıt seçiyor, Peyami Safa'nın "Sözde Kızlar" romanını. Yazarın açıkladığı gibi:

Eğer bu kitabı mutlaka bir sınıfa ayırmak lâzımsa, ona 'satir sosyal', yani 'içtimâi hiciv' (toplumsal yergi)dir derim. Bilinir ki, 'satirik', yani 'hicvi' romanlar bir devrin gayr-ı tabiî hâdiselerini sezerek onun tuhaflığını hissettiren eserlerdir.. Bir devrin adetleri mahvolup yerine yenileri gelince, tabiî, bu tahavvül sanatkârları müteessir eder. Ve ekseriya bu teessür, hicvi eserlere sâik olur. 'Sözde Kızlar'ın maksadı bu garâbeti ifade etmektir. 'Don Quijote' veya 'Tartarin'de olduğu gibi alaylı üslûp kullanılmamış, garâbetlerin ifadesi, vakalarla seviyelerin belâgatine bırakılmıştır... 'Sözde kızlar', devrin çığrından çıkmış ahlâkını, zevkini, hayatını hicv etmek için yazılmıştır.[68]"

Romanda, Batı Anadolu'nun Yunanlılar tarafından işgalinden sonra İstanbul'a gelen Mebrure, akrabalarından Nafi Bey'in ailesi yanına sığınır ve kendisini sefahate teslim olmuş bir çevrenin içinde bulur. Nafi Bey'in oğlu Behiç genç kıza göz koyar fakat amacına erişemez. Behiç meşru olmayan çocuğunu öldürdüğü için tutuklanır, metresi Belma intihar eder ve Mebrure, babasını bulabilme umuduyla, tekrar Anadolu'ya döner.

Kayıp bir film olduğundan Sözde Kızlar'ın romana ne denli sadık kaldığını çıkartabilmek olanaksızdır. Çalapala'ya göre "filmin romanla ilgisi azdır"[69]; Ertuğrul'un sinemasını ayrıntılı bir şekilde incelemiş olan A.Ş. Onaran'a göre ise: "...film bir çok güzel fotoğrafa rağmen Şişli ve Şehzadebaşı semtlerinin karşıt havasını yansıtmamıştır. Kemal Film kurucularından Şakir Seden'in de belirttiği gibi Sözde Kızlar çok kötü bir film olmuştur.[70]"

Behzat Butak, Moris, Gavroş Toloyan, Mme. Jenya Gordenskaya, Mme. Artinova, "Sepetçi" Ali Rıza, Refik Kemal Arduman, Panayota, Kemal Küçük, Kadri Ögelman'ın oluşturduğu bir kadro'ya sahip olan Sözde Kızlar'ın bize kadar ulaşmış resimlerinde dikkati en çok çeken "art nouveau" dekorları ile biçimciliğe kaçan ışıklandırmalarıdır.

Kemal Film, zorunlu olarak, yapımdan çekilince Ertuğrul Rusya'ya gidiyor, dönüşünde de kendine başka bir yapımcı buluyor, İpek Film ya da İpekçi Kardeşler. Şakir Seden, yapımdan zorunlu çekilmelerini, böyle anlatıyordu Erman Şener'e 1965 yılında:

"...ağabeyimle (Kemal Seden) Muhsin Bey'ın arası iyice açılmıştı. İki taraf da bahane arıyordu. Olay işte o günlerde oldu. Bize intikal ettiğine

[67] Georges Sadoul: Histoire d'un art, le cinéma des origines a nos jours, Flammarion, Paris 1949

[68] Cevdet Kudret: Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, Cilt 2, Varlık Yayınları, İstanbul 1967

[69] Rakım Çalapala: Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul 1947

[70] Alim Şerif Onaran: Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Sinema-Tiyatro İlişkileri Açısından, Doçentlik tezi, Ankara 1972

göre yeni genel müdür (stüdyo olarak kullanılan Dikimhanenin müdürü), kadın artistlerden birine sarkıntılık etmiş. Hem yüz bulamamış, hem de bizim arkadaşlardan sert muamele görmüş. Bunun üzerine kızıp, '24 saatte burayı terkedin' demiş. İki günde hiç olmazsa bir depo bulur, eşyaları oraya taşırdık, ama dedim ya, iki taraf da bahane arıyordu. Bu hadise uygun düştü. Eşyaları paylaştık. Aksesuarları Behzat (Butak) aldı; dekor, pano gibi şeyleri Muhsin Bey Ferah Tiyatrosu'na götürdü. Biz de makineleri satıp bu defteri kapadık."

İpekçi Kâni Bey'in Kapalıçarşı'nın Kalpakçılar bölgesinde ipek satmak için açtığı dükkân zamanla Eminönü meydanındaki oyuncak, fotoğraf malzemesi, film gösterme aygıtı gibi şeyleri satan, hatta 1917'de bir fotoğraf rehberini bile yayımlayan "Selanik Bonmarşesi"ne dönüşüyor. Sonradan İpekçi Kardeşler sinema işletmeciliğine ve Ertuğrul'un desteği ile yapıma başlıyorlar.

Ateşten Gömlek'in başarısını unutamayan yönetmen yeniden Kurtuluş Savaşı yıllarına dönmeyi uygun buluyor, yeni yapım şirketine çekeceği ilk filmi için. Ne ki bu kez seçtiği kaynak uyarlamalı bir sahne oyunudur.

Fransız yazarı François de Curel'in "La terre inhumaine" (Acımasız Toprak) adlı oyunundan Reşat Nuri Güntekin'in "Bir Gece Faciası" olarak uyarladığı ve 1924'te kitap halinde basılan yapıt Ertuğrul'un elinde Ankara Postası (1928/1929) oluyor.

Muhsin Ertuğrul, Neyyire Neyyir, Behzat Butak, Ercüment Behzat Lav, İsmet Sırrı (Maarif Vekili'nin özel izni ile filme katılan İzmir Amerikan Koleji'nden genç bir öğrenci kız), Kemal Küçük, Sait Köknar, Emin Beliğ Belli, Naşit Özcan, İ.Galip Arcan, Hüseyin Kemal Gürmen, Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu gibi kalabalık bir tiyatrocu kadrosunu bir araya getiren ve stüdyo olmadığından bugünkü Rüya Sineması'nın arkasındaki bir arsada, Yeşilçam sokağında, açık havada dekor kurarak çekilen Ankara Postası'nda, Kuvva-i İnzibatiye komutanının eşi Necmiye Sultan, kocasını görmek için İstanbul'dan Adapazarı'na gelir. Konakladığı evde, Kuvva-i Milliyecilerin kuryesi Kudret'le tanışır. Necmiye ve Kudret birbirine âşık olurlar oysa, bir çarpışma olayından sonra, Necmiye Kudret'i ele vermek isteyince Kudret'in annesi tarafından öldürülür. Kudret başka bir çatışmada vurulunca kurye görevini kardeşi Osman alır. Yolda Osman, nişanlısını üç zorbanın elinden kurtarır. Yaralı olarak atına atladığında nişanlısı vurulur ve Osman yoluna devam eder.



**Ankara Postası**, 1928-29, ERTUĞRUL. Nafia Hanım, Muhsin Ertuğrul, Behzat Butak, Ercüment Behzat Lav.

"...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 (Güntekin)'in 'Bir Gece Faciası' adıyla Kurtuluş Savaşı'na uyguladığı bu oyun, 15 Nisan 1924'te 'Dar-ül-bedayi' sahnesinde ilk olarak göründüğü vakit, Hüseyin Suat (Yalçın)'ın Dar-ülbedayi'de Bir Gece Faciası alayına hak verdirecek bir kılığa bürünmüştü; Curel'in oyununda, bu bölgede bulunan evi yakınına özel görevli bir Fransız subayı indiren pilot, Güntekin'in uygulamasında 'kuvva-yi milliyeci' subay oluyor; evi, İzmit'teki bir Çerkez evine dönüyor; Curel'in oyununda bu eve yerleşmiş olan Alman prensesi, Güntekin'in uygulamasında Çerkez asıllı bir sultan hanıma çevriliyordu.[71]"

Uyarlamanın tutarsızlıklarına ve çekimin kusurlarına rağmen, ilk kez olarak Beyoğlu'ndaki Melek ve Elhamra sinemalarında 2 Ekim 1929

[71] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962



tarihinde gösterilmeye başlanan film büyük bir rağbet görüyor, Cumhuriyet gazetesi:

"İpekçi Kardeşler tarafından vücuda getirilen **Ankara Postası** filmi, dün sabah ilk defa Melek sinemasında hükümet ve basın erkânı huzurunda gösterilmiştir. Filmin Milli Mücadele'ye ait ilginç bir konusu vardır. Resimleri sanatkârane çekilmiş olan filmde Ercüment **Behzat** başrolü oynamaktadır.[72]"

diye haberini veriyordu.

Ankara Postası'ndan sonra Ertuğrul, belirsiz bir yabancı kaynaktan, ihtimal bir Alman filminden alınan, senaryosunu yazdığı Kaçakçılar'ın çekimine başlıyor. Film, o yılların bir sinema dergisinde, bu şekilde tanıtılıyordu:

"Ertuğrul Muhsin'in yeni çevirmekte olduğu filmin ismi Kaçakçılar'dır. Kaçakçılar filminde İstanbul güzellik kraliçesi Feriha Hanım da mühim bir rol almıştır. Şimdiye kadar çevrilen sahnelerde Feriha Hanım'ın muvaffak olduğu söyleniyor. Kaçakçılar filmi Ankara Postası filmine nazaran daha şayanı dikkattir.[73]"

1929'da çekimine başlanan, çekimde yer alan bir araba kazasında Sait Köknar'ın ağır yaralanmasından ve oyuncu Karakaş'ın ölümünden dolayı ertelenen ve sesli olarak 1932'de gösterilen Kaçakçılar, Ertuğrul'un adeta değişmez oyuncu topluluğunun (Behzat Butak, Sait Köknar, Talât Artemel, Hazım Körmükçü, İ.Galip Arcan ve yenilerden Atıf Kaptan) desteği ile gene melodramatik bir öyküyü anlatıyordu:

Fakir bir balıkçı ailesinin oğlu bir kaçakçı çetesine girer, bir çarpışma sırasında kardeşini vurur, daha sonra İstanbul'da, ikinci bir çarpışmada, polis tarafından tutuklanır. Annesi kahrından ölürken ailenin beslemesi iş aramak için İstanbul'a gelir, kötü yola sürüklenir. Kıza aşık bir çoban piyangoda büyük ikramiyeyi kazanınca yollara düşer, İstanbul'a gelir, sevdiği kızı bulur, kurtarır ve onunla evlenir. Kardeş katili delikanlı ise idam sehpasında can verir.

Sessiz dönemi kapatan Ertuğrul 1931'de, gene İpek Film hesabına, ilk sesli Türk filmine başlıyor. Bu kez çalışma daha iddialıdır ve İstanbul Sokaklarında aynı zamanda Türk sinemasının bir çeşit ilk ortak yapımı oluyor, Mısırlı Azize Emir'den, Yunanlı Gavrilides'ten ve görüntü yönetmeni Nikolas Farkas'tan yararlanarak. Yenilikler bununla bitmiyordu, İstanbul Sokaklarında ayrıca sinemaya yeni bir oyuncuyu da getiriyordu: Semiha Berksoy.

Muhsin Ertuğrul'un senaryosu bir kez daha melodramatik olaylar etrafında dönüyordu:

"...Orta vaziyette bir aileye mensup olan iki kardeş mesudane bir hayat sürüyorlardı. Talât (Talât Artemel) bir tüccarın yanında çalışır, Rahmi (Rahmi) de bankada kasadardı. Bu hayat, mesut bir şekilde devam ederken Rahmi bir muganniyeye âşık oldu. Bu kadının eskiden Talât'la da münasebeti vardı; buna rağmen Rahmi onu çıldırasıya seviyor ve onun için bütün aylığını Beyoğlu'nda sarfettikten 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'yi mecburen istifa ettirerek 5000 liralık da bir tazminat veriyor. Zaten ailenin biriktirdiği para bu miktarı geçmediğinden, vaziyet fenalaşıyor ve fakirane bir hayat yüz gösteriyor. Bunu haber alan Talât, fakirliklerine sebep olan bara gidiyor ve Rahmi ile muganniyeyi sarhoş bir halde buluyor. Muganniyenin şeriki olan bar garsonu, Rahmi'yi dolandırmak için bardağına uyutucu ilâçlar atıyor. Bu vazi-

[72] Cumhuriyet Gazetesi, 30 Eylül 1929
[73] Sinema Gazetesi, Sayı 2, tarihsiz (1929)

yeti gören Talât asabi bir şekilde Rahmi'nin masaşına saldırıyor, birkaç dakika sonra iki kardeş arasında gittikçe ilerleyen bir kavga ve boğuşma başlıyor ve bu döğüş esnasında Talât, kardeşinin gözüne içi dolu şampanya bardağını atıyor.. Bu hareket acı bir feryatla karşılanıyor... Zehirli içki Rahmi'nin gözüne geliyor... Rahmi âmadır. Şimdi Talât panik içinde, onu teselli etmek isteyerek bardan dışarı çıkarıyor. O mesut aile hayatı artık sönmüştür. Doktorlar büyük bir para mukabilinde onu iyi edeceklerini söylüyorlar. Müteessir valide iki oğlunu dünyada bırakarak vefat etti. Talât şimdi para bulmak için her tarafa baş vuruyor. 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 Halil Ağa (Behzat Butak) tarafından misafir ediliyorlar. Aynı gece, bir hırsız Halil Ağa'nın parasını çalıyor. Fakat Talât yetişerek ondan parayı alıyor. Vaziyetlerinin fena olduğunu gören Halil Ağa, onları yanında alıkoyuyor. İki sene geçiyor, Halil Ağa'nın kızı Semiha (Semiha Berksoy), Rahmi'nin âma olmasına rağmen ona âşık oluyor. Bir gün bir misafir hana geliyor, bu misafir eski hırsızdır. Ve Talât'tan intikam almak için geliyor. Ve kancıkça 'kardeşine senin için 5 lira verdim' diye Rahmi'yi kandırıyor. Rahmi parayı istediği zaman Talât afallaşıyor ve bunu bir münakaşa takip ediyor ve Talât kardeşini memnun etmek için bir yolcudan 5 lira çalıyor, yolcu polise haber veriyor. Polis de Talât ve Rahmi'yi arıyor. Bunu gören Halil Ağa onları kovuyor. Talât hemen Rahmi'den parayı geri alarak kardeşini kurtarmak için polise teslim oluyor . O zaman Rahmi kardeşinin fedakârlığını anlıyor.

Yalnız, fakir âma bütün vaktini şarkı söylemekle geçiriyor. Birkaç gün sonra Talât da hapisten kurtularak kardeşine iltihak ediyor... Bu mevzi, İstanbul'a gelmiş Mısırlı muharrir Semira Hanım'ı (Azize Emir) 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.[74]"

Ertuğrul'un "kozmopolit" melodramı, görüldüğü gibi, türün sonradan defalarca kullanılacak tüm klişelerini ve anlamsızlıklarını taşımaktadır: dürüst delikanlılar, saf genç kızlar, kötü bar kadınları, kardeş arası çatışmalar, fedakârlıklar, son anda mucizevi şekilde iyileştirilen tıp tarihinde benzeri olmayan hastalıklar (Rahmi içki bardağının içine atılan uyku ilacından kör oluyor), koruyucu melekler (Mısırlı romancı kadın), şarkılar ve mutlu son. İstanbul, Bursa, Mısır, Yunanistan.. film mekânları dolaşıyor, fakat sonuçta değişen pek bir şey yoktur. Yolculuklar bununla da bitmiyor; İstanbul Sokaklarında Paris'e kadar varıyor, Paris'in yedi kilometre ötesindeki Epinay'daki Tobis-Klang film stüdyolarında seslendiriliyor, Kaçakçılar ile birlikte.

İpekçiler'in bu ilk sesli filmi bir hayli pahalıya mal oluyor, 1 Aralık 1931 günü özel bir gala ile Beyoğlu'nda Melek (şimdiki Emek) ve Elhamra sinemalarında gösteriliyor ve büyük bir ilgi ile karşılanıyor. Çetin Özkırım'ın işaret ettiği gibi film:

"...bizim gerçeklerimize de bir hayli aykırıdır. O çağlarda İstanbul sokaklarında, akordeon çalıp tangolar söyleyerek dilenenleri, halkımız para



**İstanbul Sokaklarında,** 1931, ERTUĞRUL, Talat Artemel, Semiha Berksoy.

[74] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962



vermek şöyle dursun, dinlemezdi bile... Ama o günlerin şartlarını da unutmamak gerekir.[75]"

Üstelik, İstanbul sokaklarında dolaşan âma şarkıcı, ister tango ister türkü okusun, Türk sinemasında bir gelenek kuruyor, bazı melodramların, şarkılı türün veya şarkıcı filmlerinin kaçınılmaz ve "halka dönük" çıkış noktası oluyor, ister Ertuğrul'u izleyenler ister "sinemacı" niteliğine ilerde erişecek olanlar için.

İstanbul Sokaklarında Ertuğrul ve Türk sineması için bir çeşit çok yönlü "ilk" film oluyor: ilk sesli film, ilk ortak yapım, ilk şarkılı melodram gibi. 1932'de yönettiği Bir Millet Uyanıyor ise bir dönüş yapıtıdır, Milli Mücadele yıllarına bir dönüş, Ateşten Gömlek ve Ankara Postası'nın izinde. Ertuğrul'un çalışması ile, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun özgün bir senaryosundan alınan Bir Millet Uyanıyor ilerki yıllarda da bir örnek teşkil edecek, ister tekrarlansın ister bölüm bölüm kullanılsın.

Aradan geçen zamanla bu yeni İstiklâl Savaşı filmi sanki fazla bir heyecan taşımıyor, her ne kadar gerçek olay ve kişilere dayanıyorsa da. Bir Millet Uyanıyor'un öyküsü 15 Mart 1920 günü başlar; Kuva-yi Milliye Yüzbaşısı Davut ve yardımcısı Tilki ilkin bir cephaneliği basarlar, sonra görevli olarak İstanbul'a gelirler. İstanbul yaşamının çeşitli olaylarına katılan Davut ve Tilki Beyoğlu'ndaki bir meyhanede tehlikeli bir duruma düştüklerinde bir "meçhul yardımcı" tarafından kurtarılırlar ve Erenköy'e, verilen bir adrese giderler. Yolda Yaver Feridun'un saldırısına uğrayan öğretmen Nesrin'i kurtarırlar ve onu evine götürürler. Ne ki bu ev Davut'un, yıllardır görmediği, annesinin evidir.

Feridun Davut'un kimliğini öğrenir ve Nesrin'i elde edebilmek için şantaja başlar. Nesrin, Davut'u kurtarmak için, Feridun'la görüşmeyi kabul eder, yeniden saldırıya uğrar ve Feridun'u vuran teyzesi tarafından kurtarılır. Olaya Yahya Kaptan da karışır, İstanbul'daki gizli eylemleri yönettiğini açıklar.

Feridun'un adamlarından çeteci Ferit, Davut'un bulunduğu evi basar, Davut'la Tilki'yi esir eder. Yahya Kaptan ve adamları yetişir, onları kurtarıp Adapazarı'na Yahya Kaptan'ın köyüne götürürler. Bir süre sonra köy Kuva-yi İnzibatiyeciler tarafından sarılır, Tilki kaçmayı başarır, Davut ve arkadaşları kurşuna dizilmek üzereyken son anda kurtulurlar.

Davut ve Tilki orduya katılırlar -filmin son bölümleri belgesel malzemeden yararlanır- zaferden sonra Davut ve Nesrin birleşirler.

Nizamettin Nazif'in anlattığına göre:

"...Rollerin hemen hepsi, benim İstiklâl Harbi'ndeki hatıralarım arasından seçilmişti. Meselâ Ercüment Behzat'ın rolünü hayatta ve hakikatte benim çok temiz arkadaşım mülâzım Halil Nuri (sonradan Niğde Milletvekili, Cumhurbaşkanlığı Alay Komutanı olan Albay Halil Nuri Yurdakul) İstiklâl Savaşı sırasında oynamıştı.[76]"

Filmin çekimi ise ayrı bir olay yaratıyor:

"...Devrin en başta gelen liderleri böyle bir filmin gerçek değerini pekâlâ anlamışlardı. Hiçbir yardımı esirgememişlerdi. Hattâ Gazi Mustafa Kemal senaryoyu inceledikten sonra Bir Millet Uyanıyor'da hareket halinde görünmeyi aslâ yadırgamamıştı. İsmet Paşa da bir Garp Cephesi sahnesinde görünmeyi kabul etmişti. Fakat en realist hareket eden savaş ve devlet adamı B.M.M. tarihi reislerinden pek muhterem Kâzım (Özalp) Paşa olmuştu. İsmet Paşa zaman ile şişmanladığından eski üniformasına giremeye-

[75] Çetin A.Özkırım: Türk Filmciliği, İlk Sesli Filmlerimiz ve Beyazperdede Tiyatro Oyunları, Sine-Film, Sayı 1, 1 Ocak 1962

[76] Erman Şener: Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız, Dizi Yayınları, İstanbul 1971



**Bir Millet Uyanıyor,** 1932, ERTUĞRUL, Bedia Muvahhit, Ferdi Tayfur.

ceğini son dakikada ileri sürmüştü. Fakat, yukarıda da bildirdiğim gibi, Gazi Paşa bu film için Çankaya'da kamera önüne geçmiş ve bir nutkunu filme aldırmıştı.[77]"

Ertuğrul bu filmi için tüm olanakları kullanıyor, tarihsel bir yapıtı meydana getirmek için ciddiyetle çalışıyor, bir kez daha ortaya bir "prototip", bir "ilk örnek" atıyor, fakat senaryo -en azından Ertuğrul'un anlatımıyla- bir hayli karışıktır, birçok olaylar, ayrıntılar karanlıkta kalıyor, tarihsel gerçekler yer yer bir "macera" havası içinde hallediliyor, rastlantılar birbirini kovalıyor. Film, kuşkusuz, zamanında büyük bir başarı sayılıyor, sonraki yıllarda bile Anadolu'da sık sık gösteriliyor oysa, tüm gayretlere rağmen, bütünlükten yoksun bir çalışma oluyor.

Bir Millet Uyanıyor'un oyuncu kadrosu Ferdi Tayfur, filmden sonra haklı bir ün kazanacak olan Atıf Kaptan, Naşit Özcan, Emel Rıza, Ercüment Behzat Lâv, Hadi Hün, Kevser, Sait Köknar, Emin Beliğ Belli, Mahmut Moralı, Muammer Gözalan, Palmira, Hikmet ve Samiye'den oluşuyor, Ertuğrul'un yönetmen yardımcılığını Kemal Necati Çakuş ve Nazım Hikmet yapıyorlar, görüntü yönetmeni Cezmi Ar, dekorlar ise Vedat Ar'ın. Film bir bakıma Ertuğrul'un son "iyi niyet" gösterisidir: İpek Film'in "yürütücü" yönetmeni haline gelen, şirketin yapımına yön veren -ve Türk sinemasını tek başına temsil eden- Ertuğrul artık büyük bir rahatlıkla bir "konfeksiyon", bir "repertuar" sinemasına girişiyor, "repertuar" olarak da tiyatroyu kullanarak.

[77] Erman Şener: Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız, Dizi Yayınları, İstanbul 1971

1933'te Muhsin Ertuğrul 4 film yönetiyor, üç güldürü ve Yunanlılarla ortaklaşa çevrilen bir melodram. Güldürülerin ilki tipik bir vodvildir ve Muhlis Sabahattin Ezgi'nin müzikleriyle donatılan Karım Beni Aldatırsa'ya Darülbedayi'nin adeta tüm oyuncuları katılıyor; Feriha Tevfik, Bedia Muvahhit, Hazım Körmükçü, Halide Pişkin, Vasfi Rıza Zobu, Behzat Butak, Muammer Karaca, Ercüment Behzat Lâv, Refik Kemal Arduman, İ.Galip Arcan, Sami Ayanoğlu, Zeki Alpan gibi. Üstelik film, bir yenilik teşkil eden, biraz da "varyete" kokan "bale", yani kısa tek parçalı mayo giyen kızların, "cüretkâr" gösterisi ile de ilgi kazanıyor.

Karım Beni Aldatırsa'nın konusu tam bir kentsoylu güldürüsüdür, mekân Moda'daki bir "deniz sporları dershanesi"dir. Dershanenin Karadenizli sahibi Salih Kaptan (Hazım Körmükçü), eşi Belma (Bedia Muvahhit), kürek hocası, kadınların gözbebeği Orhan (Ercüment Behzat Lâv), masaj hocası Nuri (Refik Kemal Arduman), gemici Muammer (Muammer Karaca), Orhan'a âşık olan Fatoş (Feriha Tevfik) arasında geçen olaylar, kıskançlıklar, Hayırsızada'da aşk geceleri, çeşitli "komiklik"ler, şive oyunları filmin özelliklerini teşkil ediyorlardı.

Anlatım, sunuş, dekor ve oyun anlayışı ile tiyatrodan hiç uzaklaşmayan Karım Beni Aldatırsa tanıtma yazılarından başlamak üzere "nitelikleri"ni sergiliyordu ve oyuncuların takdimi şu şekilde oluyordu, seyircinin karşısına görülen her oyuncunun ağzı ile:

- Aldatursa beni karum
  Pen ona bir iş yaparum
  Temizlerim namusumi
  Sağlam bir nikâh kıyarum
  (Hazım Körmükçü)

- Darülbedayi'nin Bedia'sıyım ben
  Derin bir aşka müptela iken
  Belma rolünde, Fatoş rakibem
  İşte hayatta en büyük hilem.
  (Bedia Muvahhit)

- 1929 ecesi
  Darülbedayi'nin nazenin kraliçesi
  (Feriha Tevfik)

- İleri geri çek kürekleri
  Hanımlar dikkat
  Darülbedayi'den
  Ercüment Behzat
  (Ercüment Behzat Lâv)

- Dosyam koltukta
  Darülbedayi efelerinden
  İ.Galibim ben
  (İ.Galip Arcan)

- Hassas nişanlı Şadan rolünde
  Darülbedayi'den Vasfi Rıza'yım ben
  (Vasfi Rıza Zobu)

- Oldum gittim milyoner
  Tenor olursam eğer
  Darülbedayi'den Muammer
  (Muammer Karaca)[78]

[78] Ses Dergisi, Sayı 12, 18 Mart 1967



**Karım Beni Aldatırsa,** 1933, ERTUĞRUL, Soldan sağa: Muammer Karaca, Vasfi Rıza Zobu.



**Söz Bir Allah Bir,** 1933, ERTUĞRUL, Soldan sağa: Vasfi Rıza, Cahide Sonku, Şaziye Moral, Hazım Körmükçü.



**Cici Berber,** 1933, ERTUĞRUL, Soldan sağa: Muammer Karaca, Halide Pişkin, Ferdi Tayfur.

Nurullah Tilgen'e göre "her bakımdan mükemmel denilecek bir film[79]", Alim Şerif Onaran'a göre "başarılı bir iş filmi[80]" sayılan Karım Beni Aldatırsa Batı'lı havası, müziği, çıplak bacaklı kızları ile gerçekten iş olarak başarı kazanıyor. Aynı yöntemi izleyen Söz Bir Allah Bir ise tecimsel başarıya ulaşamıyor. Karım Beni Aldatırsa'da olduğu gibi senaryosu Mümtaz Osman takma adıyla Nazım Hikmet tarafından yazılan ve -daha önce gördüğümüz gibi- Mahmut Yesari'nin bir Fransız oyunundan "Kudret Helvası" adıyla uyarlanan sahne yapıtından alınan bu ikinci vodvil, Muhlis Sabahattin Ezgi'nin müziğine ve seyircinin tuttuğu oyuncu kadrosuna rağmen (Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu, İ.Galip Arcan, Muammer Karaca, Cahide Sonku, Melek Tayfur, Necla Sertel, Semiha Berksoy, Mahmut Moralı, Necdet Mahfi Ayral) bir hayli "yabancı" kalıyor. Kadın düşkünü avukat Şaban, "feminist" kadın, garsoniyer baskınları, klasik karı-koca-âşık üçlüsü, Arnavut taklitleri vb ile aşırı bir şekilde Batılı oluyor.

Aynı yıl Ertuğrul'un yönettiği ve büyük bir olasılıkla bir Alman yapıtından uyarladığı Cici Berber de müzikli tiyatrodur, ne ki kurallara hem daha uygun hem öyküsü -senaryo bu kez de Nazım Hikmet'in imzasını taşıyor- daha hareketli.

Bir röportaj yapmak isteyen Selim çırak olarak bir berber dükkânına girer, Eleni adlı Rum veznedar kıza âşık olur. Eleni'ye berber Ruşan da

[79] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları

[80] Alim Şerif Onaran: Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Sinema-Tiyatro İlişkileri Açısından, Doçentlik tezi, Ankara 1972

âşık ve Selim-Eleni-Ruşan sonunda bir üçlü kurarlar. Sesi güzel olan Ruşan, Selim'in yerine geçip, Eleni'ye şarkılar bile okur. Basın Balosuna giden üçlü orada bir sürü beklenmemiş durumlarla karşılaşır: Eleni babasını -berber dükkânının sahibi- baloda metresiyle görür, Selim Patavanya Sefirinin bıyıklarını düzeltmek nedeniyle onunla bir konuşma yapar. Sonunda Selim'in gazeteci olduğunu öğrenen ve eşinden korkan berber baba Selim'in Eleni ile evlenmesine izin verir.

Cici Berber Ertuğrul'un değişmez oyuncularını (İ.Galip Arcan, Ferdi Tayfur, Muammer Karaca, Şevkiye May, Mahmut Moralı, Necdet Mahfi Ayral, Hadi Hün, İhsan Garan, Eyüp Sabri) bir araya getirmekten başka o dönemde gerek Yunanistan'da gerekse İstanbul'da çok tutulan Yunan operet oyuncusu Zozo Dalmas'ı da sunuyordu.

"Cici Berber, özellikle İ.Galip Arcan'ın çizdiği başarılı kompozisyon rolü sayesinde çok tutulan bir müzikli komedi (operet) oldu. Ferdi Tayfur burada bütün filmlerinden iyiydi. Muammer Karaca, Şevkiye (May) de başarılı idi. Zozo Dalmas ise, biraz geçmiş yaşına rağmen, gerçek bir operet sanatçısı olarak sesi ve güzelliği ile filme ayrı bir renk katmaktaydı. Filmin operetimsi, tiyatromsu dekorları, havasına uymuştu.

Ama üzerinde en çok durulması gereken yönü, musikisi idi. Bu kez Muhlis Sabahattin turnede olduğu için, filmin müziklerini Mesut Cemil Tel yapmış, sözlerini de yine Mümtaz Osman (Nazım Hikmet Ran) düzenlemişti... Kanımca Muhsin Ertuğrul'un en iyi operet filmi **Cici Berber'dir," diyor Alim Şerif Onaran.**[81]

**Yorumlar tabii değişik oluyor.** Cici Berber'i **eleştiren o yılların Holivut dergisi için:**

"Rejisör Ertuğrul Muhsin Bey bir kerre filme gayet fena bir şekil veriyor... bilhassa filmde bale'nin ve sairenin daima bacaklarıyla halk karşılaştığından film gene kıymetinden düşüyor.

Sonra rejisörün ve sahne vazinin ikinci bir hatası: filme, kısımlara ayrılmış sessiz filmlere benzeyen bir şekil vermiştir. Bir sahneden öbür sahneye geçmek için seyirci bir boşlukla karşılaşıyor gibi. Rejisörün hiç vakti olmadığı halde ekseri bale'yi göstermesi baştan sağma tarzı verdiği fikrini seyircilerde de uyandırıyor.[82]"

**Ertuğrul, böylece, Türk sinemasına "operet", müzikli güldürü türünü de getirmiş oluyor, sahne geleneğinden ayrılmadan.**

**Bu üç güldürüden sonra yönetmen bir Yunan filmini çekiyor, kısmen İpek Film stüdyosunda, kısmen Zante adasında. Film** Fena Yol **(O kakos dromos)'dur, senaryoyu yine Nazım Hikmet yazıyor, Yunan Gregorios Ksenopoulos'un bir romanından. Müzik Sotiri Yetrudi'nin, görüntü yönetmeni de Theodorides. Oyuncu kadrosu, Necdet Mahfi Ayral hariç, İstanbul'da temsiller vermekte olan Kiveli Tiyatrosu sanatçılarından oluşuyor (Marika Kotopuli, Kiveli, Georges Papas, Gavrilides, Dimitri Murai) filmin yapımcıları da Kotopuli ve Kiveli'nin eşleri C.Helmis ve G.Theodoridis.**

**Zante adasında yaşayan biri çirkin, biri güzel iki genç kızın öyküsünü anlatan** Fena Yol **bir Türk filmi değil de ilk Rumca sözlü şarkılı film oluyor ve İstanbul'da hiçbir ilgi görmüyor.**

**Şarkılı melodramdan Ertuğrul yeniden bir müzikli güldürüye dönüyor, bu kez bir Alman filminden esinlenerek.**

[81] Alim Şerif Onaran: Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Sinema-Tiyatro İlişkileri Açısından, Doçentlik tezi, Ankara 1972

[82] Holivut Dergisi, Sayı 48, 6 Kanunuevvel 1933

Senaryosunu Nazım Hikmet'in (Mümtaz Osman) yazdığı bu Milyon Avcıları (1934) bir berber dükkânı değil de "İki Ahbaplar" adını taşıyan bir levantacı dükkânı etrafında dönüyor. Ertuğrul'un bundan önceki müzikli güldürülerinde olduğu gibi, tüm unsurlar, değiştirilen adlara ve çevreye rağmen, özentili bir Batılılaşmadan çıkmadır. Levantacı dükkânı, küçük ilânlardan çıkan karışıklıklar, zengin kız sanılan fakir tezgâhtar, iki çiftin aşkları, kırgınlıkları, iş bulma acenteleri ve mutlu bir son.

A.Ş.Onaran'ın açıkladığı gibi Milyon Avcıları aslında Max Neufeld'in yönettiği "Sehnsucht 202" (Özlem 202, 1933) çekim çekim bir kopyasından başka bir şey değil. Ertuğrul değişmez "takım"ını bir araya getiriyor (Feriha Tevfik, Hazım Körmükçü, Melek Tayfur, Ferdi Tayfur, Mahmut Moralı, Muammer Karaca, Sait Köknar, Sami Ayanoğlu, Necdet Mahfi Ayral), müzikleri Muhlis Sabahattin Ezgi'ye yazdırıyor, dekorlarını da başka bir tiyatrocuya, Vedat Ar'a yaptırtıyor, ne ki formül fazla bir başarı kazanamıyor.

Aynı yıl (1934) Ertuğrul "yerli" bir kaynak da seçiyor, daha önce sessiz olarak çevirdiği ve bir başarısızlıkla sonuçlanan Leblebici Horhor.

Bu kez "sesli, sözlü, şarkılı" olarak çekiliyor Nalyan-Çuhacıyan ikilisinin opereti (senaryo Mümtaz Osman imzasını taşıyor), hem özenle çekiliyor, geniş bir oyuncu kadrosu (Behzat Butak, Vasfi Rıza Zobu, Ferdi Tayfur, Feriha Tevfik, Necla Sertel, Mahmut Moralı, Muammer Karaca, Kadri Ögelman, Melek Tayfur, Hazım Körmükçü, Fatma Andaç), geniş bir figürasyon ve yapım olanaklarıyla. Hatta Leblebici Horhor Venedik 2. Uluslararası Film Şenliği'ne de katılıyor, bir "Onur Diploması" alıyor fakat, tecimsel açıdan, bir fiyasko oluyor.

İtalyan La Tribuna gazetesi'nin:

"Şenlikte gösterilen Leblebici Horhor filmi Ertuğrul Muhsin Beyin bir eseridir. Bunu bir deney filmi sayarız. Bu filmde halkın doğal güzellikte özgün adetlerini görüyoruz. Müziğini operet tempolarına benzetebiliriz. Konu basit ve sadedir.[83]"

dediği film Adana'da ikinci haftasına girdiğinde bilet fiyatlarına yapılan "özel indirim"e rağmen seyirci çekemedi.

Çağdaş veya giysili, yabancı veya yerli müzikli güldürülerden sonra Ertuğrul bir köy filmine yanaşıyor, 1934-1935 yılları arasında: Aysel, Bataklı Damın Kızı. Senaryo Nazım Hikmet'in, konu ise Hasan Cemil Çambeli'nin uyarladığı Selma Lagerlöf'ün "Töser fran Stormyrtorpet" adlı uzun öyküsüdür.

Ertuğrul, Hayri Çavdar'ın parasal desteği ile, filmin aynı zamanda yapımcısı da oluyor ve sanki tiyatro havasından kurtulmak istiyormuş gibi bir "gerçekçilik" serüvenine atılıyor. Film Bursa'nın Çaliköy'ünde çekiliyor, birkaç küçük rolde gerçek köylüler kullanılıyor, kalabalık sahnelerde de öyle, Ertuğrul da zaman zaman Rusya'daki çalışmalarını anımsıyor gibi, oysa:

"Bu ilk köy filminde, gerçekte bir tabiat-insan çatışması yoktu. Aysel'in tabiatı bir kartpostal görünümünden ileri geçmiyor: Şehir Tiyatrosu oyuncuları özentili bir köy dekoru içinde büsbütün iğreti birer kişi olarak ortaya çıkıyorlardı. Filmin, Türk köyünün gerçeği ile hemen hiçbir ilişkisi yoktu.[84]"

Nijat Özön'ün bu görüşüne karşıt olarak A.Ş.Onaran'ın görüşü ise tümü ile olumludur:

"Gerçekten filme realist bir hava hakimdir. O tarihte İtalyan sinemasına bile bu kadar realizm girmemişti.

Aysel'in 1930'dan sonra İstanbul'da gösterilen bazı ilk Sovyet köy filmlerinin Ertuğrul'da tazelediği anılara dayandığı anlaşılmaktadır.

[83] Holivut Dergisi, Sayı 37, 5 Eylül 1934

[84] Nijat Özön: Yılanların Öcü, Ertuğrul'dan Erksan'a, Yön, 9 Mayıs 1962



Hazım Körmükçü Valikonağı'ndaki İpek Film Stüdyosu'nun bahçesinde. Sol başta sırtı dönük gözlüklü Nazım Hikmet'tir.

Filmin, Ertuğrul / (Cezmi) Ar ikilisinin yaptığı filmler içinde gerek kamera ve görüş açılarının tespiti, gerekse çerçeveleme ve kurgu bakımlarından en başarılı kordelaları olduğu ilk bakışta belli oluyordu... Muhsin Ertuğrul'un yönetimi ve bunca tutarlı kişiyi bir araya getirmiş olması gerçekten başarı sağlamasında etkili olmuştur. Film, Türk köy filmlerinin ilk örneği (prototype)dir.[85]"

Üçüncü ve ilginç bir görüş Nazım Hikmet'in görüşüdür, her ne kadar filme katkısı bulunmuş olan ozanın tümü ile tarafsız sayılamayacak, duygulu bir görüşü ise de:

"Hasan Cemil'in yazdığı, Muhsin'in yarattığı, Cemal Reşid'in ses verdiği, Cezmi'yle Remzi'nin çektikleri Bataklı Damın Kızı filmi yerli sinemacılığımızda bir dönüm yeridir. Aktörler, Mahmud, Said, Müfit başta olmak üzere güzel oynadılar. Ancak, rejisörün gözüyle, rejisörün montajıyla başrolü oy-

[85] Alim Şerif Onaran: Muhsin Ertuğrul ve Sineması. Sinema-Tiyatro ilişkileri Açısından, Doçentlik tezi, Ankara 1972

nayan TOPRAK, şimdiye kadar gördüğüm sinema yıldızlarının en büyüğü, en artisti, en yaratıcısı olduğunu ışıklı bir düşünce biçiminde ortaya çıkardı.

**Bataklı Damın Kızı**, adındaki filmin baş aktörü olan uçsuz, bucaksız, yaratılmamış yaratılışın karşısında bir kez daha, daha derinden duyduğum saygıyı uzun uzadıya anlatmak isterdim. Yine isterdim ki, her gördüğüm film, bende böyle uzun uzadıya anlatmak dileğini doğursun.

**Bataklı Damın Kızı** filmi tuttu. Onu tutturan ne milyonlara malolmuş bir dekor, ne de biçimsizliğinde güzellik bulunan bilmem hangi Amerikalı yıldız oldu... Onu kalabalığa sevdiren, bir rejisörün filozof gözüyle kımıldanan, dile gelen kara topraktır.[86]"

Aysel, Bataklı Damın Kızı gerçekten bir ilk örnektir, Türk sineması için, Ertuğrul'un Türk sinemasına getirmiş olduğu sayısız ilk örneklerden biri fakat kesinlikle başarılı ve tutarlı sayılamayacak kadar özentili ve bağlantısız bir örnek. Gerçeğe yaklaşmak isteyen ve ham bir gerçeği kullanan belgesel ya da "atmosfer" görüntülerin, çekimlerin yanısıra iç sahneler -Edip ve Nikola Peroff'un dekorları-, tiyatro geleneğinden kurtulamayan oyun tarzı, köylü olmaya uğraşan oyuncular (Cahide Sonku, Talât Artemel, Feriha Tevfik, Said Köknar, Behzat Butak, Mahmut Moralı, İ.Galip Arcan, Nafia Arcan, Naciye, Müfit Kiper, Hadi Hün, Hazım Körmükçü, Sami Ayanoğlu, Ergun Köknar) filme ilkelden çok dengesiz, yer yer "barok" bir hava vermekteler. Ne ki, çevrildiği yıllarda görmüş olanların izlenimlerinde, Aysel tüm kusurlarına rağmen Ertuğrul'un önceki filmlerinden çok daha sinema gibi görünüyor.

Seyirci tarafından tutulan, hatta bir moda bile yaratan (Cahide Sonku'nun giydiği eşarp "Aysel" adı ile folklorik bir modanın adeta öncüsü oluyor) Aysel, Bataklı Damın Kızı acaba köy evreninin içinde neler anlatıyordu, Lagerlöf'ün öyküsünden hareket ederek?

Bataklı Dam'lı Aysel kasabada Satılmışzadeler'in evinde çalışmaktadır. Genç ve güzel olduğundan Satılmışzade'nin ilgisini çeker, beyinden hamile kalır. Nafaka alabilmek için mahkemeye başvurur Aysel, fakat Satılmışzade olayı inkâr eder. Aysel'in durumu Çamlıbel köyünden olan Ali'nin ilgisini çeker, onu kötürüm annesine bakmak için evlerine alır. Bir süre sonra, Ali'nin nişanlısı Gülsüm araya girdiğinden, Aysel oradan da uzaklaşmak zorunda kalır. Buna içerleyen Ali kendini içkiye verir, düğününe iki gün kala kasabanın meyhanesinde Satılmışzade ile kapışır.

Kavgadan sonra Satılmışzade'nin cesedi bulunur, beynine bir çakının ucu saplanmıştır. Sarhoş olan ve olayı hatırlamayan Ali kendi çakısının ucu kırık olduğunu görünce bataklığa atar, onu izleyen babası ise çakıyı alır, saklar.

Nikâh günü Ali babasına Satılmışzade'yi öldürdüğünü söyler, durum Gülsüm'ün ailesine açıklanır, Gülsüm'ün babası nikâha karşı çıkar.

Ali Aysel'i sevdiğini anlamıştır, ne ki kendini suçlu görmekte, oysa çakısını kıran Aysel'dir. Birkaç olaydan sonra gerçek katil ortaya çıkar, Ali ve Aysel birleşirler.

Konu en ağdalı türden bir melodramdır, en bilinen durumları kullanan, suçsuz delikanlı, iğfal edilmiş genç kız edebiyatını sürdüren, gerçekle ilgisi olmayan bir melodram. Köy, sonuçta, folklorik görüntülere neden olan bir mekân, bir fon kalıyor, başka bir işlevi olmadan ve köy yaşamı, köy sorunları melodramın dışında kalıyor, bağlantısı olmayan bir dekor gibi.

[86] Nazım Hikmet: Yazıları, Koza Yayınları, İstanbul 1976



**Aysel, Bataklı Damın Kızı**, 1935, ERTUĞRUL, Talat Artemel, Cahide Sonku.

Leblebici Horhor'un tecimsel başarısızlığından sonra yapımdan çekilen İpek Film 1938'de Ertuğrul'a bir fırsat daha tanıyor ve Ertuğrul, Şehir Tiyatrosu'nda defalarca oynanan, Aynaroz Kadısı'nı yönetiyor, Musahipzade Celâl'in oyunundan ve Necdet Mahfi Ayral'ın senaryosundan.

Film, o yılın bir sinema dergisinde bu şekilde tanıtılıyordu:

"Aynaroz Kadısı, Türk tiyatrosunun en kuvvetli komedilerinden biridir. Tiyatrosunu bile dört beş defa severek ve kahkahadan adeta kırılarak seyredenler bulunduğunu bir düşünürsek, mizansen imkânlarının daha genişlediği ve daha zenginleştiği filmdeki komedinin ne parlak bir şey olacağını kolayca tahmin edebiliriz.

İpek Film stüdyoları, bu film için altı aya yakın bir zaman uğraştı. Sahnelerin mühim bir kısmı Yunanistan'da vak'anın geçtiği yerlerde çevrildi. Aynaroz Kadısı bizzat stüdyo sahiplerinin de söyledikleri gibi, işe başlanırken tahmin edildiğinden bir hayli daha pahalıya malolmuş bulunuyor. Fakat zengin ve güzel bir film olması için elden gelen hiçbir şey esirgenmiş değildir...

Aynaroz Kadısı'nı sahnede olduğundan biraz daha değişik seyredeceğiz, Kadı rolü gene Hazım'da, yalnız Aynarozlu rum kızı rolünü Bedia yapmıyor. Bu rol Şevkiye'ye verilmiştir. Rejisörün bu seçiminde fotojenik ve fonojenik sebepler bulunacağını tahmin ediyoruz... Komedinin mevzuunda da, filmin icap ettirdiği bazı değişiklikler yapılmıştır. Bu haliyle Aynaroz Kadısı, sahnedekinden çok daha hareketli bir eser olmuştu...[87]"

[87] Aynaroz Kadısı, Yıldız, Sayı 1, 1 Sonteşrin 1938

Durum, aslında, yazıda gösterildiği gibi değil; filmin bazı bölümleri Yunanistan'da değil de Heybeliada'da çekiliyor, oyuna getirilen değişiklikler -Aynaroz Kadısı'nı izleyen Bir Kavuk Devrildi'de olduğu gibi- eklenen bazı "erotik" sahneler oluyor ve sonuçta sansür filmin yurt dışına çıkışını engelliyor, 1939'da olay Meclis'e kadar varıyor.

Hareket unsuru ise sadece lafta kalıyor, Ertuğrul oyunu aynen beyaz perdeye aktarıyor çünkü, dekorları ve giysileri ile. Ne ki Hazım Körmükçü, Halide Pişkin, Şevkiye May, İ.Galip Arcan, Vasfi Rıza Zobu, Müfit Kiper, Mahmut Moralı, Behzat Butak, Kadri Ögelman, Emin Beliğ Belli, Necla Sertel, Perihan Yanal, Nevin Akkaya, Sami Ayanoğlu, Neşet Berküren, Yaşar Özsoy, Muammer Karaca ve Refik Kemal Arduman gibi oyuncuları bir araya getiren film seyirci tarafından tutuluyor ve ertesi yıl Ertuğrul ikinci bir Musahipzade Celâl uygulamasına geçiyor, 2 Aralık 1930'da Darülbedayi'de sahneye konulan Bir Kavuk Devrildi (1939) ile ve gene tüm oyuncu kadrosunu kullanarak.

1939 yılı Ertuğrul ve İpek Film için faal bir yıldır: Giysili Bir Kavuk Devrildi'yi iki "çağdaş" güldürü izliyor, Allahın Cenneti ve Tosun Paşa. İlkinde Ertuğrul bir kez daha bir yenilik getiriyor Türk sinemasına: Şarkıcı-oyuncu'yu, ya da Münir Nurettin Selçuk'u.

Ziya Şakir Sado'nun senaryosu kuşkusuz zengin kentsoylular arasında geçiyor: Boğaz'da yalısı olan kuş ve balık meraklısı ressam Şevket Bey, kızları, kadın avcısı Avukat Şadan, şarkıcı ve müzik öğretmeni Münir Engin, macera düşkünü Ketty, ayrılan ve barışan âşıklar artı işçi Veli ile zenci hizmetçi Yasemin ve sonunda çifte bir düğün.

Jean de Letraz'ın "Bichon" adlı oyununun bir uyarlaması olan Tosun Paşa ise Ertuğrul'un büyük bir rahatlıkla çektiği vodvillerin başka bir örneğidir. O yılların ünlü sinema dergisi Yıldız filmi tanıttığında:

"Rollerde fazla değişiklik yapılmamış, komedinin İstanbul Şehir Tiyatrosu sahnesinde oynanmış olan şekli muhafaza edilmekle beraber sinema tekniği bakımından, senaryosunda bazı ufak değişiklikler yapılmıştır.[88]" gibi bir açıklamada bulunmak zorunda kalıyordu.

Müzikli güldürüler, vodviller, ilk örnekler (köy filmi, şarkıcı filmi) ve nihayet Muhsin Ertuğrul'un en "sayılı" melodramı: Şehvet Kurbanı (1940).

Kaynak bu kez bir sahne oyunu değil, Alman oyuncusu Emil Jannings'e bir Oskar ödülünü kazandıran, Victor Fleming'in yönettiği "The Way of all Flesh" (1927)'dir. Ertuğrul bir Jannings hayranı, "ustası"nı tekrarlaması da olağandır.

Şehvet Kurbanı'nı o yılların yazılarından tanımakta yarar vardır, ilkin:

"Ertuğrul Muhsin'in çevirdiği Şehvet Kurbanı filmini biraz geç gördüm." diye yazıyordu Tan gazetesinde S.Z.Sertel. "Eserin mevzuu gayet dürüst bir aile reisinin bir tesadüf neticesi karşısına çıkan bir kadına karşı gösterdiği zaaf ve irade mukavemetsizliğini, bunun neticesi olarak da bir daha evine ve cemiyete dönmeyişinin hikâyesini vermektedir. Mevzuda harikulâde bir şey yoktur. Fakat eserin filme çekilişinde bazı küçük kusurlarına rağmen fevkalâde muvaffakiyet vardır. Şimdiye kadar çekilen filmler tiyatronun ilk Türkiye hudutlarına girdiği gün geçirdiği iptidaîlik gibi bir devre geçirdikten sonra bu eserde çok ileri bir tekâmüle mazhar olmuştur. Ertuğrul Muhsin Türk Tiyatrosu'nu uzun mücadelelerden sonra nasıl bugün Avrupa ayarında bir tiyatro haline getirmiş ise, bu eserle de sinemayı böyle bir tekâmüle kavuşturacağını müjdeliyor.[89]"

Ulunay'ın imzasını taşıyan başka bir yazı ise, çoğunlukla aşırı bir methiyeye kaçmadan, filmin bazı özelliklerini belirtmektedir:

[88] Yeni bir Türk filmi, Tosun, Yıldız, Sayı 15, 1 Haziran 1939
[89] S.Z.Sertel, Tan, 1 Mart 1940



**Şehvet Kurbanı**, 1940, ERTUĞRUL, Soldan sağa: meçhul garson, Muhsin Ertuğrul, Cahide Sonku, gece kulübü ahalisi.

"Bizde çevrilen filmlerin çok kusurlu olduğunu bildiğim ve gördüğüm kusurları da hiçbir suretle örtmek itiyadında olmadığım için Şehvet Kurbanı'nı görmek hususunda biraz ayak sürüdüm.

Çünkü bu film vaktiyle Emil Yannings (Jannings) ile çevrilen 'Nefis Mağlup Olursa' namındaki filmden mülhem olduğunu biliyordum. Yannings (Jannings) ile Ertuğrul Muhsin nasıl boy ölçüşebilecekti? Bu korku ile gittim. Filmi gördükten sonra hükmettim ki Muhsin'in sanat dehası yanında Yannings (Jannings)'in ismini zikretmek büyük bir zaaftır. Filmin mevzuunun evvelce çevrilen bir filmden mülhem olduğunu söylemiştim. Vak'ada pek çok değişiklikler yapılmış. Fakat ehemmiyeti var mı? Filmde baştan nihayete kadar Muhsin'in her an başak bir kuvvetle tecelli eden sanat ruhunu görüyoruz...

Adaptasyonda âdatımıza uydurulmak için bazı tâdiller yapılmış ve hiç fena olmamış, Veznedar bara kapıldıktan sonra sakalını bıyığını tıraş ettiği zaman kendinde hâsıl olan tesiri nasıl anlatacağını merak ediyordum. Yannings (Jannings) sakalının güzelliği ile iftihar ediyordu. Sarhoşlukla onu da şehvetine feda ettikten sonra ertesi günü uyandığı zaman itiyadını kaybetmiş olmak endişesiyle gözlerini açar açmaz iki elini çıplak yanaklarına götürdü. Bu haraketteki tabiilikten çok bahsedildi.

Muhsin, meslek arkadaşını taklide tenezzül etmedi. Sakalını tıraş etti, aynaya baktı ve kendi kendinden iğrenerek aynada tebessüm eden suratına tükürdü...

Fakat filmde Muhsin -valide rolünü yapan artist müstesna olmak şartiylepek yalnızdır: o kadar ki her şey odur. Hafif meşrep kadın rolünde Cahide bir kukladan başka bir şey değildi. Bar sahipleri pek fena idiler. Suavi'den çok şeyler beklerken kusurdan başka bir şey bulmadım. Bilmem neden (antipatik) bir tesir bırakıyordu... Fakat, tekrar ediyorum, ne ehemmiyeti var? Muhsin, filmi de, vak'ayı da artistleri de kudretli sanatı ile kavramış ve beraberinde sürüklemiş götürmüş...[90]"

Şehvet Kurbanı gösterildiğinde ilgi ile karşılanıyor, Ertuğrul sanatından dolayı kutlanıyor, fakat bu "sanat"ın sinema ile pek bir ilişkisi yoktur, sinemalaştırılan bir tiyatro anlayışıdır, sonraki yıllarda sık sık tekrarlanacak başka bir "örnek"tir. Dürüst aile reisi veznedar, kötü bar kadını, yaşamı yıkılan çocuklarını terkeden baba v b o dönem için bile klişe sayılmaktadır. Üstelik uyarlama, kişiler, çevre gene sırıtıyor, çünkü Ertuğrul yönettiği filmi bir "oyunculuk gösterisi" olarak görüyor. Kuşkusuz her şey kendisi, öykünün merkezi ve filmin temel direği. İlginçtir, dış mekânlarının bir kısmı bile dekorda çekilen Şehvet Kurbanı'nın bir iki yerinde Ertuğrul sinema yaptığının farkına varır gibi oluyor ve tren bölümünde -o zamanın teknik olanakları ile olanaksız gibi görünen- geriden gösterim'i (back projection) bile uyguluyor.

Şehvet Kurbanı'nı izleyen Akasya Palas (1940)'ın senaryosu Necdet Mahfi Ayral'ın imzasını taşımaktadır ve bir sahne oyunundan alınmadır: Mahmut Yesari'nin "1 artı 1 eşit 1" adıyla Georges Feydeau'dan uyarladığı "La puce a l'oreille" (Bit yeniği). Oyuncu kadrosu bilinen adları sıralıyor (Hazım Körmükçü, Necdet Mahfi Ayral, Said Köknar, Vasfi Rıza Zobu, Cahide Sonku, Perihan Yanal, Refik Kemal Arduman, Kadri Ögelman), konu ise, basit yerlileştirme çabalarıyla, Feydeau'nun hareketli vodvil örneğidir: ikiz kardeşler, Kâmil ve Kâmi, çapkınlıklar, yanlışlıklar, Akasya Palas'ta bir araya gelen tüm kahramanlar, Kâmil'e tıpatıp benzeyen otelin içkici uşağı Cafer vb. Ertuğrul'un yaptığı tek şey bu olayları filme aktarmaktır.

1940-1941 yılları arasında Muhsin Ertuğrul İpek Film'e üç film daha çekiyor: Nasrettin Hoca Düğünde (1940-1943), Kıskanç (1939/1942) ve Kahveci Güzeli (1941).

Ertuğrul'un başladığı ve Ferdi Tayfur'un tamamladığı Nasrettin Hoca Düğünde bir çeşit yamalı bohçadır. Bir sünnet düğününde, Hoca'nın öyküleri anlatılır, araya Sadettin Kaynak ve Müzeyyen Senar Işıl girer, ardından Karagöz, Orta Oyunu, Zati Sungur ve Ferdi Tayfur'un Laurel-Hardy taklitleri. İki yönetmeni, iki senaryo yazarı (Burhan Felek, Necdet Mahfi Ayral), iki görüntü yönetmeni (Cezmi Ar, Yoakim Filmeridis) olan film:

"İlkin Burhan Felek'in Nasrettin Hoca'nın 'Hocanın karısile dilsiz oyunu', 'Sofrada çorbadan ağzı yanması', 'Kul taksimi Allah taksimi' gibi hikâyelerinden oluşmuş bir filmken, Hazım'ın hastalanması ve davalı bir duruma gelindikten sonra piyasaya çıkarılmamış, sonradan modern bölümleri Ferdi Tayfur tarafından çekilip Nazım Hikmet'in Düğün Gecesi (1933), Hazım'ın Karagözün Şairliği (1933), Laurel/Hardy'nin 'Şeytanın kardeşleri' (Fra Diavolo, 1933) gibi filmlerden oluşturularak ve sünnet ve düğün sahnelerile, taklit ve illüzyon numaraları eklenmek suretile, bizzat Ferdi Tayfur'un ifadesile, film sonradan bir 'İpek Film Melody' olmuştur.[91]"

[90] Muhsin Ertuğrul, 40. Sanat Yılı Broşürü, tarihsiz

[91] Alim Şerif Onaran: Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Sinema-Tiyatro İlişkileri Açısından, Doçentlik tezi, Ankara 1972



**Kahveci Güzeli**, 1941, ERTUĞRUL, Nazihe Becerikli, Talat Artemel.

Çekimine 1939'da başlanılan oysa 1942'de gösterilen Kıskanç Mümtaz Osman'ın (Nazım Hikmet Ran) bir senaryosuna dayanmaktadır ve her yönü ile "tipik" bir Ertuğrul melodramıdır, başka bir "şehvet kurbanı"nın öyküsüdür.

Cahide Sonku, Fatma Arkan, İ.Galip Arcan, Suavi Tedü, Behzat Butak, Necla Sertel, Fatma Andaç, Sami Ayanoğlu, Said Köknar, Hakkı Necip, Muazzez Arçay, Kâni Kıpçak'ı etrafına alan ve baş rolü oynayan Ertuğrul hizmetçisiyle evlenen, aldatılan, karısının âşığını vuran, kızını evinden kovan ve duruşmada kalp sektesinden ölen Cemil'in öyküsüyle klişelerine ve melodram anlayışına sadık kalıyor.

Kıskanç kötü çekilmiş, tiyatro kurallarından kurtulamayan, Ertuğrul'a bir kez daha "patetik" bir oyun çıkartma olanağını veren bir çalışmadır; senaryosunu Nazım Hikmet'in halk masallarından yararlanarak hazırladığı Kahveci Güzeli (1941) ise boşa giden bir atılımdır.

Nazım'ın Türk ve Doğu masallarına özgü geniş bir malzemeyi -Keloğlan, yakışıklı kardeşi Tekin, sihirbaz Çin Veziri, Kahveci Güzeli Tekin'e gönül kaptıran hükümdar kızları, çoban kızı Zeynep ve bir Ali-Cengiz oyununa dayanan Tekin-Vezir karşılaşması bir araya getirerek ortaya koyduğu öykü bir "ilk örnek" niteliğindeydi, bir masal filmi olarak, oysa sonuçta gerek Ertuğrul'un durgun yönetimi, gerekse sık sık öyküyü kesen Münir Nurettin Selçuk'un bol sayıdaki şarkıları yüzünden basit bir sahne gösterisinden öteye gidemiyordu.

Kahveci Güzeli'nden sonra Ertuğrul, İpek Film'den ayrılıyor, dört yıl sürece sinemadan uzak kalıyor ve 1945'te Halk Film ile anlaşıyor. Yönetmenin yöntemlerinde herhangi bir değişiklik yoktur, seçtiği konu Faruk Nafiz Çamlıbel'in Yayla Kartalı adlı oyunudur, oyuncu kadrosu Hadi Hün, Cahide Sonku, Vasfi Rıza Zobu, Mahmut Moralı, Neclâ Sertel, Perihan Çakıl Tedü, Nevin Seval, Suavi Tedü, Gülistan Güzey, Reşit Baran, Yaşar Nezihi Özsoy ve Mümtaz Ener'den oluşuyor. Cezmi Ar'ın yerini alan Yoakim Filmeridis dış sahnelerde yer yer ölçülü "manzaralar" çekiyor, oysa gerisi yine ve yine bir "temsil"dir.

Ertuğrul artık sinemada son yıllarını yaşamaktadır, üstelik bir değişime gebe olan, bir değişimin izlerini taşıyan bir sinemada. Artık tek yönetmen değil Muhsin Ertuğrul, başkaları da çıkmıştır, Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil gibi, sinema anlayışı da pek çok gerilerde kalmış gibidir.

Yayla Kartalı (1945)'nı izleyen Kızılırmak-Karakoyun (1947)'da da bir değişiklik aramak yersizdir. Senaryo Nazım Hikmet'in (Ercüment Er), dış sahneleri Bursa ve Samsun'da, Yörükler arasında çekiliyor, fakat çekim esnasında Cahide Sonku hastalanıyor, yerine Nevin Seval alınıyor ve filmin büyük bir kısmını aslında Hadi Hün yönetiyor, "ustası"na yakışır bir tarzda.

Yıl 1953: Muhsin Ertuğrul, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nden ayrılmış, İstanbul'da Küçük Sahne'yi kurmuştur (1951) ve bir bakıma sinemadan kesinlikle çekilmesine neden teşkil edecek ilk renkli filmini çekiyor: Bir Doğan Kardeş yapımı olan Halıcı Kız.

Filmi Ertuğrul'un sadık görüntü yönetmeni Cezmi Ar çekiyor, yıkanma ve baskı işleri Almanya'da yapılıyor. Oyuncular gene çeşitli topluluklardan - ve Küçük Sahne'den - alınan tiyatrocularıdır (Heyecan Başaran, Asuman Korad, Müfit Kiper, Agâh Hün, İbrahim Delideniz, Kâmuran Yüce), senaryo ise Mebrure Sami Alevok'un imzasını taşıyor.

Melodramatik bir öyküyü anlatıyor Halıcı Kız. Isparta'da bir halı dokuma tezgâhında çalışan, patronunun oğlu tarafından iğfal edilen, kurtuluşu İstanbul'da arayan, her girdiği yerde erkeklerin ilgisini çeken güzel Gül'ün öyküsüdür bu. Gül, sonuçta, Bursa'ya sığınıyor ve gerçek anlayışı, gerçek aşkı dağ başında yaşayan bir adamda buluyor.

Ertuğrul'un - bazı yorumlara göre, bir kısmı Agâh Hün tarafından çekilen - bu ilk renkli filmi, eskimiş bir yönetmenin, tiyatrodan kopamayan, çağdaş sinema anlatımına uymayan bir ürünü oluyor. Ve Muhsin Ertuğrul sinemadan çekiliyor...

Muhsin Ertuğrul çok kez suçlandı, yıllar yılı Türk sinemasını tekeli altında tuttuğu, Türkiye'de gerçek bir sinemanın oluşmasını engellediği, kötü filmlere imzasını attığı, onun gibi düşünen, kusurlarını tekrarlayan bir kuşağı yetiştirdiği ya da etkilediği için. Çoğu bu suçlamalar yerindedir, ne ki gerek onu suçlayanlar, gerekse onu savunanlar çok açık bir durumu, bir gerçeği sanki farketmemişlerdir: Muhsin Ertuğrul 1922'den 1939'a kadar Türkiye'de sinema alanında faaliyet gösteren "tek adam"-dır. Acaba kendi isteğiyle mi, yoksa şartların getirdiği bir zorlama ile mi?

## KENDİ İSTEĞİYLE, KUŞKUSUZ!

Hem bu "tek adam" gençliğindeki deneylerine, Almanya ve Rusya'daki çalışmalarına rağmen bir "sinemacı" değil, boş bir alanda sinema yapan bir tiyatrocudur ve niyeti ne olursa olsun, sinema olayını, bir filmin düşünülmesini, hazırlanmasını, çekilmesini sadece ve sadece bir tiyatrocu bakışı ile değerlendirmektir.

Ertuğrul bir "takım" adamıdır; toplam olarak 30 film yönetiyor - kısmen veya tamamen ve bunların 6'sını Kemal Film'e, 20'sini İpek Film'e, 3'ünü de Halk Film'e yapıyor. Sinema konusunda yetenekli olup olmaması bir yana, sinemaya çoğu zaman - gerekli veya gereksiz - bir şey-



Tosun Paşa, 1939, ERTUĞRUL, Soldan sağa: Suavi Tedü, Hazım Körmükçü, Feriha Tevfik.



Naşit Dolandırıcı, 1933, ERTUĞRUL, Ünlü halk komiği Naşit. (En sağda).

Kıskanç, 1938-42, ERTUĞRUL, Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul.





ler, yenilikler getiriyor, yabancı veya yerli kaynaklar kullanarak. Gerçek bir olaya dayanan özgün bir işe başlıyor, Türk edebiyatını unutmuyor (Yakup Kadri, Halide Edip, Peyami Safa, Musahipzade Celal, Faruk Nafız), yeni türler getiriyor, kendi görüşüne uygun şekilde sinemayı Batılılaştırıyor, vodvillerle, müzikli güldürülerle, duygulu güldürülerle, operetlerle, sonra köy filmleri, giysili filmler ve melodramlar. Repertuar genişletir fakat bir tiyatro repertuarının havasındadır, Ertuğrul'dan da başka şey beklenilmez.

Savunma ve suçlamanın ötesinde yatan bir gerçek var: Yaklaşık olarak 20 yıl sürece Türkiye'de sinema bir tek adamın elinde kalıyor ve bu süre içinde - özellikle sesli dönemden itibaren - sinema ile ilgilenen başka hiç kimse yoktur, ne yönetmen, ne de yapımcı. Türkiye'de bu "tek adam" bir hevesli değil, profesyonel bir yönetmen, bir oyuncu, bir topluluk kurucusudur "oyun"dan, oyunculuktan, dekor'dan, müzik'ten, giysi'den, "temaşa"dan anlayan, tiyatro alanında sonsuz başarılar elde eden bir adam. Kuşkusuz bu adam, oluşması, tecrübesi ve amacı ile bir tiyatro adamıdır. Ve bir tiyatro adamının sineması, sinemanın henüz yerlileşmediği, sinema konusunda "hevesli" yapımcıların elinde kaldığı bir ülkede, başka bir şekil altında düşünülemez, düşünülürse de uygulanamaz.



Ertuğrul'un oyuncu kadrosu değişmezdir, Darülbedayi'den, Şehir Tiyatrosu'ndandır; konuların, oyunların büyük bir kısmı da öyle; oyuncu yönetimi, sahne düzenlenmesi, planlama, makyaj ve giysi anlayışı da öyle. Ortaya çıkan sinema değil, bu koşullar altında; hem sinema beklemek, aynı dönemde Batı'da yapılan sinemaya - kocaman ve temelleri olan bir endüstriye dayanan sinemaya - benzer bir şey beklemek ise hayaldir.

"...bir gerçektir ki, Muhsin Ertuğrul sinemayı hiç ama hiç ciddiye almamıştır, onu hep bir ayak işi, çok çok bir panayır eğlencesi olarak görmüştür. Üstelik sonraki yıllarda kimse ile konuşmaya da yanaşmamıştır" diyor Erman Şener ve ekliyor "Bu konuşmama elbette sayın Ertuğrul'un devri ile ilgili bazı konuları karanlıkta bırakmaktadır.[92]"

Muhsin Ertuğrul, doğrudur, sineması hakkında fazla bir şeyler anlatmamıştır, belki de anlatacağı pek bir şey olmadığı için. Sinema diye bir "perde" kurmuştur bunca yıl, fakat bir "beyaz perde" değil, sadece hareket halinde olan bir "tiyatro perdesi" oldu bu. Belki fazlasını da istememiştir. İhtimal son söz yine Ertuğrul'da kalıyor, "zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çevirmeyi ben de isterdim ama olmadı işte!" diye itiraf eden Muhsin Ertuğrul'a.



92 Erman Şener: Türkiye'de Sessiz Sinema Çağı (yayınlanmadı)



**Ateşten Gömlek'in** setinde Beyazlı kız Bedia Muvahhit (sonradan Ştatzer).

# 5

# Sessiz Dönemde Yapım ve Gösterim

Sinema Türkiye'ye özel teşebbüs ile giriyor, Sigmund Weinberg ile. İlk açılan sinemalar, dışardan getirtilen ilk filmler yine özel teşebbüsün ürünleridir. Yapım ise ilk kez ordu tarafından gerçekleştiriliyor ve Kemal Film'in kuruluşuna değin (1922) resmî veya yarı resmî kurumlarca yürütülüyor.

Sinemaya ilgi gösteren ilkin Enver Paşa oluyor - Fuat Uzkınay ünlü Ayastefanos'u çektikten sonra, fakat Uzkınay'ın bu ilk çalışması da ordunun desteği ve isteği ile çekiliyor - Almanya'da gördüğü "Ordu Sineması Kolu"ndan esinlenerek 1915'te "Merkez Ordu Sinema Dairesi"ni kurdurtuyor. Daire'nin yöneticisi, bildiğimiz gibi, Weinberg'tir, yardımcısı Fuat Uzkınay, görevliler ise Mazhar Talay ve Cemil Filmer.

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin görevi ve işlevi:

1) Cephelerde savaşan birliklerin harekâtıyla ilgili filmleri,
2) Önemli olaylarla ilgili filmleri,
3) Askeri fabrikaların çalışmalarıyla ilgili filmleri,
4) Müttefik ülkelerden gönderilen yeni silâhların kullanılışı ile ilgili filmleri,
5) Manevralar'la ilgili filmleri,

çekmek ve göstermektir.[93]

Merkez Ordu Sinema Dairesi bunu yapıyor, bunu yapabilmek için de dışardan getirmiş olduğu birkaç aygıtı kullanıyor, çalışmalarını eski Harbiye Nezareti olan Gazetecilik Enstitüsü'nün karşısındaki ahşap bir binadan yönetiyor. Konulu film çevirme fikri bu ara Weinberg'ten çıkmış oluyor ve gerek tamamlanamayan Leblebici Horhor gerekse sonradan Uzkınay tarafından tamamlanan Himmet Ağanın İzdivacı birer Merkez Ordu Sinema Dairesi yapımı oluyor.

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin tecimsel sinema yapma hevesi uzun sürmüyor ve 1913'te kurulan, Balkan Harbi sırasında kara ordusuna yardımcı olmak, sivil halkın yardımlarını orduya ulaştırmak, ordu ile halk arasındaki ilişkileri düzenlemek görevlerini üstlenen Müdafaa-i Milliye Cemiyeti devreye giriyor.

Nurullah Tilgen'e göre:

"Cemiyetin reisi Dr.Hikmet Hamdi Bey adlı bir zat idi. Hikmet Hamdi Bey, Cemiyete gelir kaynakları temin etmek isteyen müteşebbis bir insandı. Henüz delikanlı çağında olan ve film çevirmeye hevesli bulunan Yedigün ve Hürriyet gazetesi müessisi merhum Sedat Simavi, Cemiyete bir gelir temin etmek için film çevirmeyi teklif etti. Sedat Simavi'nin bu teklifi İdare Heyetince kabul edildi ve Sedat Simavi Beyle Halid, Ethem ve İsfendiyar Beyler, film alma teşkilâtını kurmak için vazifelendirildiler. Film alma makineleri getirtildi ve Divanyolu'nda bugünkü Sihhiye Müzesi'nin alt katı ve bahçesi tamamen film işlerine tahsis edilmişti. Plato ve film yıkama da burada yapılmakta idi.[94]

[93] Nijat Özön: Fuat Uzkınay, TSD Yayınları, İstanbul 1970
[94] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin ilk belge filmlerini Kenan Erginsoy, konulu filmlerini de Sedat Simavi çekiyor, daha önce gördüğümüz gibi. Cemiyetin sinemacılık serüveni kısa ömürlü oluyor. Mondros Mütarekesi'nin imzalanması ile (30 Ekim 1918) gerek Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin, gerekse Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin araçları düşmana devretmesi gibi bir zorunluk çıktığından, bir çare bulunup bunlar 1919 yılının Kasım ayında "Takvim-i Vekayi" gazetesinin 3709 sayılı nüshasında çıkan bir kararname ile, Birinci Dünya Savaşı'nda yaralananlara yardım etmek için kurulan Malülin-i Guzat-ı Askeriye Muavenet Heyeti'ne ya da Malül Gaziler Cemiyeti'ne devrediliyor. Aslında devir önceden yapılmış, aygıtlar kullanılmaya başlanılmıştı bile, kararname durumun salt yasal bir çözümüydü.

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nde olduğu gibi Malül Gaziler Cemiyeti'nde de film çekme işi bir ek gelir kaynağı olarak sayılıyor ve yapım bir süre sürdürülüyor. Ek faaliyet bir yerden sonra duraklayınca aygıtlar bu kez "Donanma Cemiyeti"ne geçiyor, İsmet Fahri Gülünç'ün Tombul'un Dört Maşukası Yahut Kahveci Kızlar-Tombul Aşığın Dört Sevgilisi filmi için kullanılıyor, fakat iki cemiyet arasında çıkan bir anlaşmazlık yüzünden aygıtlar (ki bunların ne sayısı ne dökümü belli) geri alınıyor. Malül Gaziler Cemiyeti 1921'de tekrar bir faaliyet gösteriyor. Bican Efendi dizisi ile fakat Cemiyetin başkanı değişince ve yeni başkan (Tâlip Bey) yapım faaliyetini gereksiz ve zararlı sayınca aygıtlar bu kez Türk sinemasının ilk özel yapımevi olan Kemal Film'e geçiyor, daha doğrusu bir anlaşma ile kiralanıyor.

Kemal Film yapıma yeni, fakat sinemada sekiz yıllık tecrübesi olan bir kuruluştu, Kemal ve Şakir Seden kardeşler 1914'te Ali Efendi Sineması'nı açmış, 1919'dan itibaren de yabancı film ithal etmeye başlamışlardı. (Nijat Özön, Tombul Aşığın Dört Sevgilisi'ni de Malûl Gaziler Cemiyeti/Donanma Cemiyeti ile ortaklaşa çevirdiklerini belirtmektedir.)[95]

Tilgen'in ilginç bir anısına göre - kendisi bu bilgiyi Rıfkı Melül Meriç'ten aldığını da söylemektedir:

"Sirkeci'deki Kemal Bey Sineması'na o yıllarda 'Sesli Sinematografhane' denilmekte idi... Film oynatılırken, filmde aktör tabanca atarken sahne gerisinde birisi de mantar tabancası atardı. Keza filmde bir aktris şarkı söylerken perde arkasında biri de şarkı söylerdi.[96]"

Sinema işletmeciliğinden ve film getiriciliğinden sonra Seden Kardeşler, Muhsin Ertuğrul'un teşviki ile - Ertuğrul bu ara kendi yapım şirketini kurmak istemiş (Bozkurt Film), başaramamıştı - yapıma giriyor, İstanbul Sultanisi müdürü olan Şakir Seden de görevinden ayrılıp şirkete katılıyor.

Kemal Film yapıma "profesyonel" bir tutumla girişiyor: Aygıtlar kira ile alınmıştır, buna karşılık Beyoğlu'nda Venedik Sokağı'nda bulunan bir binanın alt katında bir banyo ve kurgu stüdyosu kuruluyor, Eyüp'te Defterdar Mensucat Fabrikası'nın 2 numaralı dikim pavyonu da kiralanarak bir plato hazırlanıyor, filmlerin iç sahneleri için.

Kemal Film'in çalışmaları 2 yıl sürüyor, ne ki beklenmedik bir olay yapımı birden durduruyor ve Seden Kardeşleri uzun yıllar yapımdan uzaklaştırıyor: 1924'te, Plato'ya çevrilen dikim pavyonunun hemen tahliyesi istenilince Seden'ler yağmurlu bir günde bütün araçları ile birlikte sokağa atılırlar.

Dört yıl daha geçiyor ve Kemal Film'i ikinci bir özel yapımevi izliyor, yine Ertuğrul'un araya girmesi ile. Kalpakçılar'da ipek ticareti yapan,

[95] Nijat Özön: Ansiklopedik Sinema Sözlüğü, Arkın Kitabevi, Istanbul 1958
[96] Nurullah Tilgen: yayınlanmamış notları



İpekçiler Elhamra'nın açılışında.

Eminönü'nde Selanik Bonmarşesi'ni açan, ilkin Beyoğlu'nda (Elektra/Alkazar, Elhamra, Melek/Emek, Opera/Rüya), sonra İzmir'de (Millî Kütüphane Sineması), sinemalar açan ve yabancı filmler getirmeye ve yabancı filmler getirmeye başlayan İpekçi Kardeşler de devreye girip bu işi, 1940'a kadar, tek başlarına sürdürüyorlar.

1914 yılını bir başlangıç tarihi saydığımız takdirde, sessiz dönemde 13 uzun konulu, 3-4 (veya fazla) kısa konulu ve sayısı henüz kesin olmayan birçok belge filmi çevriliyor. Yapımda Ordunun bir kuruluşu, iki Cemiyet ve iki özel yapım şirketi birbirini izliyorlar. Teknik araçlar bir süre elden ele geçiyor, olanaklar hiç denilecek kadar az, teknik elemanlar da öyle.

Bu ara, bildiğimiz gibi, Weinberg'in 1907'de kurmuş olduğu Pathé Sineması'ndan sonra yerleşik sinemaların sayısı artıyor, oysa nerede artıyor, gösterim ve işletmenin durumu nedir, bir işkolu olarak yapım neler getirebiliyor?

Emekleme çağında olan, kimi için bir "ek gelir", kimi için bir "heves" olan ve emekleyen bir Türk sineması karşısında Türkiye'de varolan sinema salonları yabancı filmlerle dolup taşıyor. O dönem için sinema demek, ya sinema salonunu işletmek, veya yabancı film getiriciliğini yapmaktır. Yerli yapım her açıdan riskli bir iş olarak görülüyor, buna karşılık para getiren yabancı filmdir; Kemal Film yabancı filmleri dağıtıyor ve yerli yapımdan çekilince de bu işini sürdürüyor, İpekçi Kardeşler de öyle. Yerli film kâr getirdiği sürece ilginçtir, zararlı olmaya başlayınca kurtuluş çaresi daima yabancı filmdir.

1920'ler sinemanın gelip yerleştiği bir dönemdir, ne ki sinemanın gelip yerleştiği yer özellikle büyük kentlerdir, İstanbul'dur ve yine Beyoğlu'dur. İster yabancı, ister yerli tüm filmlerin ilk gösterişleri Beyoğlu'nda yapılıyor, ölçü buradan alınıyor.

Mürebbiye Anadolu'da gösteriliyor, fakat Pençe'nin ilk gösterilişi Skating Palas'ta yapılıyor, Ankara Postası'nın "gala"ları da Melek ve Elhamra sinemalarında.

Fransız yazarı Paul Herigo'nun, 1918 yılında İstanbul'da geçen, "Rus Ateşi" adlı romanında sinemalarla ilgili bu ilginç bölüm yer almaktadır:

"Sinemalar, dünyayı devretmiş, aşınmış filmler gösterir; ve bu filmleri arka arkaya mütemadiyen işletir. Beyoğlu'nun Rumları, ellerindeki pastırma, sucuk ve ekmeği yiyerek, sinemaya dalar, para verdim ve iyi anlayayım diye, aynı filmi birkaç defa seyreder. Bu filmlerin çoğu, muhtelif mem-

leketlerde yapılmış olduğu halde, ekseriya Fransa'dan gelmiş diye ilân edilir. Buradaki sinemaların orkestraları pek fena değildir.[97]"

1924'teki görünüm ise bir hayli değişiktir:

"...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 küşadeyelediler. Opera Sineması da eski İsketing (Skating) yerini işgal ediyor. Ve pek hoştur. Birbirlerinin müşterilerini alıp müştereken rekabetin kurbanı olmazlarsa sinema seyircileri için âlâ şey...[98]"

1898'de Cirque de Pera, sinema gösterilerine de yer verdiğinde, şaşkın seyircilerine örneğin Lois Fuller'in "Serpantin dansı"nı sunardı, otuz yıl sonra ise İstanbul'da Elhamra Erich von Stroheim'in "Zifaf marşı" (The Wedding March, 1927), Melek ise bir "Lady Hamilton" ve ünlü Alemdar 12 kısımlık bir "Kamçılı Medeniyet" (Uncle Tom's Cabin) sunuyor.

Ya Anadolu'daki durum? Kesin bilgiler sıralamak olanaksızdır bu konuda, kaynak eksikliğinden dolayı. Örneğin, Eskişehir'de1930'dan önce, sessiz bir Park Sineması'nın bulunduğunu, 1936'da sesli sinemaya sahip olduğunu, 1923'te tüm Türkiye'de 30 kadar sinema bulunduğunu bilmekteyiz.[99]

Bildiğimiz başka bir şey de, sesli sinemanın birçok kentlere 1932'de girmiş olduğudur: İzmir'de Lâle, Ödemiş'te Ödemiş, Bursa'da Tayyare, Akhisar'da Tayyare sinemaları örneğin bu yıl içinde sesliye kavuşmuşlar.

Atatürk'ün 10. yıl nutkunun filme alınışı.



1932'de yayımlanan Sinema Mecmuası adlı dergiden aldığımız bu bilgileri aynı dergide çıkan bir yazının bazı bölümleri ile tamamlayabiliriz, en azından 1914'ten sonra gösterilen filmler konusunda:

"1914 senesi ilk Fransız filmlerini ve müteakiben, uzun filmlerin öncüsü olan Amerikalıların ilk filmlerini görmeye başlamıştık. Bunlardan sonra - harpten sonraki Amerikan filmleri piyasamıza dolmadan evvel - İtalyan, Danimarka ve birkaç Rus filmi gelmişti. Müteakiben, başta Amerikan filmleri olmak üzere, Alman, Fransız filmleri memleketimize sökün ettiler ve bugüne kadar sinema meraklısı halkımız hep bunları seyretmektedir.

Maahaza, arasıra Avusturya ve İsveç filmleri ve daha sonra, kâh pek güzel, kâh pek saçma, Yunan filmlerini de gördük.[100]"

Bu bilgiler, kuşkusuz, esas konumuz olan Türk sineması ile doğrudan doğruya ilgili olmamakla birlikte genel bir anlamda Türkiye'deki sinema olayını araştırdığımızda, seyircinin beğenisi, seyirciye sunulanı ve seyircinin şartlandırılması - bu seyircinin sonradan yerli ürünleri nasıl karşıladığı, hangilerini karşıladığı, Türk sinemasında Batı etkisinin sorunlarını - açıklaması açısından yararlı olabileceği kanısındayız.

Dönemin yabancı dergilerini karıştırdığımızda başka bilgiler de elde etmek olanağı vardır, bu konuda.

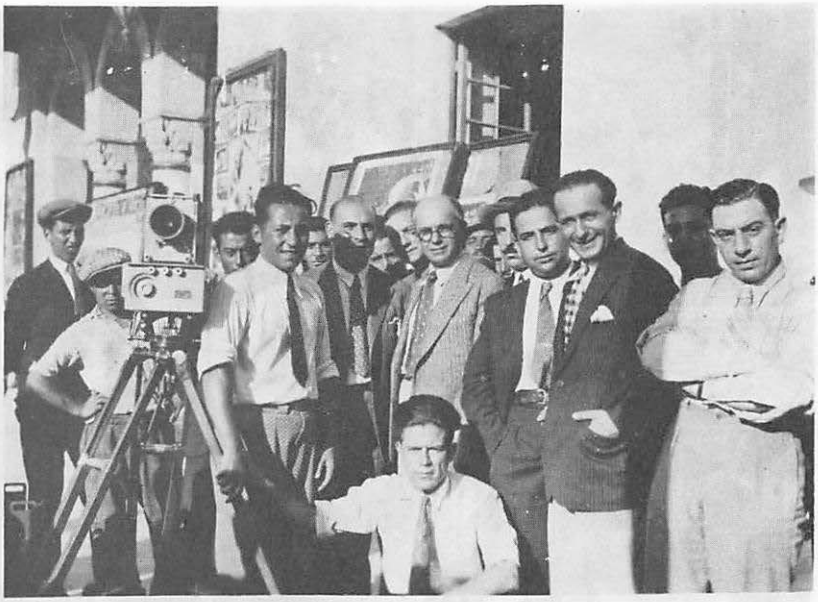
Örneğin; 1927 yılında Türkiye'de bulunan Fransız sinema yazarı René Marchand'ın "Le cinéma en Turquie" (Türkiye'de Sinema) başlıklı bir yazısından ülkemizde beşi birinci vizyon olmak üzere - ki bunlar Be-

97 Reşat Ekrem Koçu, Eski Istanbul'un Meşhur Bir Semti: Beyoğlu, Hayat Tarih, Sayı 9, Ekim 1972

98 Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962

99 Nezih Coş: Türkiye'de Sinemaların Dağılışı, Akademik Sinema, Sayı 2, Ağustos 1969

100 Sinema ve Tiyatro Heveskârı Mecmuası, 27 Teşrinevvel 1932



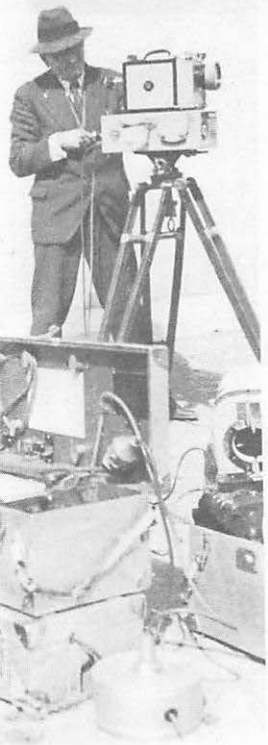
Bir dış çekim hatırası; eski Melek, şimdiki Emek sinemasının önü makinenin hemen yanında Cezmi Ar.

yoğlu sinemalarıdır - 100 kadar sinemanın bulunduğunu, yıllık film ihtiyacının 165 civarında olduğunu, Beyoğlu'ndaki beş sinemanın yılda ortalama 100.000 liralık bir hasılat getirdiklerini, Anadolu'da programların haftada iki kez değiştirildiğini ve filmlerdeki açıklayıcı veya ara yazıların Türkçe ve Fransızca olduğunu öğrenmekteyiz. (Buna da işaret edelim ki, Fransızca alt yazı geleneği 1940'lara kadar sürdürülmüştür.)

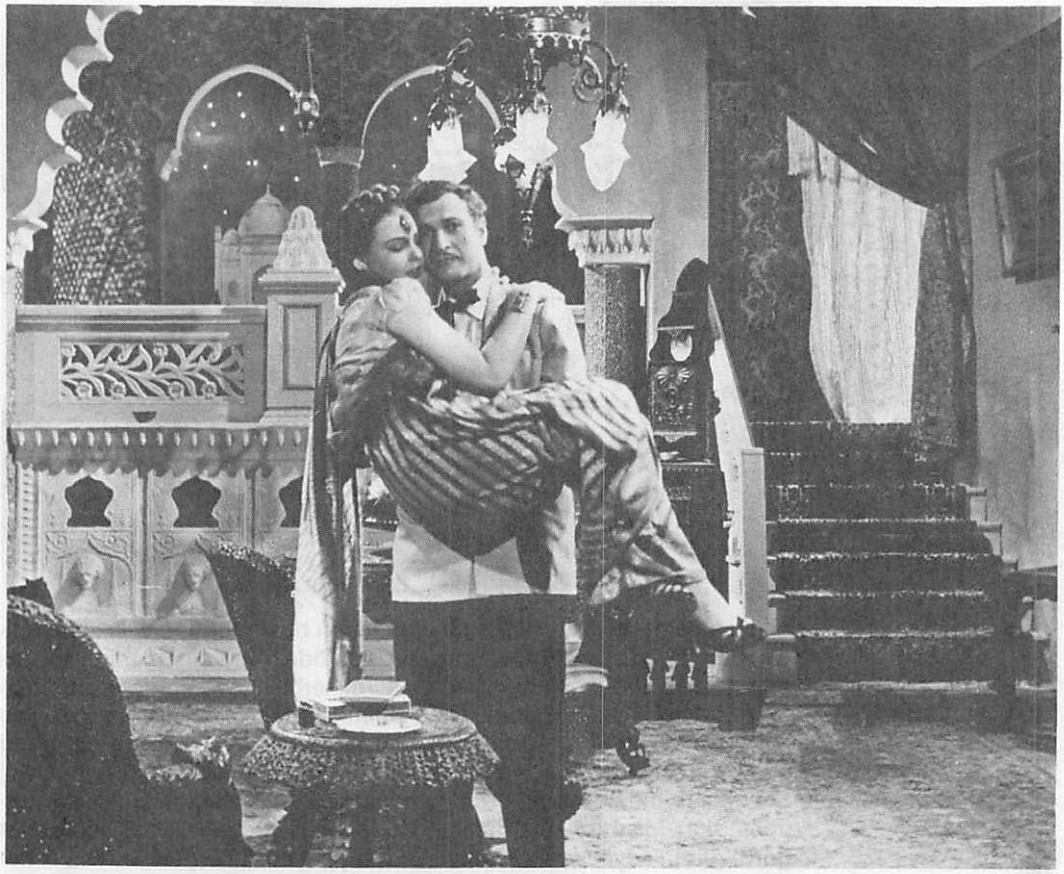
Yazar, bundan başka, dizi filmlerinin pek tutunmadığı, bunlardan sadece "Les Miserables" (Sefiller) ve "Michel Strogoff"un büyük rağbet gördüğünü, seyircilerin genel olarak duygusal filmlerden ve ünlü Amerikan yıldızlarının oynadığı yapımlardan hoşlandığını, büyük hasılat yapmış olan yabancı filmler arasında "Nibelungen" (Fritz Lang, 1924), "L'Atlantide" (Jacques Feyder, 1921), "Varieté" (Ewald André Dupont, 1925) gibi yapıtların yer aldığını da yazmaktadır.

Yazının en ilginç bölümü, hükümet tarafından alınması düşünülen tedbirlerle ilgilidir. Marchand'a göre Millî Eğitim Bakanlığı zararlı filmleri tesbit edecek olan bir sansür kurulunu kurmayı tasarlamış, Güzel Sanatlar Müdürlüğü ise, tüm ülkede Türk filmlerinin gösterilmesini zorunlu hale getirecek bir teklifte bulunmuştu.[101]

Marchand'nın verdiği sinema, film, hasılat sayıları abartılmış gibi görünmektedir. Buna rağmen yazı, genel olarak, gösterim ve işletme konularını pek az bildiğimiz, adeta araştırılmamış, bir döneme biraz ışık getirecek niteliktedir.



[101] Mon Ciné, Sayı 292, 22 Eylül 1927



**Nilgün**, 1954, Münir Hayri EGELİ, Erika Ramberg, Cüneyt Gökçer.

# 6

# Batı'dan Gelenler ve Ötesi

**Muhsin Ertuğrul'un bir "mutlak hakimiyet" kurduğu yıllarda bir sinema "macerası"nı deneyen ve İpek Film'den dar bir yapım olanağı koparta-bilen Ertuğrul'un sadık senaryo yazarı Nazım Hikmet Ran oluyor.**

**Nazım için sinema yeni bir uğraşı değil. Rusya'daki tiyatro çalışmala-rından başlamak üzere sinemayı kullanıyor, sahneyi ve perdeyi, o dö-nemde sık sık uygulanan bir yöntemle, birleştiriyor.**

**Nazım Hikmet o yıllardaki deneylerini bu şekilde açıklıyor:**

"Kabahat Kimde bir perdelikti ve cinayet, hırsızlık filân gibi suçlarda ka-bahatın kapitalist düzende - bireyde değil cemiyette - olduğu tezini savu-nuyordu. Rövü, sonraları külhanbeyleştiğini duyduğum ama o zamanlar çok temiz bir şehir, bir yapıcılar türküsü olan 'Kirpiçiki' türküsünün etrafın-da kurulmuştu. Birinci Dünya Savaşı, Ekim Devrimi, ilk ekonomik kalkınış. Sinemayı organik olarak tiyatroyla birleştirmiştik bu rövüde. Bir örnek: Kah-ramanlardan biri bir sokak gösterisine katılıyordu. Gösteriyi ekranda sey-rediyorduk. Gösteriden ayrılıp bir evin kapısını çalıyor, içeri giriyor, ekran-dan çıkıp sahnedeki odaya geliyordu. Prensip: Bütün eksteryörler (harici-ler) ekranda, bütün enteryörler (dahililer) sahnede, ama dediğim gibi, bir-birine bağlı olarak.[102]"

**1931/1932 yılları arasında Nazım İpek Film'de seslendirmede çalışı-yor, Ertuğrul'a senaryolar yazıyor,** Cici Berber **(1933) de ikinci yönetmen olarak çalışıyor ve üç tane kısa film de çekiyor,** Düğün Gecesi - Kanlı Nigâr **(1933),** İstanbul Senfonisi **(1934) ve** Bursa Senfonisi **(1934).**

**Bu hazırlık döneminin ilk ürünü, Nazım Hikmet'in yönetmen olarak çek-tiği ilk ve tek uzun konulu film** Güneşe Doğru **(1937) oluyor.**

**Türk sinemasının ilginç ve kayıp yapıtlarından biridir Nazım'ın filmi, küçük bir "takım"ın çalışmasıdır: yönetmen ve senaryo yazarı Nazım, dekorları çizen Abidin Dino, görüntü yönetmeni Lazar Yazıcıoğlu ve oyuncu kadrosunu oluşturan Arif Dino, Ferdi Tayfur, Mediha ve Reşit Baran.**

Güneşe Doğru **zamanında garip karşılandı, kimine göre "hayali", ki-mine göre fazla gerçekçi, kimine göre de "sanattan yoksun" sayıldı. Konusu, hiç kuşkusuz, değişikti, Ertuğrul'un hiç düşünemeyeceği veya düşünüp uygulamayacağı bir çizgide gelişiyordu:**

"Mütareke döneminde bellleğini yitiren bir delikanlının, 17 yıl boyunca kendisini hep o çağlarda yaşıyormuş sandıktan sonra, geçirdiği ameliyat-la iyileşmesini ve kendisini birdenbire Cumhuriyet Türkiyesi'nde buluver-mesini anlatıyordu.[103]"

**Nazım'ın bu filmi, o yıllardan kalan belgelerden çıkarabildiğimiz ka-**

[102] Nazım Hikmet: Yazıları, Koza Yayınları, İstanbul 1976
[103] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962



İpek Film Stüdyosu'nda dublaj; önden arkaya Adalet Cimcoz, Osman İpekçi, Mehmet Ali Cimcoz, Nazım Hikmet, Ferdi Tayfur.

dar, asıında "düşsel" olmaktan çok uzaktı. Kuşkusuz bir ozanın, sinema ile yakından ilgilenen -fakat İpek Film'de sinemayı salt bir "iş" olarak saymak zorunluğunda kalan- bir ozanın deneyi idi. Düşsel görünmesi de bir simgeleme ihtiyacından doğuyordu, bir "anahtar film" idi. Bunu, bugün, öyle sayabiliriz rahatlıkla.

"Belki bir raslantıyla, kazancını sağlamak uğruna seçmiştir sinemada çalışmayı Nazım Hikmet" diyor Ece Ayhan: "Ki herhangi bir bilinçlilikle olmadığını söyleyenler de vardır bu girişimin (başlangıcın). Bir bakıma doğru da olabilir, olup bitenler öyle gösteriyor. Ama sonuçta -bizi de sonuçlar ilgilendirdiğine göre- Nazım Hikmet'in şiiri sinemadan yeni anlatım olanakları, açılar, mercekler, yöntem ve bakışlar elde etmiştir.[104]"

Güneşe Doğru 1937'de çevriliyor, bir yıl sonra ise Basın Yayın Müdürlüğü bir yapım deneyine girişiyor. Doğan Çavuş (1938)'u Münir Hayri Egeli yönetiyor, oyuncular Ankara Radyosu Temsil Kolu'ndan seçiliyor, fakat film yarıda kalıyor. Film yarıda kalıyor, fakat buna karşılık Münir Hayri Egeli adlı bir "yönetmen" sinemaya girmiş oluyor.

Bir tiyatrocudur Egeli, 1903'te İstanbul'da doğuyor, Paris'te Sorbone Üniversitesi'nde psikopatoloji okuyor, Atatürk'ün bir gezisini filme alıyor, ardından Halkevlerinde yönetmenlik yapıyor, Almanya'ya gidip tiyatroyu inceliyor. Doğan Çavuş'tan yaklaşık olarak on yıl sonra Egeli senaryo yazarı olarak sinemaya yerleşiyor (Efe Aşkı, 1939 -Aydın Arakon ile; Vatan ve Namık Kemal, 1951), Cem Sultan (1951), ile tarihsel filmler çeken yönetmenlerin dizisine katılıyor.

Güneşe Doğru, 1937, Nazım HİKMET, Ferdi Tayfur, Arif Dino.



İddialı yapımlar yönetiyor Egeli, rahatlıkla türden türe geçiyor, kendince yenilikler getiriyor, atılımlarda bulunuyor, yeni mekânlar, oyuncular veya "önemli" tasarılar. Örneğin, daha "gerçekçi" olabilmek için Cem Sultan'ın iç sahnelerini İtalyan Elçiliğinin salonlarında çekiyor, Söz Müdafaanındır (1952)'da Orhan Boran'ı kullanıyor, Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan (1952)'da Ayhan Işık'a ilk rolünü veriyor, giderek Nilgün (1954)'ü Hindistan'da çekmeyi düşünüyor. Ne ki Egeli bir sinemacı değil, bir yönetmen hiç değil. Senaryoları ise - ister Söz Müdafaanındır gibi bir Macar romanından alınma olsun, ister Sarı Zeybek (1953) gibi özgün olsun (ne ki burada Zoro filmlerinin etkisi fazlasıyla belli oluyor 1839'da geçen bir öyküde) - tümü ile yetersiz, dengeden ve mantıktan

[104] Ece Ayhan: Nazım Hikmet ve Sinema, Yeni Sinema, Sayı 9, Ağustos 1967

yoksun. Tam bir geçiş dönemi yönetmenidir Egeli, sinemanın herkese, her hevesliye açık olduğu yıllarda sinemaya yerleşen bir yönetmen.

Doğan Çavuş deneyinden bir yıl sonra ikinci bir özel yapım şirketi yapıma giriyor: Ha-Ka Film ya da Halil Kâmil Film.

Ha-Ka Film'in ilk yapımını Batı'dan gelme, Almanya ve Fransa'da fotoğrafçılık öğrenimi yapmış olan Faruk Kenç yönetiyor. Kaynak yerlidir, Reşat Nuri Güntekin'in üçüncü oyunu olan iki perdelik "kadının ihanetini bir bakıma kocasının kusurlarıyla haklı göstermekle birlikte bunun çocuklar üzerinde olumsuz etkilerini[105]" ele alan Taş Parçası'dır ve Kenç'in uyarlaması da, doğal olarak, tiyatrodan koparamamıştır.

Yönetmenin ikinci deneyi Türk sinemasına yeni bir tür getiriyor, üstelik ilerde iyice kök salacak olan bir tür polis filmi. Senaryosunu Vala Nureddin'in yazdığı Yılmaz Ali (1940) Amerikan tipinde bir "hafiye"dir, sevgilisi bir gazeteci kızdır, esrarengiz mekânlarda, daha da esrarengiz kişilerin peşine düşer. Kenç'in bu "gerilim" filmi bir bakıma "dizi film"

[105] Metin And: Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu. 1908-1923, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1971

Cem Sultan, 1951, EGELİ.







**Yılmaz Ali**, 1940, Faruk KENÇ, Nevzat Okçugil, Süavi Tedü.

ile "kara film" arasında bir çeşit uzlaşmadır (kaldı ki "dizi film" anlayışı Kenç'in Çakırcalı Efe'sinde daha etraflı bir şekilde belirlenecektir) fakat yerlileştirme işleminin ilkel olduğu bir uzlaşma.

1940-1948 döneminin, Nijat Özön'ün ünlü deyimi ile "geçiş" döneminin,başlıca özelliklerinden biri Muhsin Ertuğrul geleneğinin sürdürülmesidir, sürdürülebilen tek gelenek olduğu için. Buna karşılık bu dönemin sineması Batı'yı görmüş, Batı'da "meslekî" temaslar yapmış olanlara da bir olanak tanımaktadır.

Bu yıllar, kuşkusuz, başka özellikler de taşımaktadır, Özön'ün işaret ettiği gibi:

"Savaş koşullarının etkisi sinemada da kendini göstermekte gecikmedi: Tiyatrocular döneminin sonunda yurdumuzda sinema endüstrisi yeni bir atılışa hazırlanıyordu -1938'de sinema ve filmlerden alınan vergilerde büyük ölçüde indirim yapılmıştı-, fakat savaş bu atılışı önledi. Savaşın bir başka etkisi, yurdumuza gelen yabancı filmlerde kendini gösterdi. Kapanan Avrupa pazarlarının, savaş propagandası tehlikesinin etkisiyle Türkiye'ye tarafsız, Amerikan Birleşik Devletleri'nin, bir de hem tarafsız, hem de Doğulu Mısır'ın filmleri akın etti. 1938-1944 yılları arasında çevrilen yerli filmlerin sayısı ile aynı dönemde gelen Mısır filmlerinin sayısı birbirine eşittir.[106]"

Alışkanlık, bir cins filmin tutulması, hatta çok tutulması, daha önceki bir geleneğe uygun düşmesi belirli bir saplantıyı oluşturuyor. Ve bu saplantı'yı "Batı'dan gelenler"in filmlerinde bulmak gayet kolaydır.

Ha-Ka Film, örneğin, Kenç'ten başka Adolf Körner'i de yönetmen olarak kullanıyor. Kimdir bu Adolf Körner? Bir sinemacı değil, Çekoslovak asıllı bir rövü oyuncusuydu, sinemadan tümüyle habersiz. Ve Batı tutkusu bu maceraperest'i yönetmen yapıyor. Körner, Refik Kemal Ardu-

[106] Nijat Özön: Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış, Yeni Sinema, Sayı 3, Ekim-Kasım 1966




**Dertli Pınar**, 1943, Baha GELENBEVİ, Talat Artemel, Nezihe Becerikli.

man'ın yardımı ile, Reşat Nuri Güntekin'in "Hülleci" oyunundan Duvaksız Gelin (1942)'i, Mahmut Yesari'den Sürtük adlı "Pigmalyon" uyarlamasını (1942) ve Ragıp Şevki Yeşim'in bir senaryosundan, Müzeyyen Senar ile türkücü Malatyalı Fahri'yi bir araya getiren, Kerem ile Aslı (1942)'yı çekiyor, çekebildiği kadarıyla.

Kenç ve serüveni kısa süren Körner'den sonra Ha-Ka Film, Almanya ve İngiltere'de bulunmuş olan Şadan Kamil'e bir tarihsel film çevirtiyor, Onüç Kahraman (1943) ya da Kurt Bernhardt'ın yönettiği, Conrad Veidt'in oynadığı "Die Letzte Compagnie" (Son Birlik, 1930)'in Fransa-Prusya savaşından Pilevne'ye aktarılması.

Batı'dan gelenlerin başka ve ilginç bir örneği Baha Gelenbevi'dir. Abel Gance'ın eski yardımcılarından Gelenbevi Kenç'in, bu kez Necip Erses'in Ses Film'i için çektiği, Dertli Pınar (1943)'da görüntü yönetmeni olarak işe başlıyor, sonradan yönetmenliğe atanıyor. Gance'tan başka Marcel L'Herbier'nin yanında da çalışmış olan Baha Gelenbevi Deniz Kızı (1944) ile Türk sinemasına yeni bir anlayış getirmiyor, Gance'ın "patetik" melodramı ile Amerikan sinemasının macera unsurlarını ve klişelerini (Dorothy Lamour'un çiçekli "sarong"unu giyen Nezihe Becerikli, Tarzan'a özenen Orhan Esen ve striptiz'e yanaşan Adalet Pee) bir arada sunuyor.

Niteliklerinden değil de deneylerinden, sinema-tiyatro karışımından ve karışıklığından, birbirleriyle çarpışan çeşitli ve değişik etkenlerden dolayı ilginç bir oluşum dönemidir bu "geçiş" çağı.

İpek Film artık tek yapımevi değil (kaldı ki Kahveci Güzeli'nden sonra İpek Film beş yıl sürece piyasadan çekilecektir), Ha-Ka Film artan bir hızla film çekmektedir, Ses Film de öyle, Faruk Kenç ise kendi yapım şirketini kuruyor (1944), sinema öğrenimini Amerika'da yapmış, Paramount stüdyolarında çalışmış olan Turgut Demirağ hem And Film'i kuruyor, hem Bir Dağ Masalı (1947) ile Reşat Nuri Güntekin'den yola çıkıp



**Hürriyet Apartmanı**, 1945, Talat ARTEMEL, Gülistan Güzey, Süavi Tedü.

bir "nehir film" örneğini veriyor.

Bir ara tiyatrocular da akın ediyorlar: Refik Kemal Arduman ve Mümtaz Ener bir Köroğlu (1945), Talât Artemel bir Hürriyet Apartımanı (1946), Kâni Kıpçak ise Yuvamı Yıkamazsın (1947) ve Sami Ayanoğlu bir Harmankaya (1948) çekiyorlar.

Bu ara, 1904'te Kilitbahir (Çanakkale)'de doğan ve 1958'de İstanbul'da ölen Ferdi Tayfur -kendisine haklı ve unutulmaz bir şöhret kazandıran seslendirme çalışmaları bir yana- Muhsin Ertuğrul'un yanında yetişiyor, yönetmen olarak ve İpek Film yeniden yapıma girdiğinde (1946) şirketin tutulan sinemacısı oluyor. Nasrettin Hoca Düğünde (1941)'deki deneyinden sonra Tayfur, İhsan İpekçi (Koza)'nin bir romanından Senede Bir Gün (1946)'ü çeviriyor, oyuncu olarak da katılarak (yönettiği öbür filmlerde olduğu gibi). Bir yıl sonra, ihtimal Ertuğrul'dan esinlenerek, bir İstiklâl Savaşı filmine girişiyor, İstiklâl Madalyası (1947),geniş olanaklar ve ordunun yardımıyla.

Yerli yapıma dönüşünü yabancı filmlerin yanısıra Mısır filmlerinin getiriciliği ile de destekleyen İpek Film İstiklâl Madalyası'nı,

"İşte göğsünüz kabararak, gururla, iftiharla seyredeceğiniz büyük Türk filmi... bütün azamet ve ihtişamı ile canlanan bir tarih... harikulâde zengin sahnelerle dolu içli ve nefis bir mevzu... Herkesi ağlatacak, herkesi sevindirecek, heyecandan heyecana, güzellikten güzelliğe götürecek Türk kahramanlığını gösteren ilk büyük yerli film"

diye tanıtıyordu. Kalabalık sahneleri ve düzenli çağ dekorlarına rağmen film anlatım olarak oldukça ilkel kalıyordu.

Tayfur, aynı yıl çektiği, bol müzikli bir güldürü olan Kerimin Çilesi (1947) ile yönetmenliğini sürdürüyor, İpek Film hesabına.

Takımlar iyice karışıyor, bu "düzen" içinde: Batı'dan gelenler, tiyatrocular, sinemaya yeni girenler (Seyfi Havaeri, Aydın Arakon) ve Mısır'dan gelenler (Vedat Örfi Bengü) gibi.

Unutulan Sır (Domaniç Yolcuları), 1948, Şakir SIRMALI.



Kaynaklar, etkiler, anlayışlar ve yetenekler değişiktir, fakat sinema, film yapımı, stüdyoculuk yavaş yavaş gelir getirmeye başlıyor. Yapımevlerinin sayısı gibi film sayısı da artıyor: 1943 (2), 1944 (2), 1945 (3), 1946 (6),1947 (12), 1948 (16), 1949 (18). 1939'da 7 yeni yönetmen, 1946'da 6, 1949'da ise 15 yeni yönetmen sinemaya giriyorlar.

Nedeni? 1948 yılının Temmuz ayında eğlence resmi yabancı filmlerde % 70, yerli filmlerde % 25 olarak uygulanıyor. Sinema artık hem bir ticaret, hem de bir sanat ve "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti" aynı yıl bir yerli film yarışması düzenliyor ve Turgut Demirağ, Refik Kemal Arduman, Kenan Erginsoy, İlhan Arakon, Kemal Emin Bara, Mahmut Morali, Sezai Solelli, Zâhir Güvemli ve Mustafa Şekip Tunç'tan oluşan seçiciler kurulu aşağıdaki ödülleri dağıtıyor:

- En başarılı film: Unutulan Sır
- En başarılı ikinci film: Bir Dağ Masalı
- En başarılı yönetmen: Turgut Demirağ
- En başarılı görüntü yönetmeni: Kriton İlyadis
- En başarılı kadın oyuncu: Nevin Aypar
- En başarılı erkek oyuncu: Kadri Eroğan
- En başarılı kadın karakter oyuncusu: Cahide Sonku
- En başarılı erkek karakter oyuncusu: Talât Artemel
- En başarılı senaryo: Turgut Demirağ (Bir Dağ Masalı)
- En başarılı öykü: Reşat Nuri Güntekin (Bir Dağ Masalı)
- En başarılı laboratuar: Ses Film
- En iyi özgün şarkı: Unutulan Sır
- En başarılı dekor: Kadri Eroğan (Yuvamı Yıkamazsın)

Genel görünüm bu olduğuna göre, 1940-1948 yılları kapsayan dönemin ayrıntılarına indiğimizde nelerle karşılaşıyoruz?

Tüm filmler üzerinde durmak, hepsini teker teker incelemek, gözden geçirmek kanımızca gereksizdir. Bizlere ölçüyü verecek olan bir taraftan başlıca yönetmenler, öte taraftan da belli başlı çalışmalar. Konu, nitelik ve niceliğin ötesinde, "sinemacılar çağı"na varan yoldur, olumlu veya olumsuz örnekleriyle.

Faruk Kenç için Batı'dan gelme demiştik. Oluşum olarak öyledir, fakat Kenç çoğu filmlerinde yerli kaynaklara bağlı kalan, özellikle köy filmlerine eğilen, folklordan yararlanmak isteyen bir yönetmendir.

"1910 senesinde İstanbul'da doğdum" diye anlatıyor Kenç: "Babam Miralaylıktan mütekaitti. İlk tahsilimi Galatasaray'da, orta tahsilimi Gazi Osman Paşa'da yaptıktan sonra İstanbul Erkek Lisesi'nden mezun oldum. Bendeki sanat aşkı orta mektep sıralarında iken başladı; o zamanlarda yeni kurulan Halil Kâmil stüdyosuna 25 lira maaşla girdim. Buradaki vazifem önceleri yazıhanede fotoğraf parıltıp afiş yapıştırmaktı... Sonraları stüdyoya geçtim: buradaki işim duvara çivi çakmaktı... Tam bu sıralarda Ha-Ka Film hesabına bir kültür filmi çevirmek üzere gelen Rus rejisörüne çırak olarak verildik.



(Kenç'in burada adını vermediği Sovyet yönetmeni Esther Shub'dur. Shub ve Necati Kemal Çakuş, Ankara, İzmir ve Ödemiş'te 1934-1937 yılları arasında Türk İnkilâbında Terakki Hamleleri'ni çekiyorlar.)

Onlar bize, yani Necati (Tözüm) ile bana bir şeyler öğretmek şöyle dursun hammallık ettirdiler...

Ruslar gittikten sonra ben de İstanbul Erkek Lisesi'ne girdim ve imtihan vererek mezun oldum...[107]"

[107] Faruk Kenç, Arapça Filmler Türk Halkının Zevkini Bozuyor, Perde Sahne, Sayı 27, 1 İkinciteşrin 1944





Rejî:
FARUK KENÇ
Mevzu:
NURULLAH TİLGEN
Oynıyanlar:
MELAHAT İÇLİ
HALİDE PİŞKİN
VEDAT KARAOKÇU
OYA SENSEV
MEHMET KARACA
HAŞIM EVCİ
Müzik:
SADİ IŞILAY

BÜYÜK
TÜRK FİLMİ

KARANLIK Yollar

1546/48

**Liseden sonra Kenç, kendi olanakları ile, Almanya'ya gidiyor, üç yıl sürece Münih'te Bavyera Devlet Foto Mektebi'nde okuyor, oradan Paris'e geçiyor, iş arıyor, fakat bulamıyor. 1938'de Kenç tekrar İstanbul'a ve Ha-Ka Film'e dönüyor. İlkin Atatürk'ün cenaze törenini çekiyor, sonra yöneteceği ilk uzun konulu filmin hazırlıklarına girişiyor.**

Faruk Kenç'in **Karanlık Yollar**'ı dönemin bütün arketiplerini biraraya getiriyor.

"Kenç'in hazırladığı ilk film" diyor Nijat Özön: "Reşat Nuri Güntekin'in 1923'te Şehir Tiyatrosu'nda sahneye konulan eski bir oyununa dayanan Taş Parçası'ydı (1939/1940). Yarısı Şehir Tiyatrosu'ndan, yarısı dışardan alınan oyuncularla çevrilen **Taş Parçası** tiyatrocuların filmlerinden büyük bir ayrılık göstermiyordu.[108]"

1940 yılında "İnanç" dergisinde çıkan bir eleştiri yazısına göre:

"Elindeki maddî imkânsızlıklara ve az masraf mecburiyeti muhakkak sayılacak çalışma tarzına rağmen rejisör muvaffak olmuştur. Fotoğraf, ses ve makyaj da iyidir. Film seyircimize pek yabancı olan artistlerinin ekserisi iyi ve bir film artisti tâbiiliğiyle oynuyorlar. Düne kadar operet sahnesinde alışılan Mehmet Karaca, Nebahat Balta ve Sıtkı Akçatepe, Halkevi sahnelerinden sivrilmiş yeni kadın artist Mürvet Ağlatan ve Şehir Tiyatromuzun Romeosu Suavi Tedü, yeni filmde gördüğümüz yeni film artistlerimizdir. Artistlerin hepsi muvaffak olmuş değildir şüphesiz. Mehmet'in tabii bir ihtiyar, Suavi'nin çok muvaffak bir Remzi -başlangıç sahnelerindeki gayrıta-

[108] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962



**Hasret**, 1944, KENÇ, Münir Nurettin, Oya Sensev.

biî ve filmi yadırgayan falsolar müstesna- ve sütnine rolünde fevkalâde muvaffak bir tip olan kadın artistin tabiî oynamalarına mukabil Nebahat Balta ve Mürvet Ağlatan pek acemi ve sun'idir. Sıtkı da, kısa süren zampara rolünde, muvaffak olamadı. Bir tulûat aktörü gayritabiiliğiyle bağırıyordu. Çengiler, Remzi'nin başlangıçta, küçük kızla ve sütnine ile olan konuşmaları gibi uzun sahnelerin gayritabiiliği, tiyatrodan başka bir anlayış isteyen sinema tekniğine uymuyor ve filmin hareket canlılığını yer yer aksatıyor. Buna mukabil, kâğıtla yamanmış oda duvarlarını yalayan fırtınanın ürpertisi -gayritabiî yüksekliğine rağmen- içimizi kaplıyor ve üşüyoruz. Yalnız, bir tek gaz lambasının veremeyeceği kadar kuvvetli verilen ışık sahnenin tesirinden kaybetmesine sebep oluyor.[109]"

Sinema-tiyatro arasındaki anlatım ayrılığı Kenç'in ikinci filmi olan Yılmaz Ali (1940)'nin bazı bölümlerinde belli oluyor. Esrarengiz olaylar ve kişiler, gizli geçitli esrarengiz mekânlarla dolu bu filmde Kenç, Amerikan sinemasını örnek alarak, bir "prototip" çizmekle yetinmiyor, alıcı aygıta alışılmamış bir hareket veriyor, (Kenç'in sonraki çalışmalarındaki en tutarlı bölümler de salt hareket bölümleri olacaktır). Aynı yıl çevirdiği ve Sermet Muhtar Alus'tan alınan Kıvırcık Paşa iki tiyatro oyuncusunun, Sait Köknar ve Halide Pişkin'in, çizdiği Paşa ve eşi tipleriyle ilgiyi çekiyordu.

Kıvırcık Paşa'dan sonra Faruk Kenç Ha-Ka Film'den ayrılıp Necip Erses'in Ses Film şirketine geçiyor ve görüntü yönetmenliğini Baha Gelenbevi'nin yaptığı ilk köy filmini çekiyor: Dertli Pınar. Filmin tanıtmasında belirtildiği gibi Kenç'in bu köye yönelmesi "Hakiki köy düğünü, köy şarkıları ve kaşık oyunları" ile gerçekçi-folklorik olma iddiasındaydı.

Kendi ifadesi ile "deney dönemini" bu son filmle kapatan Kenç, 1944'te kendi yapımevini kuruyor, "İstanbul Film" ve 1944 ile 1948 yılları arasında köy çevresinde geçen biri kız kaçırma sorununu işleyen ve Münir Nurettin Selçuk'un şarkılarından yararlanan, (Hasret,

[109] Sinema-Tiyatro, Sayı 5, 15 Temmuz 1959

1944/1945), ikincisi İstanbul yakınında bir balıkçı köyünde geçen ve Oya Sensev ile Sadri Alışık gibi genç oyunculara bir olanak tanıyan (Günahsızlar, 1945), üçüncüsü ise "...aileler arasında sık sık tesadüf edilen düzensizlikler, haylaz bir evlâdın kendini ve etrafındakilerini mahvetmesi"nin yanı sıra "millî güreş ve şarkılarımıza" da geniş bir yer tanıyan üç film yönetiyor.

Geçiş döneminin ötesinde Kenç, 1950'de, yeni yeni türler deniyor, ilk kez "dizi" filmine girişiyor ve kahramanı olarak Çakırcalı Mehmet Efe'yi seçiyor Çakırcalı Mehmet Efe ve devamı olan Çakırcalı Nasıl Vuruldu?'da. Her iki film büyük rağbet kazanınca Kenç iki yıl sonra, yine kendi yapım şirketi için, üçlünün son bölümünü çekiyor: 4200 metrelik Çakırcalı Mehmet Efenin Definesi (1952).

O yılların Yıldız dergisine göre:

"İddiası olan bir sanat eseri değil. Hareketli, vurdulu kırdılı olduğu için seyirciyi katiyen sıkmadan vakit geçirtebilir. Enver Burçkin resimleri gayet parlak çekmiş. Fakat hareketli senaryonun esasını teşkil eden definenin anahtarını ele geçirmek meselesi o kadar çocukça ve saçma ki... Define bir sandık içinde. Hani şu bizim eski evlerdeki sandıkların bir parça daha sağlamı. Efeler bu sandığın kilidini açamıyorlar. Ağadan anahtarı almak için filmin sonuna kadar mücadele ediyorlar. Hiçbirinin de aklına sandığın kilidine bir iki el ateş etmek gelmedi.[110]"

Çakırcalı dizisinin arasında Faruk Kenç, Turgut Demirağ'ın And Film'i hesabına Necip Fazıl Kısakürek'ten uyarlanan bir Nam-ı Diğer Parmaksız Salih (1951)'i çekiyor; Behçet Kemal Çağlar ve Sinan Korle'nin bir senaryosundan da Kendini Kurtaran Şehir/Şanlı Maraş (1951)'ı yönetiyor, Sadri Alışık, Mine Coşkun, Vedat Karaokçu ve Pola Morelli'den oluşan bir oyuncu kadrosu ile.

Köy, folklor, yakın tarih ve bol hareket: Kenç'in filmlerindeki başlıca unsurlar bunlardır. Bir de yeni, tiyatrodan olmayan oyuncular.

1951'de Kenç kendi hesabına başka bir film de çeviriyor, Hürriyet Şarkısı. Güzel bir çingene kızı (Neriman Köksal), komitacılar, jandarmalar ve yepyeni bir oyuncu, Mahir Özerdem. Zamanla yapımcılık ağır basmaya başlıyor ve 1953'te içiçe iki film çekiyor Antalya'da: 19. yüzyılın sonunda İzmir'de geçen Kanlı Çiftlik ve folklor dağarcığından yararlanan Türkân Sultan ve Köroğlu. Her iki filmde Bülent Ufuk, Belgin Doruk, Mahir Özerdem ve Vedat Karaokçu oynuyor, görüntü yönetmenleri ise Enver Burçkin ve İlhan Arakon.

Geçiş döneminden sinemacılar dönemine geçen Faruk Kenç artık bir hayli gerilerde kalmış bir yönetmendir, filmleri basında "vasat" sayılıyor, Kanlı Çiftlik için Yıldız dergisi:

"Bir hayli tanınmış isim bir filmde toplanmış. Ama daha bir o kadar yıldız girseydi, bu film yine kalkınamazdı. Çünkü içinde film nosyonu denilen nesne eksik. Parça parça resimlerden ibaretmiş gibi bir havası var. Böyle bir film içinde, artistlere de kabiliyetlerini gösterebilecek fırsat verilmezse ne yapsınlar?"

diye bir yorumda bulunuyor.

Kenç çalışmalarını sürdürüyor, 1964'e kadar ve bu ara, örneğin, eğlenceli bir Nasreddin Hoca ve Timurlenk (1954) yönetiyor, İsmail Dümbüllü, Halide Pişkin, filmin senaryosunu yazan Zeki Alpan, Salih Tozan ve İnci Birol ile; kötü yola düşenleri anlatıyor, Kaybolan Gençlik (1955)'de; bir barda çalışan şarkıcı kadınla (Neriman Köksal), dürüst üniversite öğrencisinin (Abdurrahman Palay) ilişkisini ele alıyor; Hollywood'un çöl filmlerini anımsatan, Belgin Doruk-Turan Seyfioğlu ikilisini bir araya getiren ve Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından alınan Çölde Bir

110 Yıldız Dergisi



**Dudaktan Kalbe**, 1951, Şadan KAMİL, Muzaffer Tema, Mesiha Yelda.

İstanbul Kızı (1957) veya müzikli bir melodram olan Ölmeyen Aşk (1959) gibi.

"Zengin bir kız ile fakir ve temiz kalbli bir müzisyenin aşk hikâyesi... Anlayışsız bir babanın kızına karşı gösterdiği müsamahasızlığın kötü sonuçları gayet iptidai, inandırıcı olmaktan uzak, ağdalı bir melodram havası içinde perdeye nakledilmiş. Maria Vincent genç sevgililerin (Belgin Doruk, Efgan Efekan) arasına giren, kara kaşlı, kara gözlü bir şarkıcı kızı temsil ediyor. Kamera karşısında kısacık kombinezonu ile gayet pervasız bir şekilde dolaşan Bayan Vincent, bol bol açılıp saçılarak genç müzisyen ile birlikte seyircileri de baştan çıkarmaya çalışmaktadır.[111]"
diye eleştiriyor filmi Tuncan Okan.

Kenç sinemacılar döneminde gerilerde kalıyor, ne ki Muhsin Ertuğrul sonrası Türk sinemasında başlıca önemi yeni türler denemesi ve tiyatrodan olmayan oyunculara fırsat vermesi oluyor.

Sinemadan hiçbir şey bilmeden sinemaya geçen Körner'i bir yana bırakarak Kenç gibi Batı'da teknik öğrenimini yapan Şadan Kamil'in üzerinde de duralım.

1917'de İstanbul'da doğan, ilk ve orta öğrenimini Alman Sankt Georg okulunda yapan Kamil ilkin Almanya'da bulunuyor, Kenç'in de okuduğu Bavyera Devlet Foto Mektebinde. Oradan Londra'ya geçiyor, RCA laboratuarlarında seslendirme bölümünde çalışıyor, 1939-1943 yılları arasında Paris ve Berlin'de mesleği ile ilgili incelemelerde bulunuyor.

Kamil'in ilk filmi, daha önce gördüğümüz gibi, bir uyarlama oluyor

[111] Tuncan Okan, Ölmeyen Aşk, Milliyet, 5 Aralık 1959



**İki Süngü Arasında,** 1952, KAMİL, Hümaşah Hiçan.

(Onüç Kahraman, 1943-1945), Ha-Ka Film için çektiği Toros Çocuğu (1946) ise bir köy filmidir. Kamil, Ha-Ka Film'de fazla kalmıyor, yeni kurulan Atlas Film'e geçiyor (1946) ve orada uzun yıllar yönetmen, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni ve nihayet stüdyo yönetmeni olarak çalışıyor.

Kamil, en azından bellibaşlı filmlerinde, bir teknik hazırlık, bir çeşit duyarlılık gösteriyor, tüm olanakları ile "sinema" yapmaya çalışıyor. Atlas Film'de Şadan Kamil bir "memur yönetmen"dir (Aydın Arakon gibi) fakat imzasını iddialı tasarılara atan bir yönetmen. 1946-1947'de bir Kerime Nadir uygulaması çekiyor, Seven Ne Yapmaz, buna karşılık 1951-1955 yılları arasında her biri değişik açıdan ilginç yönler taşıyan dört film yönetiyor.

Bunlardan; Reşat Nuri Güntekin'in romanından alınan Dudaktan Kalbe (1951) tipik ve ağlamaklı bir aşk öyküsüdür, fakat tecimsel bir başarıdır; Aka Gündüz'den alınan İki Süngü Arasında (1952) ise hem, o dönem için, zor bir konu, hem de havası açısından, tehlikeli bir filmdi. Kamil'in elinde İki Süngü Arasında, dramatik kuruluşun ötesinde bir çağın, bir çevrenin eleştirisi oluyor, Hümaşah Hican'ın oyunu ile ruhbilimsel derinliklere iniyor.

İki Süngü Arasında'nın ciddiyetini, en azından atmosfer açısından, Haldun Taner'in bir senaryosuna dayanan Kaçak (1954)'ta da bulmak mümkündür. Taner'in "Tuş" adlı öyküsünü beyaz perdeye getiren Bir Aşk Hikâyesi (1955), Münir Özkul'un oyunu ile gerçek bir duyarlılık, bir incelik kazanmaktaydı.

Taner'in senaryosunda Suadiye civarında sigara ve içki bayiliği yapan saf bir gençle aynı mahalleden olan bir kızın öyküsü anlatılıyordu. Gençler evlenmek üzereyken zengin bir ailenin oğlu kızı bir gece iğfal

eder ve ertesi sabah olay herkesin ağzında olur. Yakın arkadaşlarının ve çevrenin etkisi altında kalan delikanlı sevdiği kızdan kopar, kız sonradan geneleve düşer, delikanlı ise başkası ile evlenir. Konu, genel hatlarıyla, biraz alışılmış melodramı biraz da, Memduh Ün'ün sonradan doruğa ulaştıracağı, "küçük insan" temasını işliyordu, adeta taze bir yaklaşım, değişik bir sıcaklık ve inandırıcılıkla.

Kamil birer "iş" filmi olan, senaryosunu Burhan Felek'in yazdığı, Vasfi Rıza Zobu-Münir Özkul ikilisini bir araya getiren Edi ile Büdü (1952) ve devamını teşkil eden Edi ile Büdü Tiyatrocu (1952) bir yana, Bir Aşk Hikâyesi'nden bir yıl önce çekilen Kaçak (1954)'da -"Furia" gibi bazı ikinci dereceli İtalyan yeni-gerçekçi filmlerinin etkisi altında kalmakla birlikte- en azından bir "ciddiyet" ve düzen göstermektedir, az sayıdaki konuşmaları, Nedim Otyam'ın müziği, yer yer başarılı görüntüleri ve Sezer Sezin-Turan Seyfioğlu-Necla İz üçlüsünün oyunu ile.

Kamil'in, aslında, Batı'dan getirdiği sadece bir teknik hazırlıkla bir iki alışkanlıktır. Kaynakları ise yerlidir, üstelik bir evrim gösteren kaynaklardır bunlar, Kerime Nadir'den başlayıp Haldun Taner'e varan.

Batı etkisini en açık şekilde belirten, Batı'da en çok kalmış, Batı sinemasında en fazla çalışmış olan Baha Gelenbevi'dir. Gelenbevi 1907'de İstanbul'da doğuyor, öğrenimini Sati Bey Okulu'nda, Galatasaray'ın orta bölümünde ve Fransa'da Nice Lisesi'nde yapıyor, sonradan Valabre Tarım Yüksek Okulu'nu bitiriyor. Ne ki Gelenbevi tarımla ilgilenmek niyetinde değildir, sinema ve fotoğrafçılık başlıca tutkularıdır. Nice'te Rex Ingram'ın yönettiği filmlerde figüranlık yapıyor, 1928'de Paris'e "çıkıyor", görüntü yönetmeni Asım Mutlu tarafından destekleniyor ve Abel Gance'ın etrafında "Napoleon"un çekiminde hazır bulunan yardımcı kalabalığına katılıyor.

Yıllar geçiyor; 1936'da Gelenbevi Pierre Billon'un "L'argent" (Para) filminde donatımcıdır, sonra yeniden Gance'ın yanına dönüyor "Un grand amour de Beethoven" (Beethoven'in Bir Büyük Aşkı, 1936)'da üçüncü yönetmen yardımcısı oluyor.

1939'da İstanbul'a dönüyor Baha Gelenbevi, 1943'te Faruk Kenç'in Dertli Pınar'ında görüntü yönetmenliği yapıyor, bir yıl sonra ise ilk filmini yönetiyor, Deniz Kızı (1944).



Kaçak, 1954, KAMİL, Necla İz, Turan Seyfioğlu.




*Vasfi Rıza ZOBU - Münir ÖZKUL - NANA*

Senaryo: BURHAN FELEK - Reji: ŞADAN KAMİL **ATLAS FİLM**



**Kanlı Döşek**, 1949, GELENBEVİ, İnci Körmükçü, Orhan Boran.

"...para bulmak gerekir, Necip Erses varken iş kolay. Ama çalışacak yer yok. Bir garaj bulunur, içindeki arabalar da kendilerini sokakta bulurlar, Necip Erses'in baş işareti ile. Çatı bulunduktan sonra onu aydınlatmak gerek. Işıldak yaptırılacak. Hazırı yok çünkü. Saç levhalar gümüş tutmaz. Önce bakırla kaplanır öyleyse. Sonra bakır üstüne gümüş. İçindeki lambalarsa 'binlik'. Tellere gelince 'bir'lik. Stüdyo ise başka alem. Negatif yıkamamış bunca yıllık ömründe bir laborantı var, adı Kriton İlyadis. Orijinal ses kaydı. Hiç duymadım. Başlar çekim, İlyadis ile. Yardımcısı bir genç var: bugünün Ören'i,dünün Turgut'u. Ama pelikül gerek film çekimi için. O sıralar tavukçu'ların bulundurdukları bir şey bu. Bilinmez belki bir gün lazım olur diye. Karaköy'deki bir tavukçu'da 120 metrelik bir ezilmiş kutu içinde film bulununca set bayram eder. İşte böyle bir ortam **Deniz Kızı**'nınki. Oyunculara gelince şükür ki Şehir Tiyatrosu var. Mevsim yaz, tiyatro tatil. Kadro bulunur ama bir başoyuncu gerek. Ses Film ilân verir ama... kimse çıkmaz. Orhan Esen derler bir koreograf vardır. Gel denir, gelir. Türk sinemasında ilk kez 'dışarıdan biri' işe alınmıştır. Şartlar uygun; çekim biter. Saim Nahit Bilge'nin dekorlarında koca sokaklar yer almıştır. Harcamalar 28.000'i bulur. Kaba kurgusu da biter bu arada filmin. Ama bir hafta sonu var ki. Yönetmen Gelenbevi gider, bir de tenhada göreyim şunu diyerekten. Gördüğü itfaiyecilerdir..."[112]

**Yangından sonra** Deniz Kızı **yeniden çekilir**, son **süratle** ve **bu kez** 11.000 **liraya mal** olur.

"Senaryosunda birçok geriye dönüşler vardı" **diyor Gelenbevi:** "İyi yapılsaydı çok güzel olurdu ya, yine de devrinin ötesinde idi. Ama insan bütün işi kendi yüklenirse güç olur biraz. Nitekim öyle oldu. Bununla birlikte 40 dakika süren bir yatak odası ayırımı ile devrin Arap filmleri furyasından iyice başkaydı."[113]

Deniz Kızı'**nı bir köy filmi izliyor**, Yanık Kaval **(1946). Film Taksim Sineması'nda 6 hafta, Şark Sineması'nda 1.5 hafta gösteriliyor** ve **basın tarafından tutuluyor:**

112 G.Scognamillo, Jak Şalom: Baha Gelenbevi, Yeni Sinema, Sayı 13, Aralık 1967
113 G.Scognamillo, Jak Şalom: Baha Gelenbevi, Yeni Sinema, Sayı 13, Aralık 1967

**Birlik Filmin 1947 prodüksyonu**




**en değerli Türk artistleri tarafından çevrilen**

# YANIK KAVAL

**Bir aşk romanı çerçevesi içinde, baştanbaşa muzik - heyecan - iztirab ve hareketle dolu yerli Türk filmidir.**

rulmaz sel halini almakla yolları tıkamaktadır.

Bu coşkun selin bitiş ve çıkış noktası Şark sineması önündedir. Bu kalabalıkta herkesin ağzında iki isim dolaşmaktadır: Yanık Kaval ve Nezihe Becerikli.

Yine bu sutunlarda filme alınışını bildirdiğimiz Yanık Kaval muvaffak olmuş bir Türk filmi olarak oynamakta, haklı olarak takdirler toplamaktadır. Ses, ışık fevkalâde olup artistler rollerini benimseyerek oynamışlar ve bilhassa Nezihe Becerikli fevkalâde muvaffak olmuştur.

(14.2.947)

## Yirminci Asır

Yanık Kavalın diğer filmlere nisbeten resimleri daha güzel sesi daha iyidir.

(5.2.947)

## Son Posta

Film gerek senaryo ve gerek çevriliş bakımından çok güzeldir, muvaffak olunmuştur.

(28.1.947)

## AKŞAM

Mevzu basit olmakla beraber sevimlidir. Müzik ve şarkılar güzeldir..

Filmin en büyük meziyeti vazih ve aydınlık olmasıdır. Dış sahneler pek güzeldir. Kâğıthane deresinin yukarı taraflarında, Köyde cekilen kısımlarda birer tablo güzelliği vardır.

Film çok hareketlidir, zevkle seyrediliyor ve heyeti umumiyesi itibarile muvaffak olmuş sayılabilir...

Artistlerin hepsi rollerinde muvaffak olmuşlardır.

(28-1-947)

## La République

Bu, güzel ve büyük bir filmdir.

(9-2-947)

**BİRLİK FİLM**

**İSKENDER NECEF**

**Beyoğlu Yeşilçam Sokak No. 30**

**Telg. Adresi: BİRLİKFİLM - Beyoğlu**

"Yanık Kaval, film sanatında dikkate lâyık, müjdeci ilk eserlerden biridir. Dış manzaralar âdeta kusursuzdur.[114]"

"Bu sözlü, sazlı, müzikli, türkülü, rakslı dört başı mamur bir filmdir ki resimleri ve bilhassa dış manzaraları çok güzel çekilmiştir.[115]"

"Filmdeki manzaralar çok güzeldir. Şirin yerlerinin pek az bir kısmını bildiğimiz gibi yurdumuzun güzel yerleri perdeye aksettirilmiştir. Osman'ın Köyüm diye söylediği şarkı ve köyünü gözlerinin önünden geçirişi çok canlı idi.[116]"

Yanık Kaval Gelenbevi için tecimsel bir başarı oluyor, şarkıları ve görüntüleri ile, onu iki yıllık bir ara ile izleyen Çıldıran Kadın (1948) ise geriye dönüşleri ile seyirciyi bir hayli şaşırtıyor.

1949'da Baha Gelenbevi bir köy filmini daha yönetiyor, Kanlı Döşek, sonradan İpek Film hesabına Barbaros Hayrettin Paşa (1951)'yı çekiyor.

"Biraz kısaltılırsa tarihsel bir fresk olur Barbaros," diyor yönetmen: "Hikâyesi de buna elverir zaten. Barbaros'u estetik bir bitiş olarak görmeli bence.[117]"

Yanık Kaval, 1946, GELENBEVİ.

[114] Refik H.Karay, Akşam, 2 Şubat 1945
[115] Abidin Daver, Cumhuriyet, 8 Şubat 1947
[116] E.K.Emre, Son Saat, 16 Ocak 1947
[117] G.Scognamillo, Jak Şalom: Baha Gelenbevi, Yeni Sinema, Sayı 13, Aralık 1967



**Barbaros Hayrettin Paşa, 1951, GELENBEVİ, Sağ başta Münir Özkul.**

Ne ki Barbaros Hayrettin Paşa, Vedat Ar'ın Lâle Devri ile adeta bir arada çekiliyor ve Özön'ün işaret ettiği gibi: "Konuları arasında üç yüzyıllık bir zaman ayrılığı olmasına rağmen bu iki filmin çevrilişinde stüdyo, kostüm, dekor ve figüranları günün yarısında Gelenbevi, yarısında Ar kullanıyordu.[118]"

İpek Film'e bağlanan Gelenbevi 1952'de Halk Film'e geçip belki de en düzgün, fakat yönetmeni tarafından kusurlu sayılan, filmini çekiyor: Necati Cumalı'nın bir öyküsünden alınan Boş Beşik.

"Muhterem Nur çıkarılmıştı o filmle sinema piyasasına," diye açıklar Gelenbevi: "Konusu doğru bir filmdi Boş Beşik. Kısırlığı, bunun sevgi ile olan ilişkilerini saptama alanında. Ama epik bir biçim verilmesi gerekirdi iyi bir film olması için.[119]"

1953'te, İpek Film için, Hugo Haas'in "Pickup" (1951) adlı filminin bir yeni çevirimi olan Kaldırım Çiçeği'ne imzasını atan Gelenbevi aynı yıl, İhsan Koza (İpekçi)'nin bir senaryosundan, Balıkçı Güzeli - 1002'nci Gece'yi de yönetiyor. Bu kez seçtiği bir masaldır, bir çeşit "extravagance"tır, olağanüstü olaylar, kişiler, mağaralar, dev örümcekler ve biraz da az giyinik kızlarla.

Gelenbevi son filmini 1958'de yönetiyor ve Günahkârlar Cenneti olaylı bir sinema serüveninin tartışmalı "kuğu şarkısı"nı teşkil ediyor.

Filmin tanıtma broşüründeki bilgi ve açıklamalara göre:

"(Sait N.Bilge ve Baha Gelenbevi tarafından iki yıl içinde hazırlanan) Senaryodaki tez ve mana anlatılmaya çalışılırken, aynı zamanda zahirî, yani

[118] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962
[119] G.Scognamillo, Jak Şalom: Baha Gelenbevi, Yeni Sinema, Sayı 13, Aralık 1967





yalnız gözle görülecek kısmında da, âdeta bir ikinci film imiş gibi durularak, mevzuu derinliğine duymayacak, seyirciyi de bol bol tatmin edecek hadiseler, dramatik durumlar, aşk, şarkı, raks gibi bütün rağbet elemanları da işlenerek kafa ve düşüncesiyle filmi takip edecek olan seyirciler yanında yalnız gözüyle gördüğünü anlatmak isteyen seyirciyi de aynı zamanda tatmin edebilmeyi temin etmiştir.

Adaköyü eski tarihlerden beri şehvet ilâhesi Apolyond'un gadrine uğrayıp, felaketlerin uğrağı haline gelmiştir. Nitekim şehirden gelen, biri kadın olan üç sergüzetçi Apolyond'un definesini ararken, etrafı nilüfer çiçekleriyle sarılı cenneti andıran Adaköyü'nü bir anda tekrar ateşe verirler; huzur kaçar, geçimsizlikler, cinayetler birbirini takip eder; altın etrafında çırpınan bu insanların ocakları söner, âşıklar birbirlerine düşman olurlar, düşmanlar birbirlerinin canlarına kıyarlar, analar çocuklarını terk ederler, kocalar eşlerini başkalarına peşkeş çekerler. Bütün bunlar bir avuç soğuk altın için yapılıyordur zannedilirse de, hakikatte insanlar hâdisat ve mukadderatın oyuncağı olmaktan başka bir şey yapmamaktadırlar.[120]"

**Bu oldukça karmaşık açıklamadan anlaşılacağı gibi Gelenbevi, mitolojik verilere dayanarak, töresel, hatta felsefi bir masalı, simgesel bir öyküyü anlatmak amacındaydı bu son filminde, ne ki:**

**Çıldıran Kadın, 1948, GELENBEVİ, Nezihe Becerikli, Hadi Hün.**

**"Günahkârlar Cenneti,** baştan sona kadar bir masal üslûbu ile, radyodaki çocuk saatlerine yaklaştırılabilecek bir iptidailikte cereyan ediyor," **diye yazıyor Tuncan Okan:** "Neden bahsediyor Baha Gelenbevi? İyilik dersi vermek istiyor, ihtiraslı olmanın, kötülük yapmanın zararlarını anlatıyor. Film bir gümbürtü ile başlıyor ve 'Ben, İblis... Şeytanın ta kendisi... Dünyadaki fenalıkları ben hazırlarım...' diyen bir ses anlatmaya başlıyor. İblis, kötülüklerin, ihtirasların yüzyıllar boyunca insanoğlunun içinden silinemediğini, fakat ilâhî adaletin daima yerini bulacağını söylemek istiyor... Baha Gelenbevi'nin film boyunca müsbet karşılanmaya değer tek tarafı Enver Burçkin ile beraber kamerasına tesbit ettiği cazip peyzajlar oluyor.[121]"

**Boş Beşik, 1952, GELENBEVİ, Muhterem Nur (ilk filmi), Bülent Ufuk.**

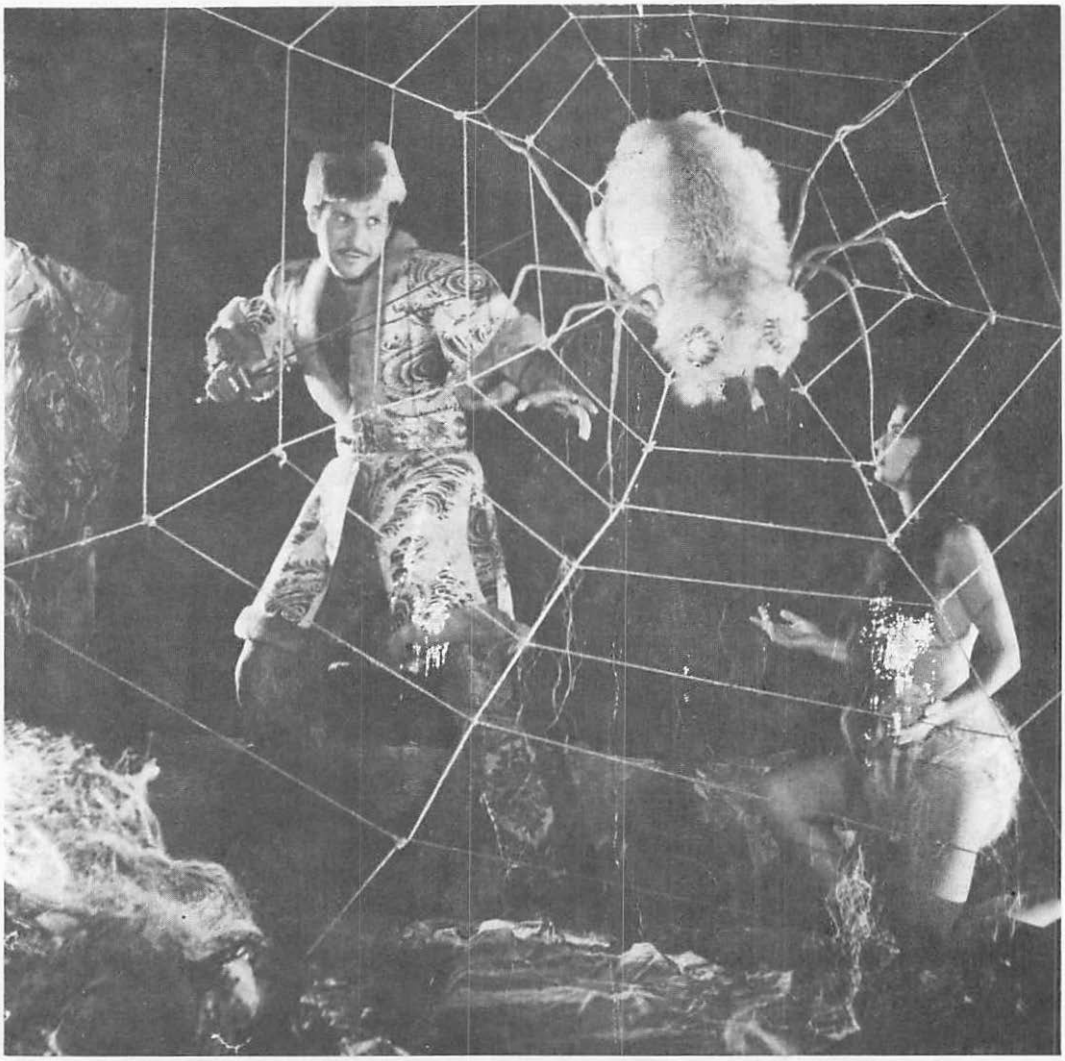
**Muhsin Ertuğrul döneminin sonrası tüm etkilerin, zevklerin, heveslerin teker teker düzeye çıktıkları bir çağdır. Henüz gerçek bir sinema yapılmıyor, sinemaya yakın, sinema olabilecek bir şeyler yapılıyor, bazan büyük bir tutku, bir heyecanla.**

**Batı'dan gelenlerin dizisine bir kişi daha katılıyor: "geçiş" döneminde çalışmalarına başlayan ve onları yönetmen, senaryo yazarı ve yapımcı olarak 1970'in ortalarına kadar sürdüren Turgut Demirağ.**

**Demirağ 1920'de Sivas'ta doğuyor, Boğaziçi ve Kabataş Liseleri'nde okuduktan sonra tarım mühendisi olmak için Amerika'ya gidiyor ve orada, fikrini değiştirip, sinemayı seçiyor, Southern California Üniversitesi'nin sinemacılık koluna giriyor. 1943/1945 yılları arasında Turgut Demirağ, Paramount stüdyolarında çalışıyor, Leo McCarey'in "Going My Way" (1943) ve Cecil Blount De Mille'in "The Story of Dr. Wassell" (1943) filmi gibi filmlerde.**

**1945'te, Istanbul'a döndüğünde, Demirağ kendi yapım şirketini kuruyor, And Film ve ilkin Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu'ndan sonradan Güntekin'in yeni bir öyküsünden yola çıkarak o yıllar için olağanüstü sayılan 75.000 liralık bir harcama ile Bir Dağ Masalı (1945/1947)'nı çeviriyor, geri kalmış bir köyde yerleşen idealist bir öğretmenin öyküsünü anlatarak.**

[120] Günahkârlar Cenneti Fitaş Stüdyosunda Nasıl Hazırlandı, Fitaş 1958
[121] Tuncan Okan, Günahkârlar Cenneti, Milliyet, 22 Kasım 1958



**Balıkçı Güzeli**, 1954, GELENBEVİ, Cüneyt Gökçer, Nevin Aypar.

Film 1948'de Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin düzenlediği yarışmada bir hayli ödül kazanıyor buna karşılık, tecimsel açıdan bir başarısızlık oluyor ve maliyetini sadece altı yıl sonra amorti edebiliyor.

Bir üstünyapımla başlayan Demirağ kısa süre içinde daha az iddialı filmlere geçiyor, Hülya (1948) gibi, Kanlı Taşlar (1948) gibi. 1951-1952'de ise Demirağ bir İstiklâl Savaşı filmi ile o dönemdeki en başarılı çalışmasını veriyor: Fato - Ya İstiklâl Ya Ölüm.

Fato da uzun bir filmdir (3500 metre), öyküsü Bilecik'te bir köprüyü uçurtmak için çetesiyle birlikte eyleme geçen ve bu ara köylü bir kıza âşık olan bir subayın yalın fakat gerilimden ve inandırıcılıktan yoksun olmayan macerasını anlatıyordu.

Turgut Demirağ'la "Batı'dan gelenler" takımı tamamlanıyor. Aslında Batı'dan gelenlerle gelmeyenler arasında öyle pek büyük farklar yoktur. Zaman zaman kimi yeni bir tür getiriyor, kimi daha disiplinli bir sinema anlayışını gösteriyor, kimi tekniker olarak daha bilgili ve başarılı, kimi de denenmemiş kalıpları zorluyor veya yapıma katkılar getiriyor (örneğin, Demirağ Karasu, 1958, ile yabancı teknikerler -Frederick B.Ford- ve oyunculardan -Marie Blanchard, Manfred Schuster- yararlanıyor).



**Günahkarlar Cenneti**, 1958, GELENBEVİ, Mualla Kaynak, Bülent Oran.

Kuşkusuz Batı, 1960'lardan sonra olduğu gibi, önemli bir ağırlık kazanmıyor, bu yıllarda örnek olan Mısır sinemasıdır veya Ertuğrul. Sinemanın çekiciliği, kadronun yetersizliği sinemayı herkese açık tutuyor ve sinemaya, şu ya da bu yoldan varan herkes,kendine göre bir sinema, bir anlatım, bir konu seçimini uyguluyor.

Nazif Duru ile Murat Köseoğlu'nun kurdukları Atlas Film' de Şadan Kamil ile birlikte başka bir yönetmen, Aydın Arakon, yapımevinin sürekli temsilcilerinden biri oluyor. 1918'de Edirne'de doğan, İstanbul Işık Lisesi'nde okuyan Arakon ilkin edebiyatla ilgilenip 1940'ta Sabahattin Kudret Aksal ile birlikte Sokak dergisini çıkartıyor, birkaç yıl sonra ise görüntü yönetmeni olan ağabeysi İlhan Arakon'un etkisiyle Atlas Film'e senaryo yazarı olarak giriyor, Şadan Kamil'in yönettiği Dümbüllü Macera Peşinde (1948), Efe Aşkı (1948), Dinmeyen Sızı (1948) gibi filmlerin senaryolarını hazırlıyor.

1949'da Aydın Arakon, senaryo yazarı ve yönetmen olarak, ilk filmini çekiyor, Çığlık, yeni bir tür deneyerek: korku ya da gerilim sineması.

Çığlık, fırtınalı bir gecede bir köşke sığınan, orada bir miras meselesi yüzünden dayısı tarafından çılgına döndürülen bir genç kızla tanışan bir doktorun öyküsünü ele alıyordu. Esrarengiz, karanlık, deli kızın dehşet verici çığlıklarıyla çınlayan köşkte doktor öldürülmek istenilecek, fakat yerine genç kız kurban gidecektir. Tek bir mekânda geçen, gerilim havasını veremeyen, ne korku ne de heyecan yaratamayan film başarısız bir ilk çalışmaydı.

Aynı yıl Arakon, Reşat Nuri Güntekin'den bir de Efsuncu Baba (1949) çekiyor ve sonradan dönemin en pahalı tarihsel filmi olan İstanbul'un



Karasu, 1958. Turgut DEMİRAĞ, Marie Blanchard, Öztürk Serengil.



Bir Dağ Masalı, 1946, DEMİRAĞ, Kadri Eroğan, Vahi Öz.

Fethi (1950/1951) ile büyük iş yapan, iddialı bir yapıta imzasını atıyor.

Atlas Film'in "yıldız" yönetmeni haline gelen Aydın Arakon, 1951/1952 yılları arasında her biri değişik açılardan ilginç olan üç film daha yönetiyor: Vatan İçin (1951), Esat Mahmut Karakurt'un romanından Ankara Ekspresi (1952) ve Aptullah Ziya Kozanoğlu'ndan Kızıl Tuğ (1952).

Tümü ile romantik bir açıdan savaş yıllarında İstanbul'daki Nazi ajanlarının eylemlerini ele alan ve bir Türk subayı ile bir Alman casus kızının aşk öyküsü üzerine merkezleşen Ankara Ekspresi ve bir üstünyapım niteliğine bürünen, bol hareket içinde Cengiz Han, Otsukarcı, Hasan Sabbah gibi kişilerin maceralarını sergileyen Kızıl Tuğ'dan çok Arakon'un en tutarlı çalışması Vatan İçin oluyor.

"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 bağlanmasını, pek derine inmemekle birlikte, yine de başarılı bir yoldan anlatıyordu.[122]"

Arakon'un yalın anlatımı, İlhan Arakon'un filme bir boyut kazandıran görüntüleri, Nedim Otyam'ın müziği ve Yıldız Kenter - Cahit Irgat ikilisinin oyunu ile Vatan İçin dönemin sayılı yapıtları arasında kendine bir yer kazandırıyordu.

[122] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962



Kızıl Tuğ, 1952, Aydın ARAKON.

Vatan İçin'den sonra ne yazık ki Aydın Arakon aynı ölçüyü artık tutturamayacaktır. Başarısız bir Sahildeki Kadın (1954)'ı, karışık ve inandırıcılıktan yoksun bir Tuzak Oteli (1956) izliyor ve 1950'lerin ikinci yarısında Aydın Arakon Acar Film'e bağlı her tür film çeken bir yönetmen oluyor. Bu ara Neriman Köksal'lı bir Forforlu Cevriye (1959) ve bir Kitipiyoza Tuzak (1959) ile erkek-kadın filmlerinin furyasına iki tutulan örnek getiriyor.

Aydın Arakon ilk filmini 1949'da yönetiyor, Çetin Karamanbey ise 1947'de. 1922'de Çanakkale'de doğuyor Karamanbey, babası Çanakkale mebusu Kâzım Beydir. Fotoğraf ve sinema meraklısıdır, gazetecilik yapıyor, ticaretle uğraşıyor, daha önce bir süre İktisat Fakültesi'nde okuyor ve nihayet sinemaya geçiyor.

Karamanbey ilkin İpek Film'de Ferdi Tayfur'un seslendirme yardımcılığını yapıyor, 1944'te bir yapım şirketi kuruyor, "Kurt Film", bir filme başlıyor (Kanatlanan Gençlik) fakat şirket dağılıyor, film yarıda kalıyor. İki yıl sonra Çetin Karamanbey'i Turgut Demirağ'ın yanında buluyoruz, Bir Dağ Masalı'nın yönetmen yardımcısı olarak. Nihayet Halk Film hesabına Silik Çehreler (1947)'i yönetiyor, "tuluat kumpanyalarının yıllarca 'Gamlı Baba' adıyla oynadıkları bir oyunu[123]" uyarlayarak ve yeni bir oyuncuyu tanıtarak: Şükran Özer.

1950-1959 yılları arasında Karamanbey 10 kadar film yönetiyor, senaryo yazıyor ve kendi yapım şirketini kuruyor (Aslan Film), özellikle yeni oyuncular keşfediyor: Neriman Köksal, Nazım İnan, Yılmaz Duru, İhsan Evrim, Bülent Ufuk, Oktar Durukan gibi. Her tür film çekiyor Karamanbey, piyasanın isteklerini yakından izleyerek, kendinden de bir şeyler katarak.

[123] Erman Şener: Yeşilçam ve Türk Sineması, Kamera Yayınları, İstanbul 1970



**İstanbul'un Fethi**, 1951,
ARAKON, Sami Ayanoğlu.



Vatan İçin, 1951, ARAKON, Cahit Irgat, Yıldız Kenter.

Refik Halit Karay'ın "Çete" (1950)'sini uyguluyor, güldürüler yönetiyor (Memiş ile İbiş, Anaforcular Kralı, 1953), sonra melodramlar (Bir Kız Böyle Düştü, 1952; Fakir Kızın Kısmeti, 1956; Kanlı Pınar, 1957) ve polisiye filmleri (İstanbul Canavarı, 1954; Katiller Kralı, 1958).

"İstanbul Canavarı o yıl çevrilen ve aynı çizgiyi izleyen 6 filmin içinde tekniğinin sağlamlığı ve tiplerin çizilişindeki başarısıyla hemen dikkati çekiyordu," diye belirtiyor Erman Şener: "Özellikle, unutulmayacak güzellikteki Tünel sahnesi ve düzenle gelişen temposuyla ilgi toplayan filmde ilk kez kamera karşısına çıkan bir genç de biraz tutuk, biraz durgun oyununa rağmen sinemaya o güne dek alışılmamış bir hava getiriyor; kötü adamın eli yüzü düzgün oyuncudan da olabileceğini, ayrıca kötü adam oynamak için kaşları çizgi haline getirecek bir katılığın şart olmadığını isbat ediyordu.[124]"

Karamanbey'in, kuşkusuz, pek bir iddiası yoktur, amacı iş filmleri yapmaktır ve böylece belirli bir dönemin "tipik" temsilcilerinden biri oluyor, sonraki yıllarda da çalışmalarını sürdürüyor.

Dönemin başka bir ilginç adı Batı'dan değil de Doğu'dan, Mısır'dan gelen -bu ara Fransa'da da bir film yöneten- Vedat Örfi Bengü'dür. Bengü (1900-1953) İstanbul'da doğmuştu, bir sadrazamın torunu, bir Paşa'nın oğluydu, sinemadan önce tiyatroya merak salmıştı, oyunculuk yaparak, oyunlar yazarak.

**Fato, Ya İstiklal ya Ölüm**, 1951, DEMİRAĞ, Kadri Eroğan, Oya Sensev.



[124] Erman Şener: Çetin Karamanbey, Hey, Sayı 50, 30 Ekim 1974

Çete, 1950, Çetin KARAMANBEY, ortada Neriman Köksal.



Mısır sinemasının kurucularından, ilkin Mısır'da sonradan Türkiye'de melodram okulunun başlıca temsilcilerinden olan Vedat Örfi'nin Mısır macerası ilginçtir. Aslında Paris'te başlayan, oradan Mısır'a uzanan ve dönüşte tekrar Paris'te sonuçlanan bir maceradır bu.

1924'te Bengü, İstanbul'da bulunan Fransız oyuncusu Blanche Montel'i izleyerek Paris'e gidiyor ve orada birkaç filmde görünüyor. Bununla yetinmeyerek bir yıl sonra, İstanbul'a döndüğünde, bir Amerikan yıldızı ile ilgileniyor: Pierre Benoit'nin bir romanından alınan, Edouard Jose'nin yönettiği ve dış sahneleri İstanbul ve Filistin'de çekilen Yakub'un Kuyusu (Le puit de Jacob)'nda oynayan Betty Blythe.

Blythe için bir senaryo yazıyor Bengü ve onunla Mısır'a gidiyor. Senaryo kabul edilmiyor, fakat Vedat Örfi direniyor ve bu direnişin sonunda bir yapım şirketi kuruyor Mısır'da: Isis Film Corporation. 1927'de Ahmed Celâl'in yönettiği, Azize Emir'in oynadığı Leyla filminin yapımcısı ve baş oyuncusudur, ertesi yıl ise bu kez yönetmen olarak Çölde Bir Öpücük, Çöl Güzeli, Ehramda Bir Facia adlı üç film çekiyor ve Mısır'dan Fransa'ya geçip Paris'te "L'enfer des sables" (Kum Cehennemi)'ni yönetiyor, Mısır "atmosferi"ne bağlı kalarak.[125]

1931'de Vedat Örfi Bengü Türkiye'ye dönüyor, Atıf Kaptan ile Film Yıldızları adını taşıyan bir topluluk kuruyor, Bir Millet Uyanıyor'u sahneye koyuyor ve nihayet 20 yıllık bir ayrılıktan sonra 1948'de, canlanmaya başlayan, Türk sinemasına katılıyor.

"Halk Film"den başlamak üzere Bengü bir hayli gerilerde kalmış sinema ve melodram anlayışını 6 yıl sürece uyguluyor, köy filmi kent filmi, İstiklâl Savaşı filmi, tarihsel film, Kore filmi diye tür ayırımı yapmadan. Ne ki:

[125] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962



Ateşten Gömlek, 1950, Vedat Örf-i BENGÜ, ortada Vedat Örfi.

"Vedat Örfi Bengü, çok tecrübeli olmasına rağmen, çevirmiş olduğu filmleri daima ucuza çıkarmak istiyor. İster istemez, çok iyi film çıkaramamasına sebep olmaktadır... Bir filmi bir ayda çekmek maharetini gösteren Vedat Örfi'nin en büyük muvaffakiyeti halkın çok büyük kısmının alâkasını çekebilecek mevzuları yaşatabilmesidir." **diye bir yorumda bulunuyordu 1950'lerin bir magazini.**[126]

**Seyircinin ilgisini çeken Bengü'nün filmleri, senaryoları acaba neler anlatıyordu?**

"Yaşlı bir doktor, Konservatuvar mezunu genç bir kızla evlenir... Günün birinde aile dostları çapkın bir Prens,Doktorun Anadolu'ya gitmesinden istifade ederek onun genç karısına zorla taarruz eder. Genç kadın kıskanç kocasından bunları gizler ve günahının mahsulü olan çocuğunu evladı diye tanıtır. Doktor öz evladı bildiği bu yeni çocuğu diğer kız çocuğu gibi sever.

Bir gün öleceğini anlayan Prens itimat ettiği bir Noteri çağırarak, servetini İstanbul'da adresini vereceği bir evde bulunan yegane varisi çocuğuna teslim etmesini söyler ve fazla tafsilât vermeden ölür. Noter, verilen adrese gidince orada iki çocuk bulur, işin içinden çıkamayınca işi Doktora anlatır. Her şeyi anlayan Doktor o anda şuurunu kaybeder, karısını öldürür ve hayatta kalan çocukların kolları arasında can verir.[127]"

Çıldıran Baba **(1950) böyle bir öyküyü anlatıyordu; Bengü'nün başladığı ve ölümünden sonra Orhan Atadeniz'in tamamladığı** Bu Kadın Benimdir **(1953)'de:**

"Kocasından ayrılan genç kadın; hain ve kötü ruhlu genç kadınla evlenen yaşlı baba. Şeytan ruhlu çiftlik kâhyası. Evvelâ anasına sonradan kızkardeşine âşık olan zavallı Necdet. Istırabından ölen ana. Hastalıktan göçen baba. Kan kurşunu ile can veren sevgili ve arkada hıçkırıklar içinde boğulan genç âşık.[128]"

126 Kelebek, Sayı 7, 4 Kasım 1952
127 Yıldız, Sayı 4, 20 Ocak 1951
128 Yıldız, Sayı 60, 13 Şubat 1954



Efelerin Efesi, 1952, Şakir SIRMALI, Ayfer Feray, Hulusi Kentmen.

yer almaktaydılar, yapımcı Yorgo Sarris'in bir "eser"ine dayanarak.

Bengü artık fosil haline gelmiş bir sinemacıydı, "sinemacılar" dönemine katılan Şakir Sırmalı ise sinemaya iyi niyetlerle yaklaşıyordu.

1916'da İstanbul'da doğan Sırmalı, çocukluğundan beri fotoğrafçılığa ve sinemaya karşı büyük bir ilgi duyan, amatör filmler çeken, Halkevleri'nin temsil kolunda bulunan, sonradan Hukuk Fakültesi'ne girip ayrılan ve nihayet 1945'te kendi yapım şirketini, Sema Film'i kuran bir hevesliydi.

Sinemadaki macerası 12 yıl sürdü, aralıklarla ve üç filmle sonuçlandı (sonradan yazdığı senaryoları saymadan): yapım şirketinin dağılmasına neden olan Unutulan Sır/Domaniç Yolcusu (1945), Duru Film hesabına çektiği ve 1953'te Türk Film Dostları Derneği'nin bir ödülünü alan Efelerin Efesi (1952) ve gene kendi hesabına çektiği ve basında kopan bir "skandal" yaratan Kamelyalı Kadın (1957).

Sırmalı'nın yönetmen olarak çevirdiği ilk film, Şükûfe Nihal Bahar'ın Domaniç Dağlarının Yolcusu adlı romanının bir uyarlamasıydı; romandan ayrılan fakat tecimsel özelliklerini kaybetmeyen, hazırlığı ve çekimi iki yılı aşan, 1945'te başlatılan 1948'te gösterilen bir filmdi. Geriye dönüşlerle İstiklâl Savaşı yıllarında cereyan eden bir olayı, seyirciye karışık ve anlamsız gelen bir anlatımla veriyordu bu Unutulan Sır, başlıca başarısızlığı da bundan idi ve yıllar yılı örneği Türk sinemasına "geriye dönüş"ü adeta yasak etti, seyirci anlamaz diye.

Sema Film'in dağılmasından dört yıl sonra Şakir Sırmalı başka bir yapımevi, Duru Film için, Murat Sertoğlu'nun bir öyküsünden bir film yönetiyor. Çekimi bir yıla yakın bir süreyi kapsayan bu Efelerin Efesi (1952)



Kamelyalı Kadın, 1957, SIRMALI, Soldan: Fikret Hakan, Çolpan İlhan.

köy eşrafının oğluna para için varan, sevgilisini zifaf gecesinde öldüren, dağa çıkan, iki haydut çetesi ile mücadele eden ve bir Rum kızına âşık olan Osman Adalı'nın macerasını anlatıyordu. Osman Rum kızı İrini ile evlenmek üzereyken bir Rum çetesi kızı kaçırıp öldürür. Sevgilisinin cenazesine katılmak için köye inen Osman askerler tarafından sarılır, karşı koyar ve vurulur.

Sırmalı'nın duygu ve anlayışla çektiği film Sansür'de takılıyor ve sonuna eklenen bir açıklama ile gösterebiliyor. Osman'ın ölümünde bir ses: "Sırf aşk uğruna dağa çıktığı için Osman Efe'nin namı pek anılmaz. Çünkü gerçek Efe hak uğruna dağa çıkmış ve mücadele etmiştir. İstiklâl Savaşımıza bütün gücüyle yardım eden adsız Efelerimizi hörmetle anarız." cümlelerini okuyordu.

1953'te, gene Duru Film için, Sırmalı Vahşi İntikam'ı çekmeye başlıyor, fakat çekimi bırakıyor ve 1957'de yönetmen, senaryo yazarı ve yapımcı olarak son filmini çeviriyor: Alexandre Dumas Fils'in "Kamelyalı Kadın"ının aşırı derecede kişisel ve soyut uyarlamasını.

1940-1948 yılları arasında 50 kadar film çevriliyor Türkiye'de ve aynı dönem içinde 13 yeni yönetmen çalışmalarına başlıyor, 14 yapımevi bu filmleri meydana getiriyor. İlk filmlerini bu yıllarda veren tiyatrocular gene çoğunluğu teşkil ediyor (Mümtaz Ener, Vedat Örfi Bengü, Ferdi Tayfur, Hadi Hün, Kâni Kıpçak), çevrilen filmler ise, tür olarak, daha önce Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünü ettiği türlerden pek uzak kalmıyor.

Aslında 1940-1948 ile 1949 ve sonrası arasında göze batan kesin bir ayırım yoktur. Gerçi 1949'da Lütfi Akad ile Orhon Murat Arıburnu, 1952'de Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Memduh Ün, 1954'te Os-



Şakir Sırmalı.



Faruk Kenç.



Turgut Demirağ.

man Seden sinemaya giriyorlar fakat, kanımızca, her ne kadar 1949-1959 dönemi bir "sinema yapma"nın başlangıcı sayılıyorsa - ve her ne kadar bu yıllarda Türk sinemasının ilk gerçek ürünleri ortaya çıkıyorsa da, sinemaya gerçek giriş bir öz, biçim ve anlatım bilinçlenmesiyle 1960'larda oluyor.

Ertuğrul'u izleyen, geleneksel ayırıma göre "geçiş" ve "sinemacılar" diye ayrılan, dönem bu ayırıma rağmen karmaşıktır ve iyinin, kötünün, olumlu ve olumsuzun, bilinçli ve bilinçsizin, gerçek yapımın ve fırsat düşkünlüğünün karıştığı bir dönemdir. Sorun, belirli zorlanmalar yüzünden (yabancı film yokluğu ve/veya yabancı film bolluğu; resim indirimi v b.) salt sinema yapmak değil, Türk filmlerine susamış olan seyirciye film yetiştirmektir.

Sorun geçmişi kötülemek değil, sorun bir sanatın, bir endüstrinin, bir iş kolunun tarihini çizerken her tür gerçeği kabullenmek ve bu gerçeklere dayanarak Türk sinemasının oluş çizgisini izleyerek gerek dünün, gerekse bugünün sonuçlarını değerlendirmektir. Tarihçi, olağandır, salt belge toplayan ve sıralayan kişi değil, yorum getiren, bugünün görüş açısından geçmişi yargılayan ya da eleştiren değil, fakat değerlendiren kişidir.

Bu bölümde sözünü ettiğimiz Türk sinemasının dar bir kesitidir, yaklaşık olarak on yılı kapsayan, film sayısı bakımından kalabalık olmayan, başarılı veya tutarlı yapıtları pek az olan,oysa üzerinde durulması gereken bir kesit, bir dönem.

"Geçiş" dönemini kabul eder veya etmeyiz, önemli değil. Her tarihçi konusunu açıklayabilmek için bazı ayırımlar yapmak zorundadır, zamanla bu ayırımlar gelenek haline gelir, benimsenir ve "ayırım" olarak değerlendirilir. Gayemiz, başkalarından sonra gelen bir tarihçi olarak, bir geleneği üstelik doğru saydığımız bir geleneği yıkmak değil, ortadan kaldırmak değil. Aksine, ayrıntılara inmekle ayırımın ötesinde yatan özellikleri belirtmektir.

Muhsin Ertuğrul'un mutlak hakimiyeti, bildiğimiz gibi, Türk sinemasını şartlandırıyor ve bu şartlandırma sadece bir öz ve biçim şartlandırması değil. Ertuğrul'un, Ertuğrul'dan sonra da süren etkisi, bir konu ve tür seçimini, bir sinemalaştırmak, bir sinema yapmak anlayışını aşıyor. Ertuğrul'dan sonra gelenlerin en azından bir kısmı, Ertuğrul'un "öğrencileri" olsun veya olmasınlar, bu sinema tarzını sürdürüyorlar. Sanki sinema çevresinin, piyasanın durumu bunu gerektiriyor. Ya Ertuğrul gibi sinema yapanlar vardır ya da, çok az bir tecrübe ile, değişik bir sinema yapmak isteyenler vardır. Ve de yılların tek yapımcısı İpek Film'den sonra sinemaya geçen, kimi seslendirmeden kimi yabancı film getiriciliğinden gelen, yapımcılar vardır. Bu şartlar altında sinema bir deney tahtası oluyor.

1940-1948 yılları arasında 50 filmin çevrildiğini söylemiştik, fakat bunların 8'i gene Muhsin Ertuğrul'un imzasını taşıyorlar. Deneyler -bunlara deney denilecekse- 42 film üzerinde sürdürülüyor. Deneyler, yeni sayılabilecek türler bir yana, konusal değil: melodramlar, oyun veya roman uyarlamaları, köy filmleri, şarkılı filmler hep Ertuğrul'un denediği, getirdiği türlerdi. Deney yeni gelen yapımcıların niyeti de değil, olsa olsa sinemaya atılan yönetmenlerin, hatta bazı yönetmenlerin (Gelenbevi, Sırmalı, Demirağ), çok kişisel tutum veya özentilerindedir.

Henüz şeklini ve politikasını bulmamış bir piyasa, henüz değil endüstri seviyesine ulaşmak, ulaşabilecek olanakları olmayan bir piyasa tamamen açıktır ve açık olduğundandır ki sinema, gerçek sinema yapmak isteyenlere de bir şans tanıyacaktır.

Bu dönemi yapımcı Hürrem Erman, kendi tecrübelerine dayanarak, bu şekilde açıklıyor, ilk yapımı ile ilgili olarak:

"...1946'da ben bir film yapmak istiyor, fakat para bulamıyordum. Nihayet hemşiremin kocasından 20.000 lira kadar ödünç bulup ilk filmimiz Damga'yı çevirmeye başladık. O günlerde Şehir Tiyatrosu oyuncularının oynamadığı, Ertuğrul Muhsin'in rejisini yapmadığı film çalışmaz diye bir kanaat vardı. Ben bunun tersine yürüdüm. Bu delilik derecesinde bir cesaretti. Yorgo İlyadis'in tamir edilmiş tahta sinema makinesini kiraladık. Tek objektifi vardı. Kameraman olarak bir süre Halil Kâmil stüdyosunda çalışıp sonradan fotoğrafçılığa başlayan Coni (Kurteşoğlu) adında bir Rum delikanlısıyla anlaştık. Hayatında hiç film çekmemişti. Rejisör olarak daha önce kendi yapmadığı ileri sürülen bir filmi bulunan Seyfi Havaeri'ni aldık. Hikâye Fikret Arıt'ın "Güzel Bir Mâna" adlı kitabından alınmıştı. Bir Rum kadınıyla bir Osmanlı erkeğinin münasebetinden olan bir genç kızın hikâyesi. Eseri tamamen değiştirmiştik. İsmini de Damga diye değiştirdik. Filmi çektikten sonra yıkamak gerekince Adapazarı'nda tanıdık marangoz Asım Usta'ya, sorup öğrendiğimiz gibi, 4-5 yıkama tankı, bir de büyük çember yaptık. Fakat tanklar bir türlü su tutmadı, aktı durdu. Neyse sonunda filmi güç belâ yıkayıp İstanbul'a geldik. Lale, Özen (ki o zaman Sümercilerdi adı) ve Kemal Film'in müştereken kurduğu bir Marmara Film Stüdyosu vardı Beyoğlu'nda. Orada negatifler basıldı. Montaj için iş kopyalarını bir gördük ki felâket. Çekimlerin % 80'i flu çıkmıştı. Suçu Coni (Kurteşoğlu) makineye, Yorgo İlyadis ise Coni'ye atıyordu. Sonra Necip (Erses) Bey'in stüdyosuna (Ses Film) götürdük filmi. Nihayet kafalı, bilgili bir insan ve büyük bir montör (kurgucu) olan Orhan Atadeniz gördü filmi, ben bunu kurtarırım, dedi, bize yeniden sahneler çektirtti, temizledi ve 1000 lira karşılığında iyi bir montaj yaptı..."[129]



Şadan Kamil.



Baha Gelenbevi-Kriton İlyadis.

[129] A.Dorsay, N.Coş, E.Ayça: Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma, Yedinci Sanat, Sayı 6, Ağustos 1973

# 7

# Sinema'ya Giriş ve Kalkınma

**Bir sinemanın sıhhati gidişinden, tecimsel sağlamlığından ve de sanatsal başarılarından belli oluyor, genel olarak. Türk sinemasının ilk sıhhat belirtileri ise "geçiş" çağının kapanışı ile "sinemacılar" çağına giriş arasındaki dönemde ortaya çıkmaktadır.**

"Türkiye'de sinemanın bir sanat olarak ilk belirtileri 1947-53 yıllarında ortaya çıkar," **diye yazıyor Burhan Arpad:** "Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının Türk filmleri gösterecek sinemalara yüzde elliye yakın bir Belediye resmi indirimi tanıması, iş adamlarını bu yeni iş koluna sermaye yatırımına çeker. Mısır filmlerinin gösterilmesinin durdurulması, Amerikan ve Avrupa filmlerinden hoşlanmayan geniş yığınları sayıları birdenbire artan Türk filmlerine bağlar. 1919-1947 arasında birkaç yılda bir tek Türk filmi veren Türk sinemasının yıllık prodüksiyon sayısı yirmi, otuzu aşar, hatta elliye dayanır. Sayıca artış, sanat yönü ağır basan ilk Türk filmlerinin ortaya çıkmasını da sağlar. **Vurun Kahpeye** (Lütfi Ö.Akad, Erman Kardeşler 1948/49), **Yüzbaşı Tahsin** (Orhon Arıburnu, Duru Film 1950/51), **Vatan İçin** (Aydın Arakon, Atlas Film 1950/51), **Efelerin Efesi** (Şakir Sırmalı, Duru Film 1952/53) sinema sanatını Türk sinemasına getiren ilk başarılı örneklerdir. Bu dört filmin en ilgi çekici özelliği Türk sinemasının tiyatro etkisinden kurtulmasıdır. Bu filmlerin rejisörleri, kadın ve erkek sanatçıları, bazılarının amatör topluluklarda pek kısa süren çalışmaları bir yana, doğrudan doğruya beyaz perdeyle işe başlamasıdır. Adı geçen filmlerin rejisörleri de, sinema sanatının kuralları üzerinde kafa yormuş, sahne ile beyaz perdenin ayrılığını kavramış sanatçılardır.[130]"

**"Geçiş" çağı gibi, "sinemacılar" çağı da karmaşık ve bileşik bir dönemdir, kesinlikten yoksun, eskiyi ve yeniyi, hevesi ve bilgiyi bir araya getiren. Kaldı ki bugün "sinemacı" diye nitelendirdiğimiz sanatçılar da o yıllardaki ilk çalışmalarında bu "sinemacı" niteliklerini birden belirtmiyorlar. Bazılarının oluşumu ve niyetleri değişik olabilir, sinemaya karşı tutkuları, gerçek bir sinema yapmak istekleri varolabilir, ne ki piyasanın getirdiği bir şartlandırmanın dışına birden çıkmaları olanaksızdır.**

"1948 yılı ciddi özel sermayeli, kendine yeni bir iş sahası arayan sermayenin bu sahaya geliş yılıdır diyebiliriz" **diye açıklıyor Lütfi Akad:** "Türk sineması yepyeni bir ülkenın keşfedildiği gibi idi. Gerek çalışanlar, gerek sermaye yatıranlar, hemen hemen herkes işini yaparak öğreniyordu. Bu araştırmalar sekiz sene devam etti. Ondan sonra çalışanlar, bir biçim endişesinden kurtulup, muhteva endişesine geçtiler. Bütün Türk filmleri dört sene içinde ustasız, geleneksiz, kitapsız çalışılarak biçim endişesinden kurtuldular.[131]"

[130] **Burhan Arpad: Türk Sinemasının 40 yılı (1919-1959),** Sinema-Tiyatro, Sayı 5, 15 Temmuz 1959

[131] Artist, Sayı 88, 28 Mart 1962



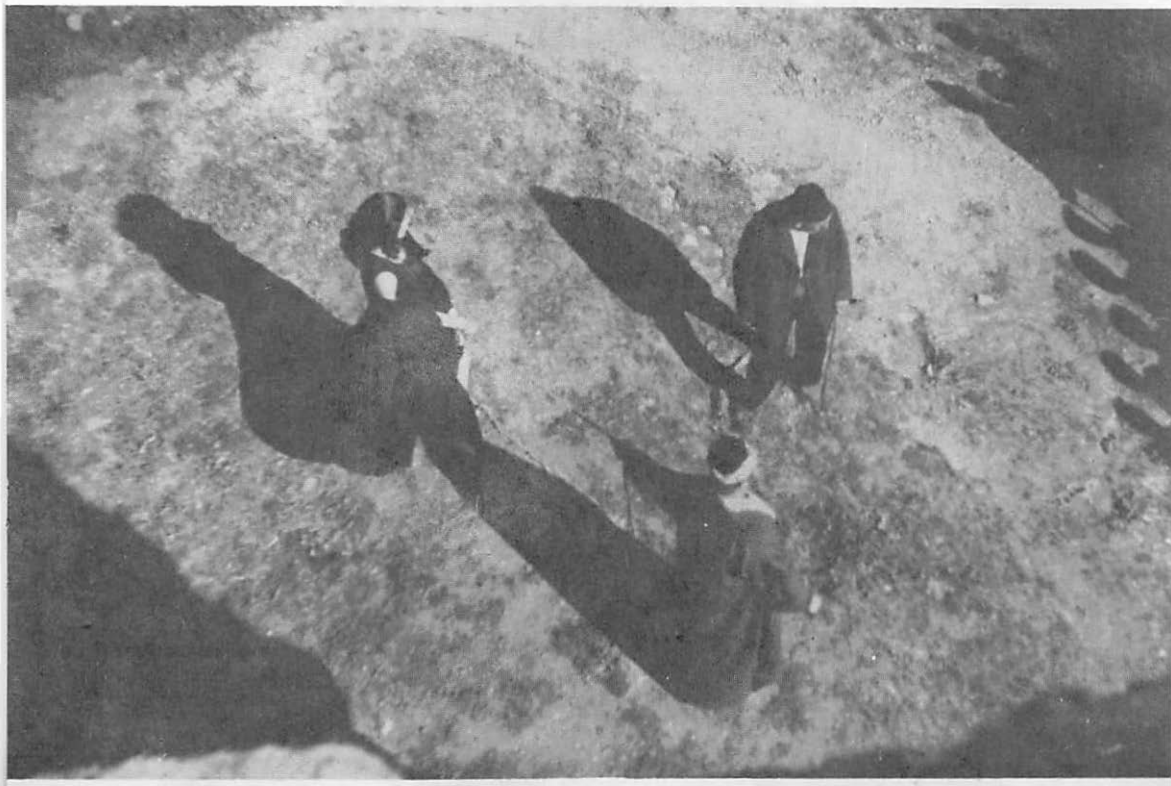
**Yüzbaşı Tahsin**, 1950-51
Orhon Murat ARIBURNU,
Nedret Güvenç.

Akad, örneğin, ilk filmini yönetiyor 1949'da (Vurun Kahpeye'nin ilk uyarlamasıdır bu), fakat 1949'un Akad'ı henüz bir sinemacı değil, olsa olsa sinemaya değişik bir hazırlıkla gelen biridir. Atıf Yılmaz Batıbeki 1951'de ilk filmine başlıyor, büyük iyi niyetlerle, fakat o da henüz mesleği bilmiyor. Bir de teknik olanaklar sorunu var: Baha Gelenbevi'nin Deniz Kızı ile ilgili olaylar Akad, Batıbeki, Arıburnu tarafından da anlatılıyor. Araçsız gereçsiz bir sinema yapmaktır bu, teknik bilgi anında öğretiliyor -öğretenler de alaydan yetişmedir-ı kurgu pek az kimsenin bildiği bir çeşit hüner oluyor.

1950'lerin başlarında sinemaya girenlerin bir kısmı belki sinemayı daha bilmiyor, fakat bunlar içlerinde etkiler taşıyorlar, en azından sanatsal ve düşünsel bir hazırlıkları vardır, ister biraz tiyatro yapmış olsunlar, ister edebiyatçı veya ressam olsunlar.

Yoksa "tiyatrocu" dediklerimiz bilgiden, kültürden yoksun muydular? Değildiler kuşkusuz. Sorun bir kültür sorunu değil, bir yaklaşım sorunudur. Tiyatrocuların çoğu, filmlerinden belli olduğu gibi, sinemaya hazırlıklı geldiklerini sanıyorlar -sahnedeki tecrübelerine güvenerek-, ilerde sinemacı sayılacak olanlar ise hazırlıksız olduklarını biliyorlar, niyetleri mesleklerini öğrenmektir.

Arada bir de etki sorunu vardır, bir yabancı sinemayı -veya düpedüz "sinemayı"- izlemekten gelen bir alışkanlık vardır. Örneğin Osman Seden bir geleneğin ürünüdür. İlkin senaryo yazarı sonra yönetmen olarak belirli ve aşina olduğu, çocukluğundan beri izlediği, bir türün temsilcisi oluyor, eylem sinemasını tercih ediyor - ve bu eylem sinemasını Akad için yazdığı senaryolarda belirtiyor.



Vurun Kahpeye, 1948-49, Lütfi Ö.AKAD, Sezer Sezin.

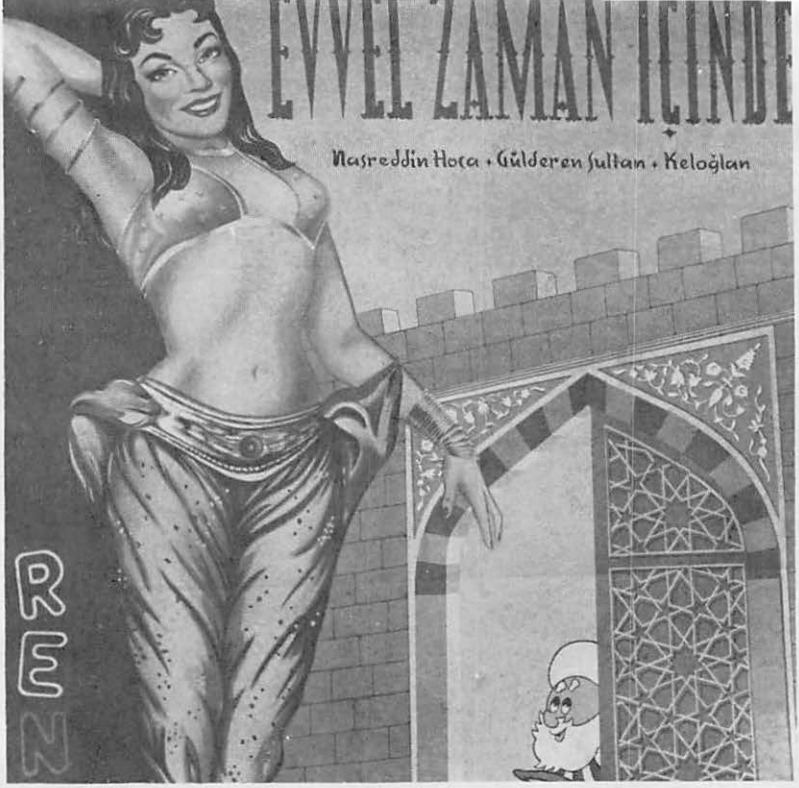
Buna karşılık, Akad, Seden dönemini aştıktan sonra Fransız ozansı gerçekçiliğini, atmosfer arayışını anmadan yapamayacaktır. Giderek 1960'larda sinemaya atılan "genç kuşak" ise gene başka bir Fransız akımının, Yeni Dalga'nın, izlerini filmlerinde taşıyacaklar.

Tüm bunlar olağandır, fakat olağan olması sürecin önemini yitirtmiyor: her sanatçı, her sanat kolunda başka bir sanatçının veya bir sanat akımının etkisini taşıyor, esinleniyor, bazan taklide varıncaya dek ve kendi kişiliğini, kendi biçimini getirinceye dek.

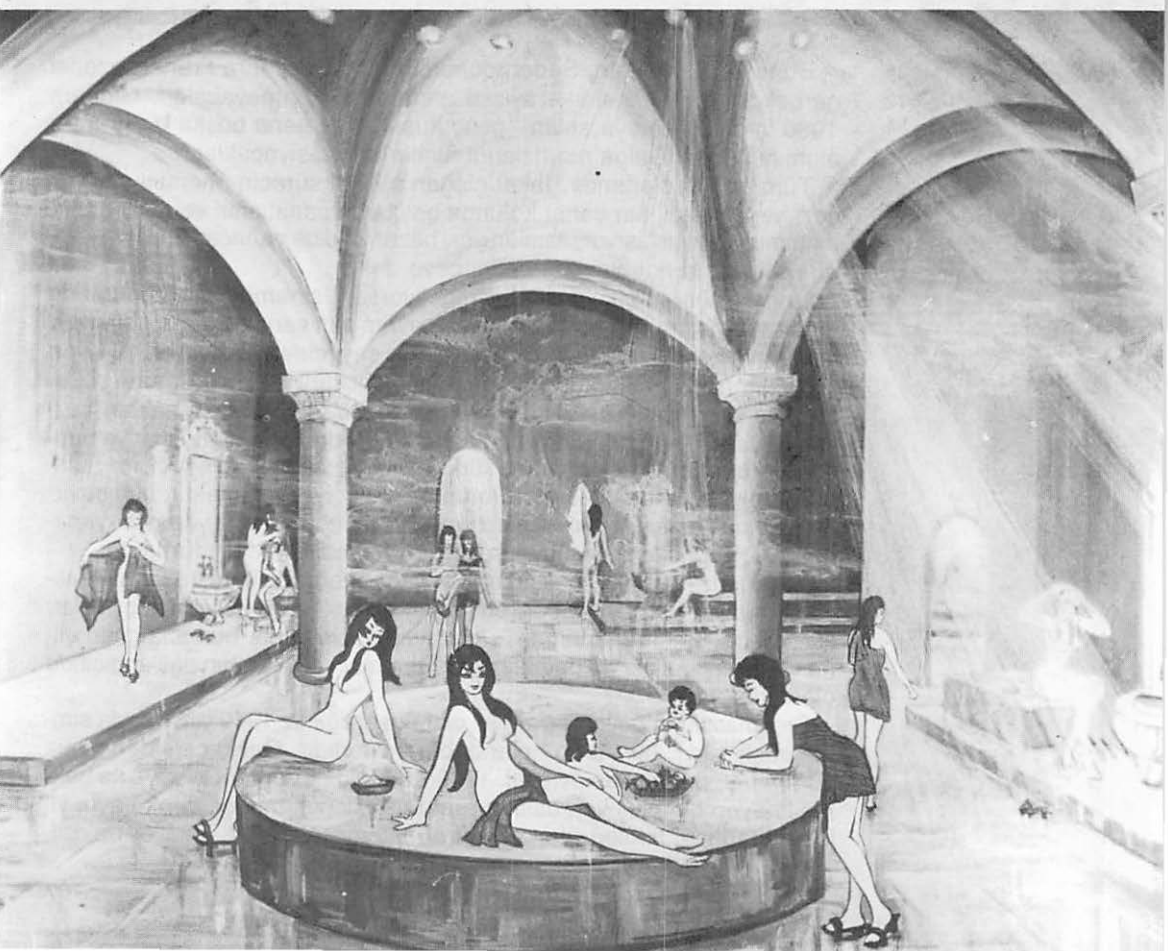
Önceki dönem bir "geçiş"i simgeliyorsa, "sinemacılar" dönemi de bir hazırlayışı müjdeliyor. Değişim ve evrim salt sanatçılardan gelmiyor, piyasanın kendisinden, yapımcılardan ve seyirciden de geliyor. 1948'de uygulanan Rüsûm indirimi sinema yapmayı kârlı bir iş durumuna sokuyor. Ne ki bir işin kârlı olması sadece bu işe tanınan bazı haklar, bazı kolaylıklarla olmuyor. Türk sineması yasal bir desteğe kavuşuyor ve bundan yararlanarak seyircisine, Türk filmlerine susamış seyircisine, ulaşabilmek durumuna geçiyor. Sorun bu seyirciyi beslemektir, film çevirmek ve bu filmleri seyirciye ulaştırmaktır, gerçek sinema yapmak -yapabilenler, yapabilecekler için- sonradan halledilecek bir durumdur.

Kuşkusuz "tezgâh" çalışırken, çalışmak zorunda iken, tezgâhta çalışanlar da yeni yeni şeyler öğreniyorlar, değişik deneylerden geçiyorlar. Sinemada, sinema tarihinde, sanatçının yapıtı kadar bu sanatçının eline verilen olanaklar da önemlidir ve "sinemacılar" çağının başlangıcında olanaklar yetersizdir.

Sinemacılar çağının başlangıcı olarak seçtiğimiz 1949 yılı aslında simgesel bir yıldır, bir "tarih" olarak bize yararlıdır. Geçiş çağı dediğimiz 1940-1948 dönemi de öyle idi. 1949'da Akad'ın Vurun Kahpeye ile beklenilmeyen bir çıkış yapması durumu pek değiştirmiyor, çünkü aynı yıl içinde tarihsel filmlerin furyası sürdürülüyor (Akıncılar; Şehitler Kalesi),




**Evvel Zaman içinde**, 1950, DEMİRAĞ, Bir animasyon denemesi.



Vedat Örfi Bengü Mısır'dan getirdiği sinema anlayışına sadık kalıyor (Ayşenin Duası: Beyaz Baykuş), tiyatrolar hâlâ sahnede görünüyorlar (Sami Ayanoğlu, Mümtaz Ener, Kadri Ögelman, Kâni Kıpçak). Bir yıl sonra ise Akad'ın imzasına Lüküs Hayat'ta rastlıyoruz, tarihsel/giysili filmler ise çoğalıyor (Akdeniz Korsanları; Çakırcalı Mehmet Efe; Estergon Kalesi: Zülfikârın Gölgesinde). 1950 yılında çevrilen 21 film arasında bir Halide Edip Adıvar (Ateşten Gömlek/Vedat Örfi Bengü), bir Aka Gündüz (Allah Kerim/Semih Evin), bir Refik Halit Karay (Çete/Çetin Karamanbey), bir Necip Fazıl Kısakürek (Nam-ı Diğer Parmaksız Salih/Faruk Kenç)'e rastlıyoruz.

Etki, özellikle yabancı etki, Türk sinemasına henüz yerleşmemiştir, aksine konular, tasarılar, kaynaklar büyük bir çoğunlukla yerlidir, ister edebiyattan, isterse folklordan, yakın veya uzak tarihten, güncel olaylardan alınmış olsunlar.

Başarı oranı bir yana, bir Çiçero olayına değinmek (Ankara Casusu Çiçero, Mehmet Muhtar, 1951); Kore savaşını ele almak (Kore'de Türk Kahramanları, Seyfi Havaeri, 1951; Kore Gazileri, Seyfi Havaeri, 1951; Kore'de Türk Süngüsü, Vedat Örfi Bengü, 1951), bir furyayı izlemekle beraber tutarlı veya tutarsız bir şekilde uzak veya yakın tarihsel olay ve kişileri canlandırmak (Barbaros Hayrettin, Baha Gelenbevi, 1951; Cem Sultan, Münir Hayri Egeli, 1951; Ege Kahramanları, Nuri Akıncı, 1951; Fato, Turgut Demirağ, 1951; Kendini Kurtaran Şehir, Faruk Kenç, 1951; Lâle Devri, Vedat Ar, 1951; Sürgün, Orhon Arıburnu, 1951; Üçüncü Selim'in Gözdesi, Vedat Ar, 1951; Vatan İçin, Aydın Arakon, 1951; Vatan ve Namık Kemal, Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu, 1951; Yüzbaşı Tahsin, Orhon Arıburnu, 1951) tüm sonuçlara rağmen iyi bir işarettir. Kuşkusuz bu seçimin, bu yapım siyasetinin içinde sömürü de her zaman yerini bulmaktadır; ne ki, nitelik tartışmalarının dışında, bazı yapıtların "ciddiyeti" ortadadır, bazı değişik anlayışlar ya da "cesur" atılımlar da öyle.

Dar bütçeli, Halk Film markalı tarihsel filmlerin döneminde bir üstünyapım sayılacak İstanbul'un Fethi (Aydın Arakon, 1951)'nin çevrilmesi, Türkiye'de canlandırma filminin bir meçhul olduğu yıllarda uzun konulu bir çizgi filmini gerçekleştirmek (negatifleri sonradan Amerika'da kaybolan And Film'in Evvel Zaman İçinde, Yalçın Ünsal'ın çalışması), sinemada salt oyuncu olarak bilinen Orhon Arıburnu'ya iki film çektirmek (Sürgün; Yüzbaşı Tahsin) o dönemin heyecanını belirten olaylardır.

Üzerinde durulacak bir nokta: 1950'lerin başlarında sinemayı temsil edenler sonradan "sinemacı" adını alacak olanlar değil, geçiş çağında hazırlıklarını yapanlar, belirli yapımevlerine bağlananlardır, Şadan Kâmil, Aydın Arakon, Faruk Kenç, Orhon Arıburnu gibi.

Kilit mevsim 1952/1953 mevsimidir. Film artışı bir yana Türk sinemasının genel görünümü örneği az bulunabilecek bir değişim, bir eylem içindedir. İlk kez sinemacılar, olanaklar elverdiğinden, toplu halde bir çeşit "devrim"e girişiyorlar: Akad ardı ardına film çekiyor (Arzu ile Kamber; İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı; Kanun Namına; Tahir ile Zühre; Altı Ölü Var; Katil), Metin Erksan ilk filmini yönetiyor (Karanlık Dünya/Âşık Veysel'in Hayatı), Atıf Yılmaz Batıbeki türden türe geçiyor (Kanlı Feryat; Mezarımı Taştan Oyun; İki Kafadar Deliler Pansiyonunda).

Bu ara Muhsin Ertuğrul son filmini veriyor (Halıcı Kız), Muharrem Gürses "naif" sinemasının ilk örneklerini gerçekleştiriyor (Kara Efe/Zeynep'in Gözyaşları; Yanık Ömer), yeni türler ele alınıyor eski türler güncelleştiriliyor (İstanbul Yıldızları, Mehmet Muhtar; İstanbul Çiçekleri, Muammer Çubukçu), Batı'dan gelen kahramanlar görünmeye başlıyor (Tarzan İstanbul'da, Orhan Atadeniz; Drakula İstanbul'da, Mehmet Muhtar), polisgangster filmi yerleşmeye başlıyor, çeteleri, gece kulüpleri, yakışıklı kiralık katilleri ve tehlikeli kadınları ile (Affet Beni Allahım, Şinasi Özonuk;



**Drakula İstanbul'da,** 1953, Mehmet MUHTAR, Atıf Kaptan, Bülent Oran, Annie Ball.

İstanbul Canavarı, Çetin Karamanbey; Kanlı Para, Orhon Arıburnu). Bu ara "gerçekçi" köy filmi (Toprak, Nedim Otyam) ve "siyasal" film (Kubilay, Muharrem Gürses) unutulmuyor.

1950'lerin ilk yılları, "sinemacılar" olayının dışında, Türk sinemasına bir coşku getiriyor, yenilerin, eskilerin, yeni türlerin ve eski kalıpların bir araya gelmesiyle. Yapım artınca bu yapımı beslemek sorunu ortaya çıkıyor ve bir noktadan sonra her teklif geçerli gibi sayılıp gerçekleştiriliyor.

1954 yılına topluca baktığımızda karşımıza çıkanlar, ilgimizi çekenler nelerdir:

- İki renkli film (Ahretten Gelen Adam, Turgut Demirağ; Salgın, Ali İpar); örnek teşkil edecek bir müzikli dram (Beklenen Şarkı, Orhon Arıburnu, Sami Ayanoğlu); sinemacıların çalışmaları Akad'ın (Bulgar Sadık, Öldüren Şehir, Vahşi Bir Kız Sevdim), Atıf Yılmaz Batıbeki'nin (Aşk Izdıraptır; Şimal Yıldızı), Metin Erksan'ın (Beyaz Cehennem/Cingöz Recai); uyarlamalar (Sahildeki Kadın; Şarlo İstanbul'da) ve çeşitli yerli kaynaklar (Leylaklar Altında/Mebrure Alevok; Nilgün/Refik Halid Karay; Paydos/Cevat Fehmi Başkut) vb. Düzensizliği içinde bu "çeşni" bile bir şeylerin kıpırdanmakta olduğunu göstermektedir.

Henüz oturmamış, çizgisini bulmamış bir piyasadır bu yılların sinema piyasası, sürekli olarak bir şeyler aramaktadır, deneylerden kaçınmamaktadır. Sinema yapmak, işlerini ciddiye alanlar için, zaman ve hazırlık gerektiren bir iştir. Bu yüzden iddia taşıyan filmler özenle bir hazırlık döneminden geçmektedirler, çekim uzuyor, kurgu uzuyor, bir iyi niyet ve ciddiyet bellidir. Kuşkusuz yine bir haftada film çekenler, senaryosuz film çekenler, dizi halinde ucuz yapımlar getirenler de vardır bu ara,

ne ki bu ciddiyetsizlik sayılmaktadır, henüz bir "maharet" değil.

Sinemacılar bu ortamın içinde oluşuyorlar, bazen sıradan filmler de çekerek bir yapımevine bağlı oldukları takdirde veya salt bir film daha çekmek, çekebilmek için. Türden türe atlamak, piyasada kopan furyaları izlemek bir çeşit zorunluktur. Önemli olan bir biçime sahip olmak, deneyleri artırmaktır.

Sinema çevresine girmek, sinema için çalışmak da zor değil. Sinema, çünkü, herkese açıktır.

Bülent Oran, örneğin sinemaya girişini böyle anlatıyor, o yılların havasını yansıtarak:

"Yıl 1953, bir gün rahmetli Talât Artemel 'Bir film yapacağım. Senaryosunu yazar mısın?' dedi. Senaryo nedir farkında değilim ki yazayım. Ama direndi Talât Bey.. 'Sen terbiyeli çocuksun' dedi. 'Okumuşsun. Hikâyeler yazıyorsun. Senaryo ne ki senin için, öğretirim, yazarsın' diye konuştu ciddi ciddi. Madem terbiyeliydim, madem senaryo da pek bir şey değildi, niye yazmayayım. Beni Suadiye'deki evine çağırdı. Büyük heyecanla yola koyuldum.İlk dersim son dersim oldu. Bir boş kâğıt çekti Talât Bey, ortadan bir çizgi indi. 'Bak Bülent, konuşmalar sağa, hareketler de sola yazılacak. Hepsi bu' dedi...[132]"

1950'lerden sonra sinema bir hareket kazanmıştır artık, kazanmaktadır, bir biçim sorunu ortaya atılmaktadır, konuya göre, kişiye göre biçim ve sonra bir çevrenin tanıtılması.

**Ahretten Gelen Adam,** 1954, DEMİRAĞ, Zeki Alpan, Feridun Çölgeçen.

[132] A.Dorsay, N.Coş, E.Ayça: Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Konuşma, Yedinci Sanat, Sayı 3, Mayıs 1973



Hareket,tiyatrocuların, Ertuğrul'un, döneminde olduğu gibi çerçevenin içindeki hareket, oyuncuların "trafiği" değil, çekimlerin dizilişinden, birbirine bağlanmasından, kurgu'dan gelen bir harekettir. Çevre artık sahne dekorlarının veya tiyatroya benzer plato'daki dekorun çevresi değil; gerektiğinde, olanak bulunduğunda, sokağa çıkılıyor, haricilere.

Sonra; oyuncunun Şehir Tiyatrosu'ndan gelmesi şart değil, konuya senaryodaki kişiye uygun oyuncu seçmek özgürlüğü vardır. Böylece sinemaya yeni gelen özellikle genç oyuncu -tiyatrodan gelme genç bir oyuncu da olsa henüz gelenekten bozulmuş, tiklere bürünmüş değil-fiziğinin ötesinde bir şeyler getiriyor, ister iyi ister kötü oyuncu olsun. Üstelik bu tür bir "ham" oyuncu ile yönetmen de oyuncuyu yönetmeyi öğreniyor, tecrübesini geliştiriyor, çeşitli tiplerle karşı karşıya geliyor.

Ve yapımcı da işinde, mesleğinde, yatırımında bir değişiklik yapmanın zamanı gelmiş olduğunu anlıyor, dayanmak istediği takdirde.

1950'lerde sinema Türkiye'de bir hareket kazanıyor, bir eyleme giriyor, bilinçli kişiler elde ediyor fakat durum, belirli yıllarda pek parlak görünmüyor, malzeme eksikliği, sinema eksikliği, yabancı filmlerin rekabeti, ham film karaborsası vb. yüzünden. Kısaca bugün sayılan bitmez tükenmez sorunlar o yıllardan beri sürüp gelmektedir, yerleşmektedir.

Sinemacılar çağında sinema bir arayış oluyor, oysa nedir aranılan, sinema yapabilmek için, çekilen filmlere "sinema" adını yakıştırabilmek için?

Konu bir sorun, fakat en önemli sorun değil, kaynak darlığı diye bir şey yoktur o yıllarda. Buna karşılık araç bir sorundur, 1950'lerin başında daha tahta alıcılar kullanılıyor. Ve en önemli sorun biçimdir, neyi nasıl anlatmak ve neden!




Görünmeyen Adam İstanbul'da, 1955, AKAD.



**Katli**, 1953, AKAD, Turan Seyfioğlu.

Akad'ın Vurun Kahpeye filmi sinemasal bir hareket getiriyor fakat bu hareket, konudan, olay zincirlemesinden gelen hareket yeterli değil. Şadan Kamil'in Kaçak filminde, Aydın Arakon'un Ankara Ekspresi'nde de hareket, salt hareket varoluyor ve de Erksan'ın Beyaz Cehennem'inde. Harekete bakarsak, yani koşuşan, vuruşan, dövüşen, kaçan ve kovalayan insanlara, kalabalıklara bakarsak Fikri Rutkay'ın filmleri de "hareketli" bu açıdan.

Akad, Erksan, Atıf Yılmaz, Arıburnu sonradan Ün, başka bir şey getiriyorlar bir seçimin ve bir hesaplaşmanın sonucunda: bir anlatım getiriyorlar, bazı hallerde benzer, genel, bazılarında ise tümüyle farklı. Biçimin oluşmasında, anlatımın bir kişilik kazanmasında dışardan alınan örnekler, etkiler eksik değil. Akad, örneğin, salt bir harekete bağlanmıyor ya da hareketi, bir olayı tanımlamak ve bir çevreyi tanıtmak için kullanıyor. Uyguladığı seçim -çekim, bağlantı, açı seçimi- bir atmosferin yaratılmasına ve bu atmosferin içinde kişilerin tepkilerini, kesit dahi olarak, açıklamaya yarıyor.

Alıcı aygıtın hareket alması, kurgunun bir çözüm olması, iki dönem arasındaki başlıca ayrılığı teşkil ediyor; alıcı aygıt, açıların değişmesi, işlevsel olması ile ayrı bir önem kazanıyor, yaratıcılığa kavuşuyor. Alıcı salt bir hareketi saptamıyor, ona katılıyor, seyirci ve tanık olmaktan kurtuluyor, olayın içine giriyor, özleşiyor olayla, kişiler ve çevre ile.

Gitgide önem kazanıyor çevre, salt olayı resimlendirmek, bir fon, bir "manzara" olmak için değil. Çevre olayla bir uyum sağlıyor ve bu uyum, hiç kuşkusuz, dekor'un getiremeyeceği bir gerçek duygusunu getiriyor. Akad, Kanun Namına'da, büyük kent'i kullanıyor, öyküsüne katarak. Öyle ki kent olmasa, yollar, kenar mahalle, tamirci dükkânları olmasa, onların yerine en uygun dekor bile kurulsa olay aynı canlılığı kazanamaz.

Gerçekten kazanamaz mı? Akad'ı bir noktaya kadar etkileyen savaş öncesi Fransız filmlerine bakarsak, Garné'nin, Duvivier'nin, Clair'in tümü dekorda kurulmuş sokaklarına, Paris mahallelerine, damlarına bakarsak böyle bir iddianın tutarsız olduğunu görüyoruz. Ne ki Akad'ın elinde bu dekor olanakları yoktur, sokağa çıkmak, gerçek yaşama yaklaşmak zorunlu ve tek çaredir.

Gene olanaklar zorlanıyor: Akad, Görünmeyen Adam İstanbul'da'da süperpozelerle uğraşıyor, özel etkiler yaratmak istiyor; Osman Seden, Kan-



**Bir Şoförün Gizli Defteri**, 1958, Atıf Yılmaz
BATIBEKİ, Çolpan İlhan, kader arkadaşlarıyla.

larıyla Ödediler'de, Akad'tan daha hızlı bir anlatıma sahip olduğunu açıklıyor; Atıf Yılmaz, Beş Hasta Var'da, dekora dönüyor dış ülke görünümlerini verebilmek için; buna karşılık Metin Erksan, Karanlık Dünya'da, ilk kez köy evrenine belgeci bir anlayışla yanaşıyor; Şakir Sırmalı ise, çok uçta bir tutumla, zaman-mekân anlayışını ve ilişkisini karıştırıyor, bir simgelemeye varıncaya dek.

Biçim ve anlatım her yönetmenin kişisel sorunudur, başka bir sorun ise -konuşmaya başlayan bir sinema için- kaynak sorunudur. Daha önce gördüğümüz gibi 1950'lerin ilk yılları, belki şaşılacak bir oranda, yerli kaynaklara eğilmektedir. Fakat 11 yıllık bir dönem içinde (1949/1959) genel görünüm ne durumda, özellikle bir "ulusal sinema" açısından ve -ayrı bir önem taşıyan bir sorun- yabancı kaynaklar nedir, nasıl ve ne ölçüde kullanılmıştır.

Şayet 1960-1977 döneminin, kısmen de olsa, Batı etkisinin ağır baskısı altında olduğunu kabul ediyorsak, bu etkinin Türk sinemasına nasıl ve hangi yollardan girip yerleştiğini şimdiden saptamakta yarar vardır.

Gaye bitmez tükenmez film dizilerini teşkil etmek değildir, gaye bir sinemanın tarihsel açıdan anatomisini ortaya koymak ve bu anatomik-tarihsel çalışmanın içinde Türk sinemasını gerçekleştirenlerin özel çabalarını belirtmektir.

Bir filmin, herhangi bir filmin, gerçek kimliği salt kullandığı, dayandığı kaynaktan belli olmuyor. Öte yandan bir filmin yerli bir kaynaktan yararlanmış olması bu film için sadece bir nitelik teşkil ediyor, bir değer ölçüsü değil.

Türk sinemasının gerçek tarihini çizebilmek için bellibaşlı, bu sinemanın tarihine girmiş olan yapıtları, bu sinemada bir çığır yaratmış olan sanatçıları üzerinde durmak yeterli değil kanımızca. Değil, çünkü bir ulusun sineması, bu sinema o ulusu ister yakından ister uzaktan yansıtsın, başarıları ve başarısızlıkları, doğruları ve yanlışları ile ölçülür.

1949-1959 dönemi anlatım açısından bir sinemalaştırma, bir sinema yapma dönemidir, öz olarak ise bir seyirciye yaklaşmak, seyirciye ona yakın olanı vermek -seyirciyi istismar etmeye varıncaya dek-, bir sürekli ilişki kurmak, bir "arz-talep" işlemine ulaşmaktır.



Alageyik, 1958-59, Atıf Yılmaz BATIBEKİ, Pervin Par, Yılmaz Güney.

Daha önce, biçim konusunda, bir Batı etkisinden söz etmişsek de etkiyi önce de bulmak olanağı vardır. Ne ki dış etkenlerden önce öbür ve yerli olan kaynaklara bakmamız gerekiyor.

Dönemi, ilerisini açıklayacak, bir kilit dönem olarak kabul ettiğimizden fazla ayrıntıya kaçmak pahasına bile başlıca kaynakları, biraz sabırla, dizelim.

Karşımızda, çoğu unutulmuş veya kaybolmuş, 553 film var ve bunların tümü ile ilgilenmemiz olanaksızdır. Biz, bu kaynak araştırmamızda, en ilginç, en örnek olanlar üzerinde duracağız, zaman zaman.

Ele aldığımız dönem yerli yapıt (roman, öykü, sahne oyunu) açısından gerçekten ilginç görünümler taşımaktadır, hatta diyebiliriz ki bu dönem içinde az çok her yazar bir veya birkaç yapıtla sinemaya katılmıştır.

Örneğin:

— Hüseyin Rahmi Gürpınar (Efsuncu Baba, 1949), Halide Edip Adıvar (Vurun Kahpeye, 1949; Ateşten Gömlek, 1959; Yol Palas Cinayeti, 1955), Reşat Nuri Güntekin (Bir Dağ Masalı, 1946/47; Dudaktan Kalbe, 1951; Yaprak Dökümü, 1958), Necati Cumalı (Boş Beşik, 1952; Tütün Zamanı, 1959), Yaşar Kemal (Beyaz Mendil, 1955; Kara Çalı, 1956; Namus Düşmanı, 1957; Ala Geyik, 1959), Kemal Bilbaşar (Gelinin Muradı, 1957), Orhan Hançerlioğlu (Kumpanya, 1958), Haldun Taner (Bir Aşk Hikâyesi, 1955), Samim Kocagöz (Kalpaklılar, 1959), Peyami Safa (Beyaz Cehennem, 1954), Aka Gündüz (Allah Kerim, 1950; İki Süngü Arasında, 1952; Bir Şoförün Gizli Defteri, 1958; Üç Kızın Hikâyesi, 1959), Refik Halid Karay (Çete, 1950; Sürgün, 1951; Nilgün, 1954), Cevat Fehmi Başkut (Soygun, 1953; Paydos, 1954), Refik Erduran (Gün Doğarken, 1955), Esat Mahmut Karakurt (Allahaısmarladık, 1951; Ankara Ekspresi, 1952; Son Gece, 1952; Vahşi Bir Kız Sevdim, 1954; Dağları Bek-




leyen Kız, 1955; İlk ve Son, 1955; Kadın Severse, 1955; Çölde Bir İstanbul Kızı, 1957; Ömrümün Tek Gecesi, 1959), Tahir Olgaç (Fedakâr Ana, 1949), Necip Fazıl Kısakürek (Parmaksız Salih, 1950), Behçet Kemal Çağlar (Destan Destan İçinde, 1952; Ezo Gelin, 1955), Aptullah Ziya Kozanoğlu (Kızıl Tuğ, 1952), Kerime Nadir (Hıçkırık, 1953; Son Beste, 1955; Funda, 1958; Sonbahar, 1959; Samanyolu, 1959), Muazzez Tahsin Berkant (Sönen Yıldız, 1956), Güzide Sabri (Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi, 1956), Ethem İzzet Benice (Beş Hasta Var, 1956), Ziya Şakir (İstiklâl Savaşı, 1954; Ebediyete Kadar, 1955), Mebrure Alevok (Leylaklar Altında, 1954), Oğuz Özdeş (Aşk Iztıraptır, 1954; Uçurum, 1957), İhsan Koza (Kanlı Döşek, 1949; Zümrüt, 1959), Murat Sertoğlu (Efelerin Efesi, 1952), Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu (Kara Davut, 1953), Feridun Fazıl Tülbentçi (Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, 1953) vb gibi.

**Safiye Sultan**, bir ortak yapım denemesi. Mario Trombetti ile Fikri Rutkay'ın ortak rejileri.

Bu seçim ve ilgi acaba kimden ve neden geliyor? İlginçtir ki başta eylem tiyatrocularından geliyor, Sami Ayanoğlu'dan (Allahaısmarladık, Son Gece, Soygun, Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, Paydos, Kara Çalı), Mahir Canova'dan (Kara Davut), Suavi Tedü'dan (Leylaklar Altında); bunlara "geçiş dönemi" kuşağı ve nihayet "sinemacılar" ekleniyor. Seçimin ve bu seçimin oluştuğu "furya"nın nedeni açıktır: bir taraftan bilinen, tanınan, kimi çok satan yapıtlardan yararlanmak, öte taraftan özgün konu aramak sıkıntısından kurtulmak. Nihayet, bazı yönetmenler için, olanak dahilinde yazarları sinemaya çekmek.

Bu tür kaynakları adeta herkes kullanmaktadır: Atıf Yılmaz Batıbeki, örneğin, bir dizi "piyasa" romanlarını uyguluyor (Hıçkırık, Aşk Iztıraptır, İlk ve Son, Kadın Severse), gerek Batıbeki gerekse Akad, bir yıl ara ile, Esat Mahmut Karakurt'u beyaz perdeye getiriyorlar, Batıbeki Dağları Bekleyen Kız, Akad ise Vahşi Bir Kız Sevdim ile. Erksan gerek Peyami Safa'yı (Beyaz Cehennem), gerekse Halide Edip Adıvar'ı (Yol Palas Cinayeti) ele alıyor. Aynı dönem içinde Akad, Yaşar Kemal'e (Beyaz Mendil),

Batıbeki de Kemal Bilbaşar (Gelinin Muradı) ve Orhan Hançerlioğlu'na (Kumpanya) başvuruyorlar.

Yaşar Kemal'den Sami Ayanoğlu da yararlanıyor Kara Çalı ile, her ne kadar, Nijat Özön'ün açıkladığı gibi, Kara Çalı aslında Erskine Caldwell'in "House in the Uplands" (Tepelerdeki Ev) romanından alınmış ise de[133]. Sonra; Ziya Metin'in yönetmen olarak çevirdiği tek filmi de -sansür'le çatışan Namus Düşmanı (1957)- Yaşar Kemal'in bir öyküsünden ("Dükkâncı") alınmadır, Atıf Yılmaz Batıbeki'nin Alageyik'i de öyle.

Roman uyarlaması, "adaptasyon" furyası bir başlangıç oluyor, zamanla bir sinema-edebiyat ilişkisine yol açıyor, her ilişkiye açık olan bu dönemde.

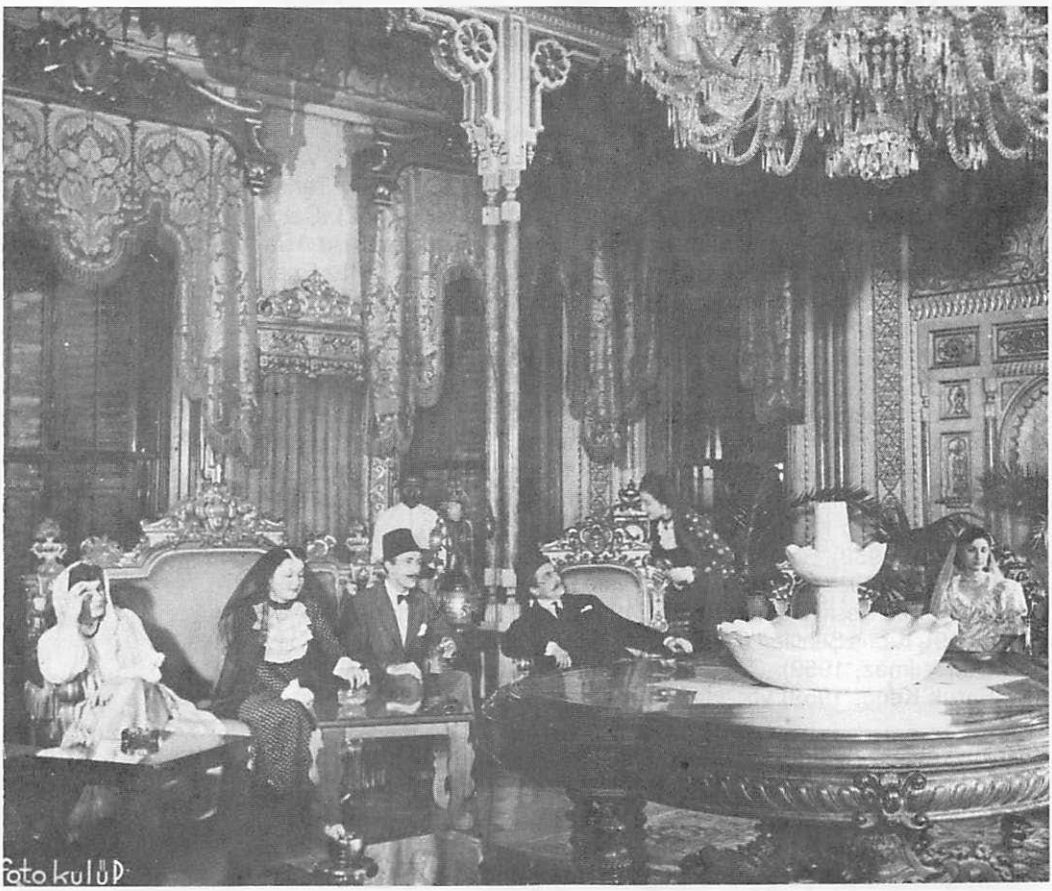
Yerli kaynak salt roman, öykü, sahne oyunu değil, kuşkusuz; yerli olma çabası başka türlerde de belli oluyor, bir noktaya kadar. Geçiş dönemi gibi, sinemacılar çağı da tarihsel ve giysili filmlere, yakın veya uzak tarihi ve kişilerini ele alan filmlere geniş bir yer tanıyor, ister dar bütçeli ucuz yapımlarda, ister daha iddialı kimi üstünyapım niteliğine varmak isteyen çalışmalarda.

Dizi bir hayli uzundur, fakat adlar üzerinde durmak bile yararlı olabilir, belge açısından:

Akıncılar (Fikri Rutkay, 1949), Karadeniz Postası (Mümtaz Ener, 1949), Şehitler Kalesi (Fikri Rutkay, 1949), Akdeniz Korsanları (Kadri Ögelman, 1950), Çakırcalı Mehmet Efe (Faruk Kenç, 1950), Çete (Çetin Karamanbey, 1950), Estergon Kalesi (Vedat Örfi Bengü, 1950), Zülfikar'ın Gölge-

**Sürgün**, 1951, ARIBURNU, Fesli, açık renk kostümlü O.M.Arıburnu.

[133] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962





**Dokuz Dağın Efesi**, 1958, ERKSAN, Serpil Gül, Fikret Hakan.

sinde (Fikri Rutkay, 1950), Ankara Casusu Çiçero (Mehmet Muhtar, 1951), Barbaros Hayrettin (Baha Gelenbevi, 1951), Cem Sultan (Münir Hayri Egeli, 1951), Ege Kahramanları (Nuri Akıncı, 1951), Fato (Turgut Demirağ, 1951), Hürriyet Şarkısı (Faruk Kenç, 1951), İstanbul'un Fethi (Aydın Arakon, 1951), İncili Çavuş (Semih Evin, 1951), Kendini Kurtaran Şehir (Faruk Kenç, 1951), Kore'de Türk Kahramanları (Seyfi Havaeri, 1951), Kore Gazileri (Seyfi Havaeri, 1951), Lâle Devri (Vedat Ar, 1951), Üçüncü Selim'in Gözdesi (Vedat Ar, 1951), Vatan İçin (Aydın Arakon, 1951), Vatan ve Namık Kemal (Talât Artamel-Sami Ayanoğlu, 1951), Yüzbaşı Tahsin (Orhon Arıburnu, 1951), Ankara Ekspresi (Aydın Arakon, 1952), Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi (Faruk Kenç, 1952), Dokunulmaz Bu Aslana (Vedat Örfi Bengü, 1952), Hürriyet İçin Şahlanan Belde (Mümtaz Ener, 1952), İstanbul Kan Ağlarken (Kâni Kıpçak, 1952), İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı (Lütfi Akad, 1952), Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan (Münir Hayri Egeli, 1952), Cinci Hoca (Suavi Tedü, 1953), Kubilay (Muharrem Gürses, 1953), Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk (Münir Hayri Egeli, 1953), Bozkurt Obası (Sami Ayanoğlu, 1954), Canlı Karagöz-Mihriban Sultan (Muharrem Gürses, 1954), Şimal Yıldızı (Atıf Yılmaz, 1954), Yanık Efe (Muharrem Gürses, 1954), Battal Gazi Geliyor (Sami Ayanoğlu, 1955), Karacaoğlan (Avni Dilligil, 1955), Safiye Sultan (Fikri Rutkay, Enzo Di Martino, 1955), Aşıklar Kâbesi Mevlana (Hicri Akbaşlı, 1956), Ateş Rıza (Şinasi Özonuk, 1958), Bu Vatan Bizimdir (Nejat Saydam, 1958), Dokuz Dağın Efesi (Metin Erksan, 1958), Bu Vatanın Çocukları (Atıf Yılmaz, 1959), Düşman Yolları Kesti (Osman Seden, 1959), İzmir Ateşler İçinde (Nuri Ergün, 1959), Kıbrıs Şehitleri (Behlül Dal, 1959), Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (Atıf Yılmaz, 1959), O'nun Süvarisi (Nusret Eraslan, 1959), Peçeli Efe (Faruk Kenç, 1959) vb.

Yakın veya uzak tarihi ele alan bu filmlere ek olarak folklor kaynaklarından yararlanan birkaç film daha sayabiliriz örneğin:

Arzu ile Kamber (Lütfi Akad, 1952), Tahir ile Zühre (Lütfi Akad, 1952), Balıkçı Güzeli (Baha Gelenbevi, 1953), Nasreddin Hoca (Talât Artemel, 1954), Nasreddin Hoca ve Timurlenk (Faruk Kenç, 1954) gibi.

**Ele aldığımız dönem içinde köy filmleri de bir hayli kabarık bir sayıya varmaktalar, ağlamaklı öyküleri, folklorik ögeleri ile:**

Harman Sonu Dönüşü **(Vedat Örfi Bengü, 1950)**, Söyleyin Anama Ağlamasın **(Hüseyin Peyda, 1950)**, Adak Tepe **(Kadri Ögelman, 1952)**, Güldağlı Cemile **(Mümtaz Ener, 1952)**, Kanlı Çiftlik **(Faruk Kenç, 1952)**, Kanlı Feryat **(Atıf Yılmaz, 1952)**, Mezarımı Taştan Oyun **(Atıf Yılmaz, 1952)**, Yanık Ömer **(Muharrem Gürses, 1952)**, Yurda Dönüş **(Nedim Otyam, 1952)**, Toprak **(Nedim Otyam, 1953)**, Çoban Ali **(Kemal Kan, 1955)**, Kanlı Pınar **(Çetin Karamanbey, 1955)**, Köye Gelen Dansöz **(Mümtaz Alpaslan, 1955)**, Yörük Ali **(Esat Özgül, 1955)**, Köy Canavarı **(Muharrem Gürses, 1956)**, Ölüm Deresi **(Selahattin Moğol, 1955)**, Sazlı Damın Kahpesi **(Muharrem Gürses, 1956)**, Yayla Güzeli Gül Ayşe **(Muharrem Gürses, 1956)**, Allı Gelin **(Muharrem Gürses, 1957)**, Ak Altın **(Lütfi Akad, 1957)**, Ağlayan Kaya **(Hicri Akbaşlı, 1957)**, Bir Avuç Toprak **(Osman Seden, 1957)**, Ceylan Emine **(Muharrem Gürses, 1957)**, Çoban Aşkı **(Nuri Akıncı, 1957)**, Dertli Gelin Şirvan **(Muharrem Gürses, 1957)**, Kör Kuyu **(Hüsnü Cantürk, 1957)**, Pusu **(Sırrı Gültekin, 1957)**, Yanık Kezban **(Muharrem Gürses, 1957)**, Allı Yemeni **(Sırrı Gültekin, 1958)**, Aşık Garip **(Nuri Akıncı, 1958)**, Çoban Kızı **(Memduh Ün, 1958)**, Dertli Irmak **(Muzaffer Aslan, 1958)**, Duvaklı Göl **(Şadan Kamil, 1958)**, Kır Çiçeği Zeynep **(Nejat Saydam, 1958)**, Karasu **(Turgut Demirağ, 1958)**, Pamukçu Güzeli Halime **(Muharrem Gürses, 1959)**, Şeytan Mayası **(Nejat Duru, 1959)** vb gibi.

**Denilecek ki seçilen dönem, ilginçliği ve verimliliği bir yana, belirli furyaların koptuğu, belirli türlerin sömürüldüğü bir dönemdir (tarihsel film, İstiklâl Savaşı filmi, köy filmi). Gerçektir fakat furyaların türü de bu dönem sinemasının, sevapları ve günahları ile, seyircisine yakınlaşmayı denediğini ve yakınlaştığını ortaya koymaktadır.**

"1950 yıllarında Lütfi Akad, Osman Seden ve Atıf Yılmaz'ın öncüsü oldukları sinema dilini geliştirmek, tiyatro etkilerinden arındırmak hareketi aslında batılı tiyatro etkilerinin yerine batılı sinema etkilerini geçirmek çabasından başka bir şey değildi. Muhsin Ertuğrul sinemasına asıl tepki, Beyoğlu'nda Yeşilçam sokağında yuvarlanmaya başlayan, ne tiyatro ile ne de batı sineması ile ilgilenen, sermayeleri ve teknik imkânları çok kıt birtakım film yapımcılarından geldi" **diye açıklıyor Halif Refiğ,** "Bunların ortaya koydukları hiçbir sanat iddiası olmayan, sadece ticarî amaçlarla çevrilen filmler, teknik ve estetik açıdan son derece ilkel olmalarına rağmen, geleneksel Türk temaşa sanatlarına dayanan kökleriyle çok daha fazla ulusal özellik taşımaktaydılar. Tek parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul sinemasına karşılık, Demokrat Parti'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam sineması, aynı yıllarda tıpkı siyasetin halka açılışı gibi, sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizde ileri ve olumlu bir adımdır. Yeşilçam sinemasını en iyi şekilde temsil edenler başta Fuat Rutkay'ın Halk Filmi olmak üzere bu sokakta toplanmış derme çatma yazıhaneleri, Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri, Memduh Ün, Hüseyin Peyda, Şinasi Özonuk, Nuri Akıncı gibi rejisörlerdi. Yeşilçam sinemasının en tipik örneklerini ise hiç şüphesiz Muharrem Gürses meydana getirmekteydi.[134]"

**Yerli kaynaklara eğilen bu dönem sineması yabancı kaynaklara fazla bir ilgi göstermiyor. On yıllık bir süre içinde gerek yabancı yapıtlardan, yabancı filmlerden yapılan uyarlamalar veya yeni çevirimler azınlıktadır.**

[134] **Halit Refiğ:** Ulusal Sinema Kavgası, **Hareket Yayınları, İstanbul 1971**

# DEMİR PERDE

Bir zamanlar hudutlarımız çok geniştü. Bu topraklarda yaşayan çocukları yarınlarından korkmadan çalıştılar ve mesut yaşarlardı.

Bir gün bu geniş toprak parçaları hudutlarımız dışında kaldı. Dostlarımız arkadaşlarımız değerlerinin kanı ile satılarak, kendi alın terleriyle mümbitleştirdikleri toprakları terk etmediler. Hayatlarını hak ve adalet kaidelerinin himayesinde çalıştılar, uğraştılar, yeni çocuklar yetiştirdiler.

Bir gün hak ve adalet kaidelerini taşıyan çizmeler bir dünya ile bu âlem arasında muazzam bir DEMİR PERDE yarattı.

Bu Film bu perdenin arkasında kalanların hikâyesidir.



BUGÜN BEYOĞLU
ŞARK SİNEMASINDA








CELÂL SALİK



BURHAN BORA



ZEYNEP SIRMALI



FERİDUN ÇÖLGEÇEN



KEMAL EDİGE

Demir Perde

Cümleler altında yaşayanların ıztırab divarı

Demir Perde

Hür dünyayı esaret dünyasından ayıran bir hudut



Demir Perde

Hakve adalet kaidelerinin icrâsı edildiği ülke

Demir Perde

Hürriyet ve insanlık kaidelerinin muntazam yer

Göz yaşları üzerine kurulmuş bir rejimi altında, yarınından, emin olmayanların kızıl ihtiraslarının hayallarını biçe sayarak değerlerinden kalkan topraklarını arkada bırakarak bilinmeyen bir maceraya atılmışlar ve Adalet ışığı alan Türkiye'ye kaçışlarını bütün teferruatıyle canlandıran filmi, sizler de herkes gibi, ibretle seyredecek, Türkiye'de yaşamanın kıymetini bir kere daha anlayacaksınız.

**Demir Perde, 1951, Semih EVİN.**

Erich Maria Remarque'tan Demir Perde (Semih Evin, 1951), Tarzan filmleri dizisinden esinlenen -ve bu filmlerden bir hayli "malzeme" alan- Tarzan İstanbul'da (Orhan Atadeniz, 1952), Brahm Stoker'in romanından alınan Drakula İstanbul'da (Mehmet Muhtar, 1953), Hugo Haas'ın "Pick-up" filminden uyarlanan Kaldırım Çiçeği (Baha Gelenbevi, 1953), bir Tarzan taşlaması yapmak isteyen Dümbüllü Tarzan (Muharrem Gürses, 1954), Emilio Fernandez'in "La Red" (1954) filmini tekrarlayan Sahildeki Kadın (Aydın Arakon, 1954), Şarlo'nun taklidini yapan Şarlo İstanbul'da (Muharrem Gürses, 1954), H.G.Wells'in romanını özgür bir şekilde yerlileştiren Görünmeyen Adam İstanbul'da (Lütfi Akad, 1955).

Ve bunlara ek olarak:

Alexandre Bisson'un "La femme X" oyunundan Meçhul Kadın (Lütfi Akad, 1955), André Gide'nin "La symphonie pastorale" romanından Sevdiğim Sendin (Agâh Hün, 1955), Rudolph Valentino'nun ünlü "Şeyh Ahmet" (The Sheik, 1926) filminden Şeyh Ahmed'in Gözdesi (Çetin Karamanbey, 1955), Amerikan bilim-kurgu filmlerini ve uçan daire olaylarını hicvetmek isteyen Uçan Daireler İstanbul'da (Orhan Erçin, 1955), King Vidor'un "Duel in the Sun" filminden Dişi Yılan (Orhan Elmas, 1956), Erich Von Stroheim'in "Paprika" romanından Papatya (Mümtaz Yener, 1958), Gerard Hauptmann'ın "Rose Bernd" adlı yapıtından Yedi Köyün Zeynebi (Muharrem Gürses, 1956), Luis Bunuel'in "Susana la perversa" filminden Fırtına Geçti (Kâni Kıpçak, 1957), Alexandre Dumas Fils'in aynı adlı yapıtından Kamelyalı Kadın (Şakir Sırmalı, 1957), Maksim Gorki'den Korsan (Mümtaz Alpaslan, 1957), Fritz Lang'in "You Only Live Once" filminden Yaşamak Hakkımdır (Atıf Yılmaz, 1958), Jean Negulesco'nun "Johnny Belinda" filminden Kanlı Değirmen (Agâh Hün, 1959).

Bu uyarlamaları imzalayan yönetmenlerin arasında herkes yer almaktadır, tiyatrocularda sinemacılara kadar. Durum, bir bakıma, olağandır: bir taraftan yeni tür arayışı, öte taraftan kaynak arayışı ve tecimsel garanti.

Bu uyarlamalar acaba neler getiriyor, getirebiliyor?

Bazıları, hiç kuşkusuz, bir şeyler getiriyor ya da seyirciye bir şeyler verebiliyor. Yapımcısı Turgut Demirağ'ın ifadesine göre "iyi iş" yapmış olan bir Drakula İstanbul'da Türk sinemasının ilk düşsel korku filmi, ilk vampir filmi olmakla yetinmiyor, çekiminde ayrıntılı -ve tabii özentili- bir çalışma getiriyor, dekorların dışavurumcu havası, sahne donatımının uygunluğu ile (Drakula'nın odasındaki Nosferatu'nun portresi; zırhların kalkanlarındaki vampir arması). Öte yandan bir Sevdiğim Sendin genel olarak tiyatro havasından kurtulamayan fakat -Gide'nin yapıtını izleyerek- ciddi, zor, derine inmek isteyen bir deney getiriyor. Yaşamak Hakkımdır ise Atıf Yılmaz'ın elinde, tutarlı bir yerlileştirme çabası oluyor.

Acaba bu saydıklarımızın dışında kalan her film özgün mü sayılmalı?

Acaba yerli, ulusal kaynaklardan alınan veya tarihsel olaylardan esinlenen her film gerçekten yerli ve ulusal oluyor mu?

Örneğin: her köy filmi köyün gerçeklerine iniyor mu; her İstiklâl Savaşı filmi gerçeklere uyuyor mu; her giysili veya tarihsel film, olanak dahilinde, ele aldığı çağın gerçeklerini aksettiriyor mu; büyük kentlerde cereyan eden her film, ister bir kent soylu dramı, ister bir "yaşam parçası" olsun, ister gerçek bir olaydan hareket etmiş olsun, büyük kentin durumunu veriyor mu ve veriyorsa nasıl veriyor?

Kısacası, buraya kadar dizdiğimiz film adlarının arkasında neler yatıyor?

1949-1959 döneminin, sinemacıların ortaya çıkması ile bir özellik kazanan bu dönemin, konusal olarak getirdikleri nedir; sinema yapanlar, yapamayanlar, yapmak isteyenler, neler anlatıyorlar?

Konularını, olay veya kaynak açısından, yerli diye peşinen kabul ettiğimiz birkaç filme ayrıntılı bir göz atalım, gerektiğinde dönemin eleştirilerine de bakarak.

Örnek 1- Dokunulmaz Bu Aslana - **Yönetim ve senaryo: Vedat Örfi Bengü.**

**Kore'de savaşan Bülent bir çarpışmada ölür. Çarpışmada yanında bulunan Binbaşı Suat, İstanbul'a döndüğünde, kötü haberi Bülent'in nişanlısı olan Selma'ya vermek üzere Selma'nın evine gelir. Evde bir düğün yapılmaktadır, bu Selma'nın kızkardeşi Belma'nın düğünüdür. Binbaşı Suat, Bülent'in Kore'de nasıl vurulduğunu birine anlatırken Selma kulak misafiri olur ve acı gerçeği öğrenir. Bir şok geçiren Selma nişanlısının kahramanlığını idrak eder ve kendine gelir.**

**Film, Kore filmleri furyası içinde çevrilmiş bir sömürü örneğidir, fakat asıl ilginç olan Vedat Örfi Bengü'nün, vatanseverliği değil, sinema anlayışıdır.**

Dokunulmaz Bu Aslana'**nın bazı ayrıntılarını bir magazin eleştirisinden öğrenelim (Yıldız Dergisi):**

"Film Kore'de başlar. Fonda bir ses durmadan konuşarak bize evvelâ harita üzerinde sonra Amerikan filmlerinden alınmış sahnelerle Kore'yi takdim eder. Fakat elde mevcut değil mi idi, yoksa filmi alan mı Kore'nin neresi olduğunu bilmiyordu. Yahut da seyirciler anlamaz yuttururuz mu dendi, o Amerikan filmlerinden alınan hemen hiçbir şey Kore'ye ait değildi. Marilla, Bataan gibi sıcak mıntıkalardaki sahillerde Amerikan çıkarmalarına ait, sıcak iklim ormanlarında Amerikan-Japon çarpışmalarını tasvir eden bu tüm parçaları arasında burada İstanbul civarındaki çorak sırtlarda çevrilmiş bazı askeri sahneler ilâve edilmiş."

**(Binbaşı Suat'ın İstanbul'a gelişi)**

"...Binbaşı (Vedat Örfi Bengü) yanında biri Yunanlı, diğeri hangi millete mensup olduğunu anlayamadığımız bir diğer Yüzbaşı ile İstanbul'a dönmüştür. Onlara sözüm ona, şehri gezdirir ve nihayet onları kapının üstünde ismi saniyelerce reklam olsun diye gösterilen bir gazinoya sokar. Bu gazinoda masaya servis yapan garson getirdiği bira şişesini yabancı yüzbaşının eline verir."

**(Binbaşı Suat, Selma'ya kötü haberi vermiştir)**

"Sonra kendisini toplayan Neşe Yulaç (Selma) Binbaşı'ya bu haberi niçin söylemediğini sorar. Vedat Örfi Bengü, Emil Jannings yahut onun Türkiye mümessili Ertuğrul Muhsinvarî bir poz alarak film diyalogu tarihine geçecek olan şu büyük lâfı eder:

— Söyleyemedim, çünkü söyleyemedim. Söyleyemedim, çünkü söyleyemezdim."

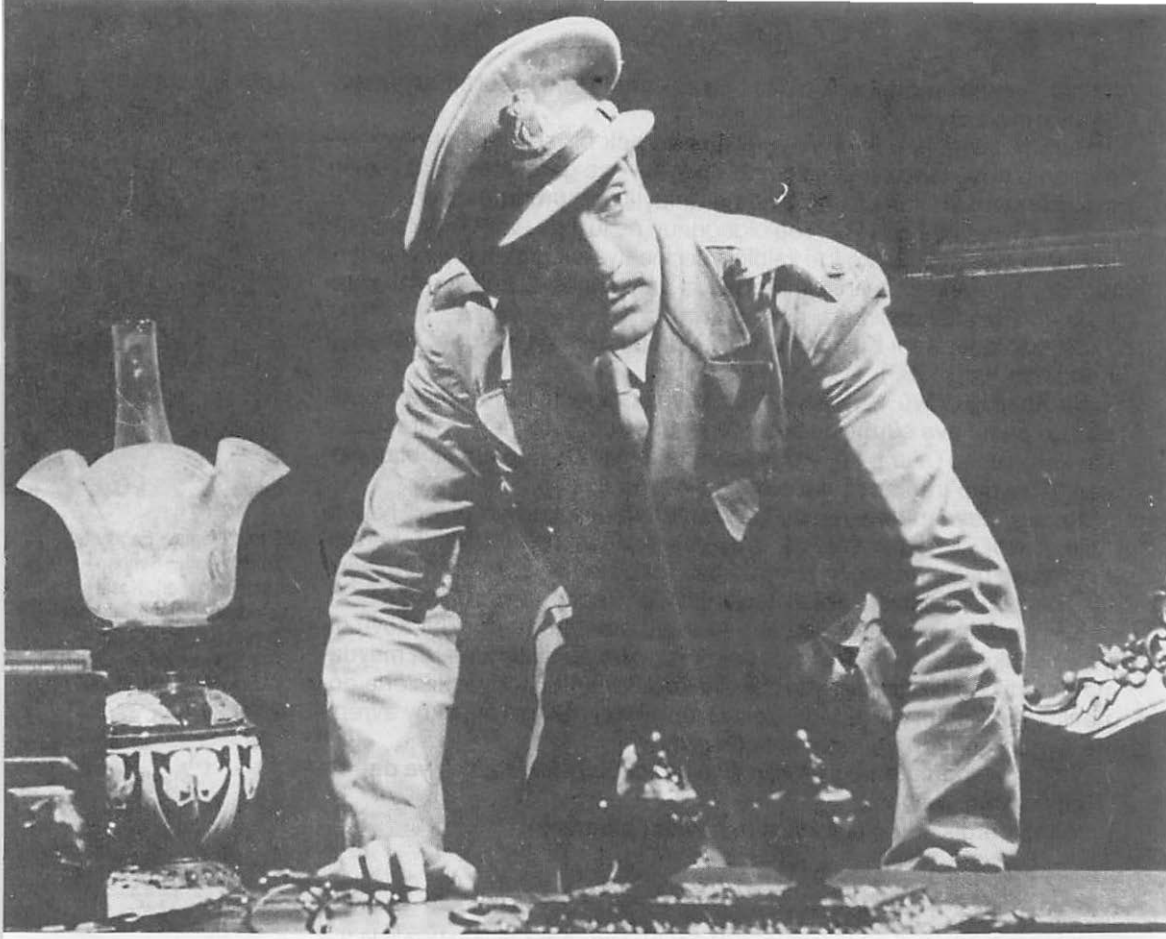
**(Selma'nın buhran geçirmesi)**

"Birden sahne, Boğaz'daki büyük yalının bir odasına geçer. Neşe Yulaç'ı görürüz. Yatağından buhranlar içinde kalkar. Sırtına bir şey alarak yalının kapısından dışarı fırlar. Tesadüf bu ya, yalının bahçe kapısı dibinde çorak tepeler, müteaddit yalçın tepeler başlamaktadır. Neşe Yulaç ne yapacağını bilmez bir halde bu tepelere tırmanır. Bir aralık Jennifer Jones'in 'Kanlı Aşk' (**Duel in the Sun**) da yaptığı gibi yere düşer ve taşı toprağı kazar."[135]

Örnek 2- İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı - **Yönetmen: Lütfi Akad - Senaryo: Osman Seden.**

**Yıl 1919: İşgal İstanbul'u. Fransız Gizli Servisi İstanbul'a önemli bir görevle kadın casuslarından Janet'i gönderir. Janet'in görevi İngilizlere karşı çalışmaktır, Fransa ve İngiltere, Anadolu'nun işgali konusunda anlaşamadıklarından, özellikle İstanbul'da bulunan Lawrence'in işini boz-**

[135] Yıldız, Sayı 90, 13 Eylül 1952; Kelebek, Sayı 5, 7 Ekim 1952



**İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı, 1952, AKAD, Ayhan Işık.**

maktır. Fakat gerek Janet, gerekse Lawrence karşılarında İngiliz Kemal'i bulurlar...

Filmin çekildiği sıralarda Osman Seden'in açıklamalarına göre:

"İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı filmi baştan başa macera, casusluk, aşk ve entrika filmi olacaktır. Müthiş süratli ve hareketli bir eser meydana getireceğimize eminiz. Seyirciyi bir an bile sıkmadan sürükleyebileceğini zannediyoruz. Bu filmin bir hususiyeti de müessesemizin zengin arşivlerinden bu filmde o zamana ait tarihi ve son derece kıymetli dökümanter parçalar ilâve edeceğiz.[136]"

Seden-Akad ikilisinin çalışması tarihsel bir dönemi ele alan, tarihsel kişileri ön plana çıkartan (fakat onları senaryonun gereksinmelerine göre kullanan), özellikle harekete, aşka ve maceraya dayanan, örneklerini Batı'dan alan bir çalışmadır. Tarihsel dönem ve bu dönemi belgelemek için kullanılan gerçek arşiv malzemesi bir dekor görevini görüyor, filmin başlıca atraksiyonları, aşk öyküsü bir yana, bir boks maçı, bol figüranlı döv hneleri, yıkılan balkonlar vb'dır.

Üçüncü örneğimiz bir edebi yapıtın beyaz perdeye uygulanmasıdır, Şadan Kamil'in yönettiği Dudaktan Kalbe.

Kamil, Reşat Nuri Güntekin'in romanını yer yer duygu ve anlayış ile resimlendiriyor, oldukça durgun, yer yer kötü dekorları yüzünden inandırıcılığından çok şey kaybeden bir anlatımla. Fakat yönetmenin iyi niyetlerini asıl bozan, daima zorunlu gibi görünen, mutlu son'dur. Kenan'ın

[136] Yıldız, Sayı 90, 13 Eylül 1952; Kelebek, Sayı 7, 4 Kasım 1952

intiharı, yerine iki çileli âşık birleşince aşklarının tüm çilesi bir anlamsızlığa varmış oluyor.

Burada kaynak, pek tabii, yerliliğinden pek bir şey kaybetmiyor, sinemanın boyutlarına getirildiğinde "pembe" ve gerçekten uzak, seyircisini ürkmekten korkan bir sinema anlayışına kurban gidiyor.

"Bir köydeyiz. Adının nerede olduğunun ne lüzumu var? Anadolu'nun herhangi bir köyü. Bu köyde kalbinin sesine uyarak günah işlemiş bir kadın var. Bu günahın mahsulü bir de kızı var. Annesi ölür gider, fakat zavallı kızın adı kahpenin kızı olarak kalır."[137]

Bir köy filmi: Kâni Kıpçak'ın, Tedü'nün bir senaryosundan, yönettiği Kahpenin Kızı (1953).

Bir Anadolu köyü, "herhangi" bir köyü; kahpenin kızı Zeynep'i kasabadaki genel eve sürmekle tehdit eden Muhtar'ı, Zeynep'e sürekli asılan kötü ruhlu Talib'i, köye dışardan gelen ve Zeynep'e aşık olan Recep'i, Zeynep'in gerçek babası olan Ağa'sı ile.

Recep, Zeynep ile evlenir, Talib'in iftiralarına kurban gider, hapise atılır, Talib, Zeynep'e saldırır, evini yakar. Zeynep aklını yitirir, yaralanır. Recep hapisten kaçar, köye döner, Talib'i vurur, suçsuzluğunu açıklar. Zeynep'ine koşar. Fakat Zeynep ölür, Recep köyden ayrılır.

Köy burada bir genellenmedir, Anadolu'nun "herhangi" bir köyü diye yola çıkılmaz çünkü. Köy bir dekordur -film de tiyatrocuların meydana getirdikleri bir filmdir, yapımcı Cahide Sonku'dur- klişe kişilerle donatılmıştır. Köyün gerçeği diye bir sorun yoktur, önemli olan köy evrenine uygun görülen şematik melodramdır.

Ve bir uyarlama örneği: Aydın Arakon'un Sahildeki Kadın'ı ya da "La Red"in yerli kopyası.

Yıldız dergisinde çıkan eleştiriyi aynen aktaralım:

"— Bilmem.
— Sahi mi?
— Gidelim.

İki saat bu üç kelimenin tekrar edildiği bir film. Ama diyeceksiniz ki 'La Red'de de fazla diyalog yoktu. Fakat o 'La Red' idi. İnsan hayret etmekten kendini alamıyor. Filmin senaristi ve rejisörü olan Aydın Arakon, bizim bildiğimiz, bu sahada tecrübesi olan bir kimsedir. Nasıl oldu da böyle kündeye geldi?

Bir rejisör, çıplak olarak takdim edeceği bir kadın artisti bir kere olsun soyup görmez mi? Elbiseli bir kadının vücudu gayet güzel görünebilir. Fakat soyununca elbisenin sakladığı bir sürü kusur meydana çıkar.

Kadın sokakta şortla dolaşır da, denize niye siyah kombinezonla girer?

Seyirciyi tahrik etmek için mi?

Eğer böyle ise zahmet etsin de yakın plana girsin.[138]"

Sahildeki Kadın (1954) çeşitli açılardan ilginç bir örnektir. Tasarı olarak yanlıştır, "La Red" gibi çok özel bir yapıtın tekrarı olanaksız olduğundan; "erotik" film deneyi olarak ise tümü ilkeldir, Meksika sahil köyünden bir Anadolu balıkçı köyüne varabilmek niyeti ise olanaksız.

Bir başka uyarlama örneği Agâh Hün'ün Kanlı Değirmen'idir, ya da Jean Negulesco'nun yönettiği, Jane Wyman'ın oynadığı "Johnny Belinda":

"Defalarca stüdyoda Johnny Belinda adlı meşhur eseri seyreden Agâh Hün tabii ki aslının tesiri altında kalacak hatta hoşuna giden birkaç güzel planı da kendi eserinde deneyecekti. Jane Wyman'ın filmini beğenen seyirciler Kanlı Değirmen'i de beğeneceklerdi. Prodüktörlerin unuttukları bir şey vardı: değirmenin taşıma su ile dönmediği...




Türk Sineması Bağdat'ta. Soldan Sağa: Sohban Koloğlu (dekor), Kosta (kamera asistanı), Hürrem Erman (yapımcı), Lütfi Akad, Sezer Sezin, Lazar Yazıcıoğlu (kamera) ve ekibin şoförü.

[137] Yıldız, Sayı 10, 28 Şubat 1953
[138] Yıldız, Sayı 63, 6 Mart 1954

Johnny Belinda'daki isimler değişmişti, fakat davranışları değişmemişti; oysa ki hadise bir Anadolu köyünde geçiyordu. Herhalde rejisör bu hususu ihmal etmişti..."[139]

Yerli, ulusal film çoğu zaman bir "etiket" kalıyor ve bu etiketin altında her şey gizleniyor, iyisi de kötüsü de; ulusal bir tür olan köy filmi köy yaşamını bir neden, köy gerçeklerini gayet belirsiz bir dekor olarak kullanıyor; yabancı kaynaklardan uyarlanan çoğu filmler ise kimseye yaramıyor.

Örnekleri, özellikle olumsuz olanları, çoğaltmak gayet kolaydır, ne ki bu gibi örnekler bize madalyonun salt bir yüzünü açıklayabilirler. Madalyonun öbür yüzünü ise gerçekten sinema yapanların, yapmak isteyenlerin yapıtlarında, çalışmalarında aramak ve bulmak gerekir.

AKAD: İlk yıllar. Bağdat'ta çekilen Tahir ile Zühre'de Sezer Sezin ve Kenan Artun.

[139] Sır, Sayı 6, 8 Aralık 1959



# VURUN KAHPEYE

Yazan

HALİDE EDİP ADIVAR

Senaryo

[redacted] ve LÜTFİ AKAD

Pazartesi 21. Haziran. 1948
Çalıklı.

L. Ö Akad.

Vak'a ,İstiklal avaşında
Bir Anadolu kasabasında
geçer.

"Hakiki bir milli facia yarattınız, inşallah sahnede de muvaffak olursunuz". *Halide Edip*



**Vurun Kahpeye**, 1949, AKAD: Yukarıda, senaryonun ilk sayfası, eski Türkçe el yazısı Halide Edib'in notudur. Aşağıda, filmden bir gurup sahnesi.

# 8

# Sinemacı Dediğimiz

**Akad'ın çıkışını teşkil eden** Vurun Kahpeye **bir sinemacının doğuşunu müjdeliyor Türk sineması için. Oysa bu sinemacı diye adlandırdığımız kişilerin oluşumu nasıl oluyor, sinemaya nasıl ve hangi yollardan varıyorlar?**

**Özelden genele gittiğimizde, gerek Akad gerekse Akad'tan sonra sinemaya yönetmen olarak geçenler -Seden, Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün v.b.- Türk sinemasına, tarihsel bir görünüm içinde, öncekilerin getirmedikleri, getiremedikleri neleri getiriyorlar?**

"Sinemayla değil ama tiyatroyla ilgiliydim o zamanlar" **diye açıklıyor Lütfi Akad.** "Halkevlerinden yetişmiş çok tiyatrocu, hatta sinemacı bile vardır bizim kuşakta. Tiyatro ile dekor ve eleştiri olarak ilgilendim. Sonra, tahsilimle ilgili bir dal olan prodüksiyon amirliğine başladım, Hürrem (Erman) Beyle tanıştım, Lâle Film'de bir yıl kadar çalıştım. Bu sırada Hürrem Bey bir şirket kurdu, Damga ile film yapmaya başladı. Bu filmin yanm kalmış çok önemsiz bir-iki sahnesini ben çektim. Sonra Hürrem Beyle muhasebeci olarak çalışmaya başladım. Çekilecek bir film için konu ararken, Sezer Sezin'in fikriyle **Vurun Kahpeye** ele alındı. Senaryosunu benim hazırlamamı istediler. Selahattin Küçük'le birlikte çalıştık. Sonunda çıkan tretman'ı Halide Edip'e de okuduk, beğendi. Yalnız filmi kimin çekeceği belli değildi. Hürrem Bey, 'sen çekeceksin' dedi. Olurdu, olmazdı, başladık çekmeye.[140]"

**Akad'ın, hiç küçümsemediği, tecrübesi ilk baştan bir tiyatro tecrübesidir, şu farkla ki Akad bir tiyatrocu değil fakat, henüz, sinemacı da değil.**

**1916 yılında İstanbul'da doğan, öğrenimini Fransız Jeanne d'Arc okulunda ve Galatasaray Lisesi'nde yapan, İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu'nu Maliye Şubesi'ne giren ve 1942'de burayı da bitiren Lütfi Ömer Akad'ın ilk ve şaşırtıcı çıkışı** Vurun Kahpeye **(1949) oluyor.**

**Akad'ın sinema ile ilişkisi 1946'da başlıyor, dergilerde yayınlanan bazı tiyatro ve sinema yazıları ile. Sonra Şakir Sırmalı, Temel Karamahmut ve Ertuğrul Tokdemir'in kurdukları Sema Film'e giriyor, yapım yönetmeni olarak. Şakir Sırmalı'nın, çekimi bir hayli süren,** Unutulan Sır'ında **Akad, Temel Karamahmut çekildikten sonra, yapım yönetmenliğini yapıyor, 1947'de ise işletmeci olarak Lâle Film'e giriyor, bir yıl sonra ise Hürrem Erman'ın yanında gerçek sinema serüvenine atılıyor.**

**İlk filminin başarısı Akad'ı Erman Kardeşler'e bağlıyor, bir süre. Ne ki bu şirket için çekeceği** Lüküs Hayat **(1950) gibi bir operet veya** Tahir ile Zühre **(1952) gibi bir masal,** Arzu ile Kamber **(1952) gibi şarkılı bir melodram tecimsel teşebbüslerdir. Akad'ın, bu son iki film hakkında açıkladığı gibi:**

"Doğa ile bir bağlantı kurmak sorunu. Pek başarılı olduklarını sanmıyorum. Ancak benim için iyi birer araştırma fırsatı oldu bunlar.[141]"

[140] **Lütfi Akad'la Bir Konuşma,** Yedinci Sanat, **Sayı 1, Mart 1973**
[141] **Lütfi Akad'la Bir Konuşma,** Yedinci Sanat, **Sayı 1, Mart 1973**



Kanun Namına, 1952, AKAD, Ayhan Işık, Gülistan Deniz (Güzey).

Tahir ile Zühre ve Arzu ile Kamber'in Bağdat'ta çekimi gerçekten Akad'a değişik "araştırma" olanakları veriyor, uzun süren bir çekimle, kalabalık bir kadro ile.

Erman Kardeşler adına Tahir ile Zühre ve Arzu ile Kamber filmlerini çekmek için gitmiştik Irak'a" diye anımsıyor Sohban Koloğlu. "Yanılmıyorsam iki ay düşünüldü, altı ay kaldık... Şimdilerde 3 set emekçisiyle film bitiriliyor. Hem de ülkemiz koşullarına göre dev yapımlar. Bağdat'taki çalışmalarımızda yirmi iki set emekçisi çalışıyordu... Bugüne değin yapılan Türk filmlerindeki en uzun kaydırma Tahir ile Zühre filminde yapılmıştı. Elli dört metre kaydırma rayı kullanmıştık.[142]"

Tahir ile Zühre'nin öyküsünde bir hükümdarın ve sevgili vezirinin çocukları olmuyor. Bir gün Hükümdarın karşısına hızır çıkıp ona bir elma veriyor. Hükümdar büyük bir dikkatle bu elmayı ikiye bölecek, sonradan bu iki parçayı yeniden ikiye ayıracak ve dört parçayı kendisi, veziri ve eşleri yiyecektir. Birinin bir kızı, öbürünün de bir oğlu olacaktır. Fakat önemli olan elmayı dikkatle bölmektir, çünkü birinin hakkı öbürüne geçerse çocuklar büyük felaketlerle karşılaşacaklar. Ve böyle oluyor: İki genç büyüyor, yirmi yaşlarına varıyorlar ve birbirlerine aşık oluyorlar. Hükümdar onları evlendirmeye karar verince felaketler dizisi kopuyor. Sonunda kötüler cezalarını buluyorlar, fakat iki genç de ölüyor.

Arzu ile Kamber de benzer bir kuruluşu izliyor: çölde bir kervan eşkiyaların saldırısına uğrar. Katliamdan bir çocuk kurtulur ve geçen başka bir kervana sığınır. Kervan sahibi zengin bir tüccardır, çocuğu sever, öz kızı ile birlikte büyütür. Yıllar geçer, çocuklar büyür, birbirlerine âşık olurlar. Araya kızın annesi girer, kızını ülkenin Emir'ine vermek ister. Öykü gene mutsuz bir şekilde biter, iki sevgili Emir'in sarayından kaçmak isterken okla vurulurlar.

54 metrelik kaydırma bir yana, Akad'ın bu iki Doğulu filmi, bol şarkılı, durgun anlatımlı iki deneydir, Vurun Kahpeye'de sezilen sinema duygusundan çok uzak.

1952'de Akad, Erman Kardeşler'den ayrılıp Kemal Film'e geçiyor ve iki yıl sürece senaryo yazarı Osman Seden ve görüntü yönetmeni Kriton İlyadis ile bir üçlü kurup dokuz film yönetiyor.

Bu olumlu işbirliğinin ilk ürünü Akad'ın ilk çıkışını teşkil eden Vurun Kahpeye'de beliren nitelikleri değerlendiren, "araştırma"yı derinleştiren Kanun Namına (1952)'dır.

Kanun Namına, İstanbul'da cereyan eden gerçek bir olaydan hareket edip genç Nazım Usta'nın dramatik öyküsünü anlatmaktadır.

Nazım Usta (Ayhan Işık) bir motor tamircisidir, Ayten'e (Gülistan Güzey) âşıktır, onunla evlenir. Oysa Ayten'in kızkardeşi Nezahat (Neşe Yulaç) da Nazım'ı seviyor, kirli işler çeviren Halil (Muzaffer Tema) ise Ayten'i ele geçirmeyi tasarlıyor. İkisi bir olup Nazım'a Perihan'ı (Pola Morelli) tanıştırırlar ve Nazım kadının çekiciliğine dayanamaz. Bundan yararlanan Halil, Ayten'i evine düşürür. Bunu öğrenen Nazım, Halil ve Nezahat'ı öldürür, eşini yaralar. Peşine takılan polisten kaçan Nazım, tamirci atelyesine sığınır ve orada polise karşı koyar. Sonra, Ayten'in araya girmesiyle, teslim olur.

Akad bu filmiyle salt güncel bir olayı canlandırmıyor, bu olayı gerçeğe yakın mekânlarda çekmekle yetinmiyor, öyküye uygun bir "ahenk" kazandırıyor. Gerek Kanun Namına, gerekse bir yıl sonra, Orhan Hançerlioğlu'nun bir öyküsüne ve Osman Seden'in bir senaryosuna dayanan, Öldüren Şehir (1953) ayrı bir nitelik sorununu ortaya atıyorlar. Akad'ın içinde bulunduğu araştırma daha sonuçlanmış değil -sanatçının araştırması zaten hiçbir zaman sonuçlanmaz, sonuçlandığı an sanatçı yok-

[142] Feyzi Tuna, Sohban Koloğlu, Sinemada 32 Yıl, Yeni Türk Sineması, Sayı 7, Aralık 1976

T. C.
İSTANBUL İLİ
İçel Müdürlüğü
Ücreti | Makbuz
3/11



## Film çekme izin vesikasıdır

| | |
|---|---|
| Filmi çekecek olanın adı ve soyadı | Lütfi Akad |
| Babasının Adı | Ömer |
| Doğum yeri ve tarihi | İstanbul 1332 |
| Ne işle meşgul olduğu | Filmci |
| Oturduğu yeri | Hava sokak No: 7 Beyoğlu |
| Filmin çekileceği yerler | İstanbul Vilâyeti dahili askerî memnu mıntakalar haricinde: |
| Film çekme işinin başlayacağı gün | 1/11/949 |
| Vesikanın verildiği tarih | 31/10/949 |
| Vesikaya ilişik ( Lüks Hayat ) isimli senaryonun filme alınmasında sakınca olmadığına dair merkez film kontrol komisyonunun karar,tarih ve numarası | Merkez film Kont.Ko. 16/9/49 818 No |

İşbu vesika filmlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair nizamnamenin 23 ve 24. Maddelerine tevfikan yokarda hüviyeti yazılı ve fotoğrafı yapışık
L Ü T F İ A K A D A - verilmiştir.

İstanbul Valisi Y.

Not: Film çekilirken nizamnamenin 21. maddesine riayet edilecektir.

Mad:21 - Alelitlâk askerî mıntakalar civarında film alınmasına müsaade olunmazı





Lüküs Hayat, 1950, AKAD. Üstte çekim izin belgesi. Alt sol: Lüküs Hayat'ın çekimi sırasında, İpek Film Stüdyosu. Alt sağ: Aynı filmde Yoakim Filmeridis ve Akad (gözlüklü).

**Öldüren Şehir**, 1954, AKAD, yukarıda Ayhan Işık, aşağıda Belgin Doruk ve Pola Morelli.





olmuştur çünkü- olsa olsa ya bilinçlenmiş iyice ya da bu araştırmasını daha somut zeminlere dayatmaktadır. Her iki film büyük kent öykülerini dile getiriyorlar, küçük insanlar arasında geçiyorlar, bu insanların sorunlarını, özlemlerini, patlamalarını veriyorlar, yaşam kavgalarını izleyerek. Her iki filmde -ve Akad/Seden işbirliğinden meydana gelen başka yapıtlarda- senaryo yazarı Osman Seden, ilerde yönetmen olarak da sürdüreceği, eylem tutkusu, hareket ve şiddet sineması tutkusu ile dikkati çekmektedir.

Kanun Namına ve Öldüren Şehir aslında Akad'ın "ilk dönem" filmleridir, Akad'ın ilerde kendine özgü bir şekilde geliştireceği yalın, gerektiğinde ağır, anlatım ilkelerine sanki ters düşmektedirler ve -Akad ister kabul etsin, ister etmesin- Batı sinemasının belki de kaçınılmaz etkilerini taşımaktalar.

"Kanun Namına Türk toplumunun gerçeklerinden doğmuş bir film de-



Öldüren Şehir, 1954, AKAD, Belgin Doruk.

ğildir'' diye yazıyordu Ali Gevgilili. ''Onda İtalyan gerçekliğinin büyük şehrin kıyı köşesine doğru uzanmış sıcak elinin izleri vardır. Orada Dassin'li, Losey'li Amerikan kara sinemasının damgasını taşıyan şiddeti, sadizmi bulabilirsiniz. Üstelik Arap melodramlarından Türk filmlerine yerleşen ''iğreti'' kötü kişiler zorlama aile facialarını da eksik değildir. Senaryocu Seden ile rejisör Akad, Türkiye'de sinema anlayışıyla yapılmış bir film vermek çabası içindedirler ya; bu isteklerini gerçekleştirirken karşılarında kendilerine destek olacak ne bir filmcilik geleneği ne de film örneği vardır! Böylece eski ve yeni Kanun Namına'da birbirine karışır. Bir yandan eskiden kurtulamayışın doğurduğu çirkinlikler, öte yandaysa yeni bir işe girişmenin getirdiği güzellikler vardır.[143]''

Kanun Namına ile Öldüren Şehir arasında Akad dört film yönetiyor, üçü Kemal Film (İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı; Katil; Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar), biri de Duru Film (Altı Ölü Var/İpsala Cinayeti) için.

Bunlardan senaryo yazarı Osman Seden'in imzasını taşıyan üçü tecimsel çalışmalardır: İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı (1952) işgal yıllarında İstanbul'da iki ünlü casusun, İngiliz Kemal ile Lawrence'in, çatışmalarını veriyor. Senaryo her yönü ile bol hareketli, bol ''entrika''lı bir tarihsel macera filminin senaryosudur, izlemeleri, kavgaları, aşk sahneleri, renkli kişileri (Yaver Paşanın kızı, Fransız casus kadını, Hrisantos v b.), basına kadar akseden boks maçı ile. Ve Akad, bir profesyonelin yaklaşımı ile, tüm bu malzemeyi değerlendiriyor; Katil (1953) bir çeşit tekrarlama, bir çeşit kalıplaşmadır, daha çok Seden'e özgü bir şiddet ve cinsiyet gösterisi içinde. Kavgalar, Neriman Köksal'ın dişiliği, bir tertip sonucu hapishaneye düşen, namusunu temizlemek için firar eden, öcünü alan delikanlı v b.

Senaryosunu Osman Seden'in yazdığı, görüntülerini Kriton İlyadis'in çektiği Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar (1953) ise müzikli, bol şarkılı ve göbekli furyanın unutulması gereken bir ürünüdür.

Buna karşılık; Duru Film için çevrilen Altı Ölü Var/İpsala Cinayeti, Kanun Namına gibi gerçek bir olaydan hareket edip Akad-Hançerlioğlu-Orhan Kemal üçlüsünün bir senaryosuna dayanmaktadır. Kıskançlık ihanet, iktidarsızlık, şiddet, kadın kaçırma unsurları etrafında kurulan bir

143 Ali Gevgilili, Bir Rejisörün Analizi, Osman Seden, Yeni Sinema, Sayı 3, Aralık 1960



**Beyaz Mendil**, 1955,
AKAD, Fikret Hakan, Ruth
Elisabeth.



**Beyaz Mendil**, 1955, AKAD, Ruth Elisabeth.

insanlık, bir çevre dramıdır, özellikle Akad için bir "atmosfer" araştırmasıdır.

Altı Ölü Var'da Ali Rıza (Cahit Irgat) adlı bir makine ustası ile evli olan Yanola'nin (Lâle Oraloğlu) öyküsü anlatılır. Karı koca Adana'ya giderken trende bir orman memuru olan Muhittin (Turan Seyfioğlu) ile tanışıp onu Adana'daki evlerine davet ederler. Daha sonra Muhittin'le Yanola arasında bir ilişki başlar. Bu ara Muhittin'e ev sahiplerinin kızı Fatma (Nevin Aypar) da âşık olur. Yanola Muhittin'den hamile kalınca mahallede dedikodular artar, Ali Rıza bir süre sonra Malatya'ya tayinini ister. Malatya'da Yanola, Muhittin'den olan, ikinci çocuğunu da dünyaya getirir. Muhittin ise Fatma ile yaşamaya başlamıştır, fakat ilişkileri fazla sürmez, ayrılırlar. Zaman geçer; Fatma ve Ali Rıza, Malatya'da bir barda karşılaşırlar ve Fatma her şeyi açıklar. Cinnet geçiren Ali Rıza, eşini ve çocuklarını öldürür ve polis peşinde iken intihar eder.

Öykü, başka ellerde, bir Arap melodramına rahatça dönüşebilirdi, oysa Akad tüm tuzaklardan sıyrılıp "...daha çok, çeşitli kişilerin anlatımı, belirli olaylar karşısındaki davranışları ve olayların zoruyla geçirdikleri değişmeleri ortaya koyuyordu.[144]"

Kasaba çevresinden sonra Akad, daha önce de sözünü ettiğimiz, Öldüren Şehir (1953)'de yeniden büyük kent'e dönüyor, Orhan Hançerli-

[144] Nijat Özön: Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962

oğlu ile birlikte yazdığı bir senaryoyla.

Öldüren Şehir, Haliç'in fakir bir semtinde başlıyor, Beyoğlu'nun ışıklı caddelerinde devam edip bir kenar mahallede sonuçlanıyor. Onsekiz yaşında bir kız var (Belgin Doruk), babası dürüst fakat içkiye düşkün bir kaptan, annesi çaçaron bir mahalle karısı. Kızın nişanlısı ise (Ayhan Işık) bir atölyede ustabaşıdır. Haliç'in üzerinde her gece Beyoğlu'nun pırıl pırıl ışıkları yanıyor; saf genç kızı çeken, düşlerine giren ışıklardır bunlar. Bir de, aynı mahalleden çıkıp bir gece kulübünde çalışan eski bir arkadaş var bu düşleri körükleyen. Günün birinde mahalle kahvesinde kızın nişanlısı bir belâlıyı vurur, tutuklanır, üç ay yer. Kız daha fazla dayanamaz, arkadaşı gece kulübü yosmasının yanına sığınır, barda iş bulur, gece kulübünün yakışıklı patronu (Turhan Seyfioğlu) ile karşılaşır. Yosma buna içerler, kıskanır, kızı bir kadın tellâlının eline düşürür, kız patron tarafından kurtulur. Bu ara nişanlı da hapisten çıkmıştır, o da sevdiği kızı büyük kentin bataklığından kurtarmak ister. Ve de başarır: yakışıklı bar patronunun yönettiği çete polisin eline düşer, iki genç mahallelerine dönerler.

Konu fazla bir özgünlük taşımıyor, kişiler ve çevre bilinen, sık sık denenmiş unsurlardır, ilişkiler de öyle. Akad anlatım ve mekân üzerinde duruyor, belirli bir rahatlıkla fakat yeni bir şeyler anlatmıyor, yansıtmıyor.

1954 yılında Akad, Kemal Film için, dört film çekiyor, üçünün senaryosunu (Bulgar Sadık; Vahşi Bir Kız Sevdim; Kardeş Kurşunu) Osman Seden yazıyor, dördüncüsü ise (Görünmeyen Adam İstanbul'da) Akad'ın.

Dönemin en çok film çeken yönetmenidir Akad -Muharrem Gürses'ten sonra- ve artık her tür film çekebilen bir yönetmen. Vahşi Bir Kız Sevdim, bir Esat Mahmut Karakurt uyarlamasıdır, Kardeş Kurşunu bir mahallede geçen bir "aile dramı", Seden'e özgü tüm tikleri, kavgaları ve felâketleri ile. Bulgar Sadık başka bir uyarlama, Görünmeyen Adam İstanbul'da da öyle, üstelik kaynağını H.G.Wells'in çok ünlü bir romanından alıyor, başarısız bir yerlileştirme çabası ve ilkel özel etkiler içinde.

Akad'ın Kemal Film için çevireceği son filmlerdir, bunlar ve Akad, belki bir ölü noktaya vardığını sezdiğinden, Seden'den ayrılıyor ve Duru Film'de Akad'ı Akad yapan yapıtlarından birini veriyor: Beyaz Mendil (1955).

"Filmde belki yapımdan gelen bir anlatım sadeliği var" diye açıklıyor Akad, "Belki çok uzaktan Hudutların Kanunu'nu hazırladı bu film, benim için. İçgüdüsel bir biçimde yalın, sade bir anlatım aradım bu filmde. Ayrıca Beyaz Mendil folkloru da en saf haliyle iki kez fon müziği olarak kullanan filmdir.[145]"

Kent'ten, kent'in çileli insanlarından kopmayı Akad, bir bakıma, rahatça gerçekleştiriyor, her ne kadar Yaşar Kemal'in bir "düşüncesi"ne dayanarak, klasik bir kan davasının boyutlarını pek aşmıyorsa da Beyaz Mendil gerçek bir köye, birbirine düşman olan iki ailenin öyküsüne bir gerilim unsuru getiriyor. Ne ki, bir noktadan sonra, köy kayboluyor, ön planı kaçıp kovalama süreci işgal ediyor. Sonradan, iki kaçak sevgilinin (Fikret Hakan ve Ruth Elisabeth) dost bir köye sığınmalarıyla, simgesel nitelikler taşıyan "çam ağacı" unsuru da katılıyor ve azar azar gerçekle olan bağlar ha koptu ha kopacak -her ne kadar simgenin arkasında gerçek bir sorun yatıyorsa da!- ve köy kalabalık bir mekân veya trajik bir koro hüviyetine bürünüyor, sessiz köylüleri ve delisi ile.

Akad arayışını sürdürüyor, fakat Beyaz Mendil'den sonra bu pek olumlu bir arayış değil. Yönetmen, çeşitli yapımevleri için, bir Meçhul Kadın (1955) çeviriyor, bir Kalbimin Şarkısı (1955) sonra bir "western" havasında olan -Huston'un "Treasure of Siera Madre"sini anımsatan- bir Ak Altın (1956). Ve: Kara Talih (1957), Meyhanecinin Kızı (1957), Ana Kuça-

[145] Lütfi Akad'la Bir Konuşma, Yedinci Sanat, Sayı 1, Mart 1973



**Yalnızlar Rıhtımı**, 1959, AKAD, Turgut Özatalay, Sadri Alışık.

ğı (1958), Cilalı İbo'nun Çilesi (1959). Araya bir Zümrüt (1958) giriyor -Ihsan Koza (İpekçi)'nin bir romanından - ve Atilâ İlhan'ın senaryosundan bir Yalnızlar Rıhtımı (1959).

"Yalnızlar Rıhtımı'nda başka bir şey var" diyor Akad."Kanun Namına'da bir dil araştırması vardı. Oradan Yalnızlar Rıhtımı'na dek aynı araştırmanın geliştirilmesi var denilebilir. Yalnızlar Rıhtımı nda başka bir şey deneniyor. Belli bir mizansenin geometrik olarak, 'géometrie dans l'espace' çizgisinde bir araştırmasını yaptım. Ve oradan gelen bazı etkiler, hâlâ sinemamızda var. Bu filmin ilk hikâyesini ve sonradan benim yazdığım hikâyeyi, oradaki farkı görsün diye Erol Keskin'e verdim. Bu çabama rağmen film belli bir ölçüde bize yabancı kaldı kuşkusuz. Bu filmin senaryosunu resim resim yazmıştım. İlk plandan son plana dek. Dekorlarını da çizdim, eşyaları da koydum, kameranın yerini de kâğıtta tespit ettim. Ve aynen uygulandı bu..."[146]

Fakat ya sonuç?

Akad'a bir kez daha kulak verelim, İzmir'de geçen, tangolar söyleyen bir kadın şarkıcıyı, kaçakçıları, bar patronları ve yakışıklı kaptanları bir araya getiren, ozansı-gerçekçi bir hava yaratmak isteyen bu film hakkında:

"Yalnızlar Rıhtımı bir estetizm gösterisidir. kuru gürültüdür. En eksiksiz şekliyle Antonioni estetizmine varır. Ve bana çok pahalıya mal olmuştur.

[146] Lütfi Akad'la Bir Konuşma, Yedinci Sanat, Sayı 1, Mart 1973 A.Dorsay, N.Coş, E.Ayça

Bu filmin ticari başarısızlığı ertesi yıl beni Dişi Kurt gibi kötü filmlere imza atmak çaresizliğine getirdi.[147]"

Dişi Kurt (1960)'tan önce Akad bir Yangın Var (1959/1960)'a başlıyor ve ilk dönemini bu filmle tamamlıyor.

Atıf Yılmaz Batıbeki'nin sinemaya girişi Akad'ınkine benzer taraflar göstermektedir. Hukuk Fakültesi, Güzel Sanatlar Akademisi, resim çalışmaları, dekoratör Sohban Koloğlu'nun sayesinde sinema ile ilk karşılaşma (Akad'ın Lüküs Hayat'ı), bir ilk senaryo sonra Semih Evin'e yardımcılık, Allah Kerim filminde. 1925'te Mersin'de doğan Atıf Yılmaz, 1951-1952 yıllarında yönetmen olarak ilk filmini çeviriyor, dönemin ünlü Güney illerinde tutulan, bir yapımcı-oyuncu ile: Hüseyin Peyda.

147 Lütfi Akad Konuşuyor, May Dergisi, Sayı 4, Ocak 1968

Telgraf: DURFİLM İstanbul
Telefon : 40382

DURU FİLM
★NACİ DURU★

İstanbul, 2/2/1956
Beyoğlu, Büyük Bayram S. No. 42 - 2

Sicil Ticaret No 2516B - Kuruluş Tarihi : 1946

DURU FİLM
1955-1956
Prodüksiyonu:

**DAĞLARI BEKLEYEN KIZ**
Eser: Esad Mahmud Karakurd
Reji: Atıf Yılmaz Batıbeki

★

**BEYAZ MENDİL**
Eser: Yaşar Kemal
Reji: Lütfi Akad

★

**GÜNAH KÖPRÜSÜ**
Reji: Muharrem Gürses

★

**SAFİYE SULTAN**
Türk-İtalyan koprodüksiyonu
Tarihi muazzam film

☆

Geçen senelerin
en güzel
Türk filmleri:

**VAHŞİ İNTİKAM**

★

**İKİ ATEŞ ARASINDA**

★

**6 ÖLÜ VAR**

★

**KANLI PARA**

★

**EFELERİN EFESİ**

★

**SÜRGÜN**

★

**YÜZBAŞI TAHSİN**

★

**ÇETE**

★

**AYSEL**

MUKAVELE

Bir tarafta Duru Film (Naci Duru) ile diğer tarafta rejisör Atıf Yılmaz aşağıdaki şartlarla bu mukaveleyi yapmışlardır.

I- Rejisör Atıf Yılmaz Prodüktör Süreyya Duru'nun Duru Film namına hazırlayacağı iki filmin rejisörlüğünü yapacaktır.

2-Bu filmlerden birincisinin Temmuz 1956 da başlaması ikincisininde Mayıs 1957 sonunda bitirilmesi şarttır.Aksi halde Atıf Yılmaz Duru Filme karşı hiçbir bakımdan sorumlu olmıyacaktır. Ancak ikinci filmin sonuna gelinmiş ve mukavele müddeti de bitmiş olursa Atıf Yılmaz aşağıda bildirilen tediye şartları devam etmek üzere filmi bitirmeyi tahahhüt eder.

3-Atıf Yılmaz yapacağı iki filme karşılık Duru Filmden vergisi müesseseseye ait olmak üzere 14.000 Ondört bin Türk Lirası alacaktır.Bu para 1 Mart 1956 dan 1 Mayıs 1957 ye kadar her ay başı 1000 (Bin) T.L. olarak ödenecektir.Ancak iki film peşpeşine yapılırsa Atıf Yılmaz'a 1 Eylülden itibaren her ay başı 2000 (iki bin) T.L. ödenecektir.Bu suretle Atıf Yılmaz Aralık ayında bütün ücretini almış olacaktır.

4-Duru filmin çevireceği iki film peşpeşine olursa Atıf Yılmaz iki film arasında başka bir film çeviremez.Eğer ikinci film daha sonraki bir tarihe bırakılırsa,Atıf Yılmaz diğer işlerini Duru filmin vereceği tarihe göre ayarlamak zorundadır.

5- Atıf Yılmaz çevireceği filmlerin senaryolarını müessesenin arzusuna göre ya bizzat hazırlıyacak yahut bir ekiple çalışırsa ekibin çalışmalarına iştirak edecektir.Bu arada Prodüktör Süreyya Duru ile devamlı olarak istişare edecek ve nihayi şekil Süreyya Duru'nun tasvibinden geçmeden film çevrilmeye başlanmıyacaktır.

6-Filmin çevirilişi esnasında Prodüktör Süreyya Duru Rejisörün,rejisörlük vazifesine müdahele etmeyecektir.

7- Atıf Yılmaz filmlerin senaryolarını ikişer ayda hazırlıyacaktır..Ici filmin senaryosunu mart ayı sonunda,ikinci filminkini de 1956 Mayıs sonuna kadar hazır olarak teslim edecektir.Duru filmin senaryolarını hazırlıyarak isteyeceği eserleri iki ay evvel seçmiş ve Atıf Yılmaza tevdi etmiş olacaktır.

8-Atıf Yılmaz filmlerin montaj ve dublajında bulunacak ve çalışmalara nezaret edecektir.

9. Işbu mukavele tarafların rıza ve tasvibi ile iki nüsha olarak tanzim edilmiş ve imzalanmıştır.

Ek Madde: Çevrilecek iki filmin isimleri
GELİNİN MURADI ve BİR ŞÖFÖRÜN GİZLİ DEFTERİ'dir.

Duru Film-Atıf Yılmaz arasında imzalanan 1956 tarihli mukavelenin örneği.



**Mezarımı Taştan Oyun**, 1952, BATIBEKİ, Hüseyin Peyda (Örmen), Sabiha İzer.

"**Kanlı Feryat**'ın İstanbul'da geçen bölümü kaç iş günü sürdü hatırlamıyorum. Hatırladığım birtakım sahneler, soluk resimler.. Bir sünnet alayı, alayın önünde kudümler çalınıyor.. Eski bir İstanbul sokağı... bir pencerenin altından geçerken, çocuklardan birinin başına saksı düşüyor.. Mezarlıkta dua eden bir kız ve bir oğlan çocuğu.. Mezarlıkta dua eden oğlan, kafasına saksı düşenin kardeşi miydi acaba?[148]"

Suriye'de bir çiftlikte geçen, çocukluk aşkı, suçsuz katil, yasak aşk gibi unsurları kullanan Kanlı Feryat'tan sonra Batıbeki, gene Hüseyin Peyda (Örmen) için, Anadolu'yu kasıp kavuran ve bir olay yaratan Mezarımı Taştan Oyun (1951-1952)'u çeviriyor Diyarbakır'da. Olay yaratan yönetmenin anlatımı değil, filmin Valentino'yu andıran kahramanı, melodramatik bir senaryo ve Üftade Kimi'nin "tahrik edici" (!) dansları. İki "arabesk" filmden sonra sıraya bir güldürü giriyor, İki Kafadar Deliler Pansiyonunda (1952) ve sonradan Hıçkırık (1953).

Atıf Yılmaz'ın senaryosunu da yazdığı, o yılların kurallarına uyan, bu ilk güldürü neleri anlatıyordu?

Anadolu'dan kalkıp gemi ile İstanbul'a gelen iki arkadaş var. Bunlar İstanbul'da bir pansiyona yerleşirler. Bir hayli acayip bir pansiyon bu,

[148] Atıf Yılmaz, Anılar, Yeni Türk Sineması, Sayı 5-6, Kasım 1976



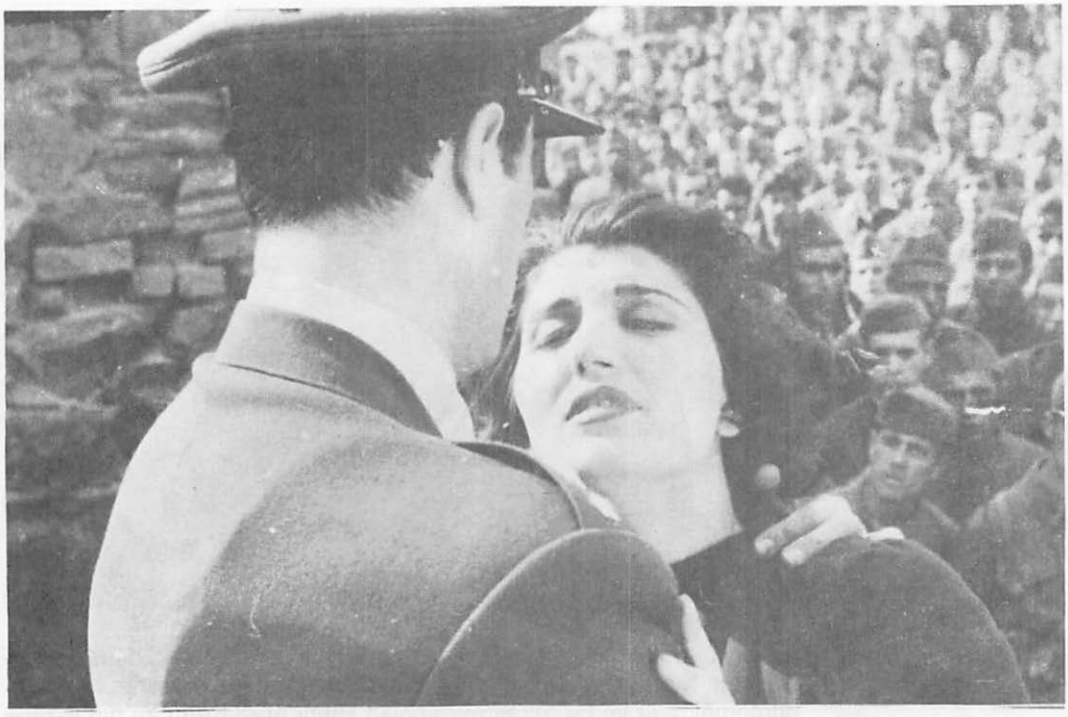
**Hıçkırık**, 1954, BATIBEKİ, Soldan sağa: Reşit Gürzap, Muazzez Arçay.

bir çeşit "deliler tekkesi". Aynı binada bir de genç kız var, dans dersleri veren. Kıza, Mısır'da ölen akrabasından bir miras kalmıştır. Kız bunu bilmemektedir ve bir miras avcısı olan Hintli Abra Kadabra'nın tuzağına düşmek üzereyken ikisi de ona aşık olan iki "kafadar" tarafından kurtarılır.

İki Kafadar Deliler Pansiyonunda, güldürü filmi etiketini taşıyan Ali ile Veli, Ne Sihirdir Ne Keramet, İstanbul Çiçekleri gibi filmlerin karşısında çok daha derli toplu, grotesk de olsa mizaha yer veren ve Settar Körmükçü, Orhan Erçin, dönemin "soyunan kadın"larından Luiza Nor, Osman Alyanak, Nubar Terziyan, Mücap Ofluoğlu, Muazzez Arçay, Temel Karamahmut, Sohban Koloğlu, Kemal Edige gibi oyunculardan oluşan



**Dağları Bekleyen Kız**, 1955-56, BATIBEKİ, Nubar Terziyan, Kenan Artun.



**Dağları Bekleyen Kız, 1955-56, BATIBEKİ, K.Artun, Sezer Sezin.**

bir kadroyu kullanmasını bilen, olanak dahilinde kabalıktan kaçınan bir güldürü örneğidir.

Kerime Nadir'den uyarladığı Hıçkırık ile Atıf Yılmaz piyasa romanları sinemasının en güvenilir temsilcisi oluyor. Üç yıl sürece -ve yer yer ilginç bir çalışmaya yer açan bir Kore filmi olan "Şimal Yıldızı" (1954) hariç- yönetmenimiz başarılı iş filmleri imzalıyor, Oğuz Özdeş'in "Aşk Izdıraptır" (1954), Esat Mahmut Karakurt'un "Kadın Severse" (1955), "Dağları Bekleyen Kız" (1955), "İlk ve Son" (1955), Ethem İzzet Benice'nin "Beş Hasta Var" (1956-1957) gibi romanlarını uyarlamakla ve sırası ile, Muzaffer Tema-Nedret Güvenç (Hıçkırık), Ayhan Işık-Nurhan Nur (Şimal Yıldızı), Muzaffer Tema-Ayten Gençer (Aşk Izdıraptır), Muzaffer Tema-Gülistan Deniz (Kadın Severse) Sezer Sezin-Kenan Artun (Dağları Bekleyen Kız), Cahide Sonku-Nuri Altınok (İlk ve Son), Muzaffer Tema-Nedret Güvenç gibi oyunculardan kurulu çiftler kullanmakla.

Bu filmlerde Batıbeki sadece mesleğini öğrenmiyor, sinema çevresinde adını bir "iş" garantisine bağlıyor ve özellikle biçim sorununa eğiliyor. Hazırlık döneminin ilk tutarlı örneği Kemal Bilbaşar'ın iki öyküsünden alınan Gelinin Muradı (1956) oluyor ve yönetmen ilk kez köy-kasaba evrenine eğiliyor, gerçek bir edebiyat ürününden yola çıkıyor ve taşlamalı -oysa sıcak, insancıl bir taşlama bu- deneylerinden ilkini veriyor.

"Sinemamız belli süreden beri köy filmlerine tutulmuştu. Ağdalı biçimlerde, kesinleşmiş kalıplarla bir şeyler gevelenip dururken Atıf Yılmaz, basit ve neşeli bir hava içinde gerçeklere inmeye çalışıyordu. Kişileri kalıplaşmış durumların değil; gerçeğin kişilerine, davranışları, yaşayışları çevreleri ile yaklaşıyordu. Ama bu iyi çıkış filmde kösteklenececkti. Atıf Yılmaz'ın belirli bir tutumu olmaması yüzünden bütün içinde davranışların yeri kesin olmuyor, akıp gidiyordu. Bir dengeden uzaklaşıyordu. Atıf Yılmaz'ın teferruata olan düşkünlüğü, filmi gereksiz olarak komediden vodvile kaydırıyordu. Bazı yerlerde de belirli bir tutumu olmamasına rağmen sert bir sinema dili kullanması Atıf Yılmaz'ın zararına oluyordu (Fikret Hakan'la A.Ta-

rık Tekçe'nin dövüş bölümünde olduğu gibi) diye yorumlarda bulunuyordu, filmden üç yıl sonra Baykan Sezer.[149]

Aslında, belirli dengesizlikler bir yana, Atıf Yılmaz, kasabasına dönen, kasaba eşrafından birinin kızına (Pervin Par) âşık olan, hileli bir traktör yarışında sevgilisini kaybettikten sonra onunla İstanbul'da karşılaşan genç doktorun (Fikret Hakan) öyküsünü, canlı bir şekilde anlatıyordu, kahramanlarına ve bunların çevresine bağlanarak, zaman zaman güldürüye, zaman zaman da buruk bir havaya girerek.

Gelinin Muradı'ndan sonra Yılmaz ilginç filmler veriyor, Fritz Lang'ın "You Only Live Once" (Günahsız Katiller, 1937)'ının özgür bir yerlileştirmesi olan Yaşamak Hakkımdır (1957), Aka Gündüz'ün Bir Şoförün Gizli Defteri (1958) ve Orhan Hançerlioğlu'nun Kumpanya (1958)'sı gibi.

İlginç, oysa bir bütünlükten yoksun. Yılmaz, bir Akad gibi, deneylerini dizmektedir, türden türe geçerek, işçiliğini, biçim ve anlatım anlayışını araştırarak ve kendine yakın olan konu ve çevreleri seçerek. Bu açıdan alındığında Yaşamak Hakkımdır, bir eylem filmi olmaktan başka, toplumsal baskının, haksızlıkların ezdiği bir ikilinin (Çolpan İlhan, Turan Seyfioğlu) yaşam dramıdır; Bir Şoförün Gizli Defteri ise bir küçük insan, bir kenar mahalle melodramıdır, bilinen kişileri, olayları ve şiddeti ile; Kumpanya kasabaya bir dönüştür, bu kez çok daha renkli, oysa havasını bulmayan bir "kadro" ile.

Bu çeşit çalışmaların ardından, 1958-1959 yılları arasında, dört olgun yapıt geliyor: Batıbeki'nin senaryosunu Yılmaz Güney ve Azmi Kutuval

**Gelinin Muradı**, 1951, BATIBEKİ, Fikret Hakan.

[149] Baykam Sezer, Atıf Yılmaz Batıbeki, Sinema-Tiyatro, Sayı 5, 15 Temmuz 1959





**Bir Şoförün Gizli Defteri**, 1958, BATIBEKİ, Çolpan İlhan, Eşref Kolçak.

ile yazdığı Bu Vatanın Çocukları (1958-1959), konusunu Yaşar Kemal, senaryosunu Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney ve Halit Refiğ'in yazdıkları Alageyik (1958-1959), Yaşar Kemal-Atıf Yılmaz-Halit Refiğ-Yılmaz Güney dörtlüsünü yeniden bir araya getiren Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (1959) ve Orhan Kemal'dan uyarlanan Suçlu (1959-1960).

"Atıf Yılmaz'ın Bu Vatanın Çocukları adlı filminin konusu işin başında fazla bir gerçek duygusu vermiyordu. Gaziantep ve dolaylarının savunma planlarını bir çocuk -babasının ölümü üzerine görevi üstüne alıp- Ankara'ya götürmek için yola çıkıyor, küçük bir kız çocuğu da onu bu yolculuğunda yalnız bırakmıyordu. İki çocukla başlayan konu yanlarına gelen adamlarla gelişiyor, çocuklar millici ve padişahçı 'amcalar'ın hangisine güveneceklerini şaşırıyorlardı. Bundan da anlaşılacağı gibi konu fazla imkânlı değildi. Üstelik çocukların, çocuk psikolojisinin, çocuksu davranışların açıklanması için savaşın her dakika üçüncü plana atılması tehlikesi vardı. Bütün bu dezavantajlara mukabil rejisör Atıf Yılmaz sakin ve duyarlı bir anlatımla işin üstesinden geliyor ve o güne kadar yapılan kurtuluş savaşı filmlerinin en başarılısını imzalıyordu. 1959 yılında yapılan 'Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali'nde ön jüri tarafından elenen film içinde birçok sinema yazarının bulunduğu büyük jüri tarafından festivale sokuluyor, rejisör Atıf Yılmaz bu filmdeki çalışmasıyla 'en başarılı rejisör' armağanını kazanıyordu.[150]"

Bu Vatanın Çocukları konunun getirdiği güçlükler, kahramanlarının özellikleri ve savaş içinde çocukların yerini ele alan özü ile Atıf Yılmaz

[150] Erman Şener: Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız, Dizi Yay., İstanbul 1970

Kumpanya, 1958, BATIBEKİ, Sağ başta Eşref Kolçak.



için bir çeşit sınav oluyordu ve yönetmen, sınavı başarıyla geçip, bir Kurtuluş Savaşı filminden sonra iki folklor çalışmasına giriyor.

Alageyik ile ilk kez masal türü ile karşılaşan Atıf Yılmaz, bunu iki ayrı açıdan değerlendirmeye koyuluyor: bir yönden belgesel bir çalışmaya dayanarak (filmin tüm dış sahneleri Antalya'nın bir köyünde çekiliyor, zengin bir folklor geleneği derleniyor), öte yandan da masalın kaçınılmaz bir zorunluğu olan ozansı bir düşselliğe yönelerek. Yaşar Kemal'in Anadolu'da çok yaygın bir efsaneden aldığı Alageyik'in gerçek ilginçliğini teşkil eden olay iki sevgili-ağa çatışmasından çok, geyik avcısının tutkusu idi ki filmde gereği ile işlenmemişti. Buna rağmen yönetmenin bu ilk folklor çalışmasında, oba insanlarının yaşayışı, geleneklerinin beyaz perdeye aktarılması değişik ve kendi ölçüleri içinde başarılı sayılabilecek bir sonuca ulaşıyordu.

Atıf Yılmaz'ın öz kaynaklara dönüş çabasını daha derli toplu, daha dengeli bir şekilde belirten, bir önceki yapıtındaki folklor ögelerinin kullanışını daha doyurucu hale getiren film Yaşar Kemal'in "Cumhuriyet" gazetesinde yayınlanan bir çizgi romanından alınan Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (1959)'dır.

Karacaoğlan ile güzel Elif'in aşkı, kaçıp evlenmeleri, başka bir obaya yerleşmeleri, oba beyinin çapkın yeğeni Halil'in Elif'e ilgi göstermesi, Elif'ten kuşkulanan Karacaoğlan'ın sevgilisinden uzaklaşması, yıllar sonra Karacaoğlan'ın kan kardeşi Deli Hüseyin'in halk ozanını bulup Elif'in köyüne geri gönderilmesi filmde anlatılan öykünün başlıca aşamalarını teşkil ediyordu.

Karacaoğlan'ın Kara Sevdası, Atıf Yılmaz'ın çalışması, Ruhi Su'nun türküleri ve Duygu Sağıroğlu'nun "şimdiye kadar hiçbir Türk filminde rastlanmamış derecede itinalı ve ilgi çekici[151]" dekorları ile, o yılların sinemasında, ulusal bir sinema örneği teşkil edebilme olanaklarını taşıyordu, hataları ve sevapları ile.

İki filmde Yaşar Kemal'i kaynak olarak kullandıktan sonra Atıf Yılmaz, Türk edebiyatının başka bir Kemal'ine, Orhan Kemal'e yanaşıyor ve Suçlu (1959-1960)'yu çekiyor.

151 Tuncan Okan, Karacaoğlan'ın Kara Sevdası, Milliyet, 16 Ocak 1960



**Binnaz**, 1959, Mümtaz YENER (senaryo ERKSAN) Belgin Doruk, Orhan Günşiray.



**Karanlık Dünya**, 1952-53, ERKSAN, Aclan Sayılgan, Ayfer Feray.

Sansürde takılan, birçok yerleri makaslanan Suçlu, yönetmenin gerçeğe dönük bir çalışması oluyor, büyük kentin kenar mahallelerinde cereyan eden içkiye düşkün bir tahsildarı, genç karısını ve küçük yaştaki oğlunu trajik bir hava içinde ele alan, sokak çocuklarının sorunu üzerinde duran konusu ile.

Akad ve Batıbeki, gördüğümüz gibi, sinema çevresine girip çeşitli deney ve aşamalardan geçip belirli bir yere varıyorlar. Metin Erksan'ın, bir sinemacı olarak, ön hazırlığı ise farklı oluyor. 1929'da Çanakkale'de doğan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünden mezun olan Erksan'ın başlıca sermayesi bir sinema tutkusu ve bir eleştirmen, bir sinema yazarı geçmişidir. Yönetmen yardımcılığı yapmamıştır, bir usta-çırak ilişkisinden geçmemiştir. Sinemaya verdiği, daha doğrusu vermek istediği, ilk ürün bir senaryo oluyor: Yusuf Ziya Ortaç'ın Binnaz'ı.

Erksan, Atlas Film için, 1950'de Binnaz'ın senaryosunu yazıyor, oysa film dokuz yıl sonra çekiliyor, Mümtaz Yener'in yönetiminde. İki yıl daha geçiyor ve nihayet Erksan, gene Atlas Film için, Nedim Otyam'ın çevirmek istemediği, senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı Aşık Veysel'in Hayatı'nı ya da Karanlık Dünya (1952-1953)'yı yönetiyor. Bir köy filmidir 23 yaşındaki yönetmenin bu ilk filmi, fakat Türk sinemasında hüküm süren köy filmleri geleneğinden bütünüyle ayrılan gerçek bir kişinin, bir halk ozanının, Aşık Veysel'in, gerçek yaşam öyküsünü, gerçek mekânlarda, ozanın köyünde canlandırmak isteyen bir çalışmadır. Çileli bir sanatçının çileli yaşamını anlatan film de çileli bir film oluyor, çekimi ile, çekimden sonra karşılaştığı güçlüklerle. Karanlık Dünya

bir yıl sürece sansürle çatışıyor, 23 Aralık 1952 tarih ve 209 sayılı kararla red ediliyor, 2 Kasım 1953 tarih ve 220 sayılı kararla oynatım iznini alıyor. Erksan ise filmin yapımcısı ile çatışıyor. Sahneler kesiliyor, sahneler ekleniyor ve sonuçta Metin Erksan'ın ilk çalışması anlamsız bir hale getiriliyor.

İki yıl daha geçiyor ve bu ara Erksan sinema yazarlığına dönüyor, Dünya gazetesinde eleştiri yazıyor, bir kez daha Atlas Film için bir film çekiyor. Tecimsel bir çalışmadır, Peyami Safa'nın (Server Bedi) bir polis romanından uyarlanan Beyaz Cehennem/Cingöz Recai (1954) ve Erksan için gerekli bir çalışma. Cingöz Recai'nin bu serüvenini ikinci bir roman uyarlaması izliyor, Halide Edip Adıvar'ın Yol Palas Cinayeti (1955). Sansür gene araya giriyor, üstelik film belirli bir ağırlık, bir durgunluk taşıyor. Piyasa romanlarının geçer akça oldukları bir dönemde Erksan bu türü de deniyor, Güzide Sabri Aygün'ün Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi (1956-1957) ile fakat filmi tamamlamıyor, Semih Evin'e bırakıp askere gidiyor.

1958'de Metin Erksan tekrar iş başında ve 1959'da Birinci Yerli Filmler Festivali'nde seçiciler kurulunun özel ödülünü kazanan Dokuz Dağın Efesi ile en düzgün ve o an'a kadar en kişisel filmini çekiyor (her ne kadar, sonraki yıllarda, Erksan bu filmin getirdiği yorumu eleştirdiyse de). Bir efe filmidir Dokuz Dağın Efesi, Osmanlı hükümetine isyan eden ve dağa çıkan Çakıcı Mehmet Efe'nin öyküsünü anlatıyor, oysa alışılagelmiş efe filmlerinden değişiktir ve değişik, farklı olduğundan senaryo sansürde takılıyor. Öykünün kuruluşu, Çakıcı'nın babasını öldüren Hasan Çavuş'tan öcünü almak isteyişi, Ekberoğlu'nun kızı ile sevişmesi,



**Dokuz Dağın Efesi**, 1959, ERKSAN.



**Hicran Yarası**, 1959, ERKSAN, Neşe Yulaç, Sadri Alışık.

düze inmesi, yeniden dağa çıkıp vurulması bilinen, kalıpları izleyen olaylardır, oysa, kalıbın ötesinde, Erksan'ın öz ve biçim olarak bir şeyleri zorladığı belli olmaktadır.

Dokuz Dağın Efesi, Erksan'ın ilk gerçek başarısı oluyor, onu izleyen Hicran Yarası (1958-1959) ve Şoför Nebahat (1959-1960) ise yönetmeni başka yönlere çekiyorlar.

Hicran Yarası, Erksan'ın ilk gerçek başarısı oluyor, onu izleyen Hicran Yarası (1958-1959) ve Şoför Nebahat (1959-1960) ise yönetmeni başka yönlere çekiyorlar.

Hicran Yarası, hiç kuşkusuz, Erksan'ın çok kişisel bir çalışmasıdır, tür olarak bir melodramdır, melodik bir dramdır ve yönetmen türün dilbilimsel kökenlerine iniyor, sokak şarkıcısı, veremli kız, dansöz üçlüsü ile, filmdeki şarkılarla, duygusallıkla. Erksan güveniyor bu konuya, ihtimal seviyor da, ayrıntılarını izliyor, fakat derinleştiremiyor, çoğu kez kalıbı aşamıyor. Senaryosunu Attila İlhan ve Atıf Yılmaz ile birlikte yazdığı Şoför Nebahat ise bir kadın kahraman, bir erkekleşen kadın kişiliği üzerine kuruluyor. Bu alışılmamış bir kahramandır Türk sineması için -hem öylesine alışılmamış ki sonradan bir diziye neden olacaktır!- ne ki:

"Erksan filmde Yılmaz'ın sosyal komedi, Attila İlhan'ın ise sosyal realizm diye düşündükleri şeyi pek inanılır bulmamış ve Şoför Nebahat'ı filmin baş kişisi olan genç kızdan çok, günlük yaşayışlarıyla şoför çevresi etrafında döndürmeyi uygun görmüştü. Öyle ki film bu bölümlerine gelince birden bire bir renk, anlam elde ediyordu" diyor Ali Gevgilili.[152]

Kendisinden önce gelen sinemacılarla kıyaslandığında Erksan 1950'lerde az sayıda film çekiyor, fakat 1960'lara ne istediğini bilen, hazırlıklı bir sinemacı olarak varıyor.

Sinemacılardan belki de en "hazırlıklı" olanı Osman Seden'dir o dönemin içinde, Kemal Film geleneğinin son varisidir çünkü, sinema çevresinin içinde yetişmiştir.

1924'te İstanbul'da doğuyor Osman Fahir Seden, Kemal Seden'in oğlu, Fahir Seden'in yeğenidir. Öğrenimini İstanbul Alman Lisesi'nde yapıyor, sonra Hukuk Fakültesi'ni bitiriyor. Bu ara yabancı film getiren, işletmecilik yapan Kemal Film'in tüm çalışmaları ile ilgileniyor, film sey-

[152] Ali Gevgilili, Türk Filmlerinde Yaşadığımız Günler, Yeni Sinema, Sayı 2, Kasım 1960

rediyor, yabancı filmlerin konuşmalarını çeviriyor, bilinçli olarak kendini hazırlıyor: 1946'da Osman Seden, Kemal Film'e yerleşiyor, 1951'de ise şirketin tekrar yerli film yapımına girmesi için ön ayak oluyor ve Kâni Kıpçak'ın yönettiği İstanbul Kan Ağlarken/Hrisantos (1951)'un senaryosunu yazıyor.

Bir tiyatrocunun yönettiği, ikisi hariç (Muzaffer Tema, Pola Morelli) tiyatro oyuncularından kurulu bir kadroya (Kâni Kıpçak, Gülistan Deniz, Behzat Butak, Hüseyin Kemal Gürmen, Necdet Mahfi Ayral, Muhip Arcıman) dayanan İstanbul Kan Ağlarken, Seden'in kent, eylem ve şiddet sineması anlayışını açıklayan bir ilk örnektir. Kent İstanbul'dur, 1919 yılının İstanbul'u, Dolapdere'deki meyhaneleri, Bülbül deresi, Tatavla'sı (Kurtuluş), karnaval eğlenceleri, Rum çeteleri ve yosmaları ile. Ortalığı kasıp kavuran Hrisantos ve çetesinin peşine Komiser Muharrem (Muzaffer Tema) düşüyor, Muharrem'le Hrisantos'un (Kâni Kıpçak) kadını Eftimia (Gülistan Güzey) arasında bir aşk macerası başlar. Öte yandan Hrisantos'un eski metresi Fifiça (Pola Morelli), Eftimia'yı kıskandığından Hrisantos'u öldürmeye kalkar. Baskınlar, çarpışmalar ve cinayetler, meyhanelerde, genelevlerde çeşitli eğlenceler arasında sonunda Muharrem, Hrisantos'u vurur.

Düşman kişilerin aşkları, kıskançlıkları; kahramanlıklar, renkli bir çevre, kabadayılar ve kadınları, tabancalar, bıçaklar ve kavgalar, kan, arzu ve şiddet ve bunlara bir fon teşkil eden bir kent, İstanbul. Seden'in ilerde sık sık kullanacağı, bir biçime oturtacağı, güncelleştireceği unsurlardır bunlar ve bu ilk senaryoda tümü sergilenmiştir.

Yapımcı-senaryo yazarı Seden'in Lütfi Akad ile bir işbirliğine girmesi her ikisine de yarıyor, üstelik Seden'i yönetmenliğe hazırlıyor. 1955-1956 yılları arasında Seden yönetmen olarak ilk filmini veriyor, Kanlarıyla Ödediler ve 1959'a değin 11 film çeviriyor, çoğunun senaryosunu da yazarak.

Seden'de değişik etkiler çarpışıyor fakat, oluşumu nedeniyle, sinema anlayışı, eylem tutkusu, profesyonel yaklaşımı ilk baştan göze çarpıyor. Seden sinemaya bir profesyonel olarak giriyor ve bir profesyonel olarak çalışmalarını sürdürüyor, bugüne değin. Zamanla önem kazanan konu değil, biçimdir. Ve Seden, bu yüzden, her şeyi anlatıyor özellikle kişiliğine uygun gelen çatışmalı, şiddetli, hareketli öyküleri.

Kanlarıyla Ödediler, Seden'e ilerki yıllarda özgü olacak şekilde, büyük kentin bir kenar mahallesinde geçiyor, bir aile dramını dile getiriyordu. Tutucu bir baba, hasta bir kız kardeş, dürüst bir aile kadını, bir torun, iki kardeş ve aileye giren, nikâhsız yaşayan bir "kötü kadın" idi filmin kahramanları ve çatışma kıskançlık, şiddet ve bol kan ile sonuçlanıyordu.

Seden'in yönetmen olarak çevirdiği ikinci film Muazzez Tahsin Berkant'ın Sönen Yıldız (1956)'ı oluyor. Aynı yıl içinde eli çabuk yönetmen üç film daha çekiyor, Akad'ın Katil'ini anımsatan İntikam Alevi (1956), Zeki Müren dizisini başlatan Berduş (1956) ve müzikli bir güldürü olan Şehir Yıldızları (1956).

İntikam Alevi bir balıkçı köyünde geçiyor, bir nakliyat şirketinde çalışan üç arkadaşla iki kızın aşklarını izliyor. Sonradan araya kıskançlık giriyor; delikanlılardan biri kötü kadınla zorla evlendiriliyor, işlemediği bir cinayetle suçlanıyor, 20 yıla mahkûm oluyor, Sinop'tan kaçıp öcünü alıyor. Seden çevreyi rahatlıkla canlandırıyor, kişilerini harekete getiriyor, çarpıştırıyor, adım adım dünyasını kuruyor, tekrarlanan alışkanlıkları ile.

Berduş da bir kenar mahalle çevresinde geçiyor, boyacı kılığına girmiş bir Zeki Müren'le sağlam bir "iş unsuru"nu elde ediyor, iyilerle kötüleri bir kez daha çarpıştırıyor ve ilerde Seden, ayrı bir dizinin kahramanı olarak kullanacağı, yeni bir tip ortaya atıyor, Feridun Karakaya'-




**İstanbul Kan Ağlarken**, 1952, Osman SEDEN, Masada ortada Gülistan Güzey.

nın canlandırdığı Cilâlı İbo.

Filmler birbirini izliyor, Bir Avuç Toprak (1957), Beraber Ölelim (1958), Zeki Müren'le Altın Kafes (1958), Gurbet (1958) ve Zeki Müren adlı ünlü bir ses yıldızının aşk maceralarını sergileyen Kırık Plak (1959) gibi.

Ali Gevgilili'nin işaret ettiği gibi: "...Zeki Müren filmlerinde büyük şehir Osman F.Seden'in başlıca deneme alanıdır. Bunlarda asıl önemli filmleri için yeni denemelere girişir; gerçek çevrelerden nasıl yararlanabileceğini uzun uzadıya araştırır. Seden'in çeşitli planları ilk bu filmlerde düzenlenmiştir; çeşitli açıları, çekimleri bunlarla denenmiştir. 'Zeki Müren' filmlerini inceleyenler yer yer soluk kesici güzellikte planlar, bölümlerle karşılaşınca şaşırmamalıdırlar.[153]"

Nihayet Seden, Tarık Dursun Kakınç'ın bir senaryosundan, ilk tutarlı filmi olan Düşman Yolları Kesti (1959)'yi veriyor.

Bir İstiklâl Savaşı filmidir Düşman Yolları Kesti, İstanbul'dan Ankara'ya gizli bir planı getirmekle görevlendirilen iki ajanın maceralarını görüntülüyor, yer yer bir "western"e uygun gerilimli bir anlatımla. İstiklâl Savaşı ve sorunları aslında dipte kalıyor, fakat Seden olanaklarına yakışan bir senaryo ile en başarılı çalışmasını veriyor, ne denli profesyonel olduğunu gösteriyor. Ve bu filmden sonra, kısa bir süre için olsa da, en olgun birkaç yapıtını veriyor, sonradan "konfeksiyon"a dönmek pahasına.

[153] Ali Gevgilili, Osman F.Seden, Yeni Sinema, Sayı 3, Aralık 1960



Ana Hasreti, 1956, Memduh ÜN, Soldan sağa: Muazzez Arçay, Deniz Tanyeli, Leyla Altın, Memduh Un.

Seden bir geleneğin ardından sinemaya giriyor, 1958'de Üç Arkadaş'la birden dikkatleri üzerinde toplayacak, Memduh Ün ise sinemaya adeta önemsemeden geliyor, özenci bir oyuncu olarak.

Ün, 1920'de İstanbul'da doğuyor, İstanbul Tıp Fakültesi'ni üçüncü sınıfa kadar izliyor, futbolculuk yapıyor (Beşiktaş, Ankara karması), çeşitli işlere ve memurluklara girip çıkıyor, nihayet Seyfi Havaeri'nin Erman Kardeşler için yönettiği, Akad'ın tamamladığı Damga (1948) filmi ile oyunculuğa başlıyor.

"Erkek oyuncu ararken, şimdi Kanada'da ruh doktoru olan arkadaşım Turgut Başar bize birkaç genç getirdi" diye anlatıyor yapımcı Hürrem Erman. "Bunlardan birisi Rüçhan Adlı idi. Onu çok tombul bulmuştum. Bu kez tığ gibi bir delikanlı getirdi. Bu Memduh'du. Amerika'da isim yapmış Türk artisti Turhan Bey'in adını, Ün soyadını da Memduh'a yakıştırdık. Memduh artistiği pek istemiyordu, para için yapacaktı. Uzun pazarlıklarla 350 TL'ya mutabık kaldık.[154]"

Oyunculuğa pek hevesli görünmeyen Ün, sinemaya oyuncu olarak giriyor ve 1951'de, Damga'da rol arkadaşı olan Dr.Arşavir Alyanak'la, Yakut Film'i kurup ilkin yapımcı-senaryo yazarı, sonradan yönetmen-yapımcı-senaryo yazarı (ve gerektiğinde oyuncu) olarak sinemaya yerleşiyor.

Senaryo yazarı olarak Ün piyasanın kurallarına, geçerli olan türlere uygun senaryolar yazıyor. Örneğin, Arşavir Alyanak'la birlikte imzaladığı "Onu Ben Öldürdüm" (1952)'de müzik öğretmeninin kızı olan Leyla'yı iğfal eden besteci Orhan'ın öyküsünü anlatıyor.

Leyla fakir olduğu için Orhan'ın ağbisi Kemal (Memduh Ün) evlenmelerine razı olmaz, Orhan'a başka bir kadını, Ruhsar'ı tanıştırır. Terkedilen ve hamile kalan Leyla intihara kalkışır, babası tarafından kurtarılır, İstanbul'u terkedip Yalova'ya yerleşir. Ruhsar yüzünden Orhan ve Kemal'in arası açılır. Dört yıl geçer, Orhan kendini içkiye vermiştir. Bir gece bir kaza geçirir, kör kalır, vicdan azabı ile Leyla'yı aramaya koyu-

[154] A.Dorsay, N.Coş, E.Ayça: Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma, Yedinci Sanat, Sayı 6, Ağustos 1973



Yüzbaşı Tahsin, 1950-51, ARIBURNU.

lur. Yalova'da bulur Leyla'yı, fakat çok geç kalmıştır, Leyla çocuğunu teslim edip ölür.

Güldürü senaryosunu da yazar Memduh Ün, Üç Baba Torik (1954) gibi (Orhan Elmas'la birlikte), konuyu Meral Körmükçü'nün bol sayıda danslarıyla ve uçan halılar'la donatarak.

Ün bir yapımcı-yönetmendir (1960'ta Uğur Film'i de kuracaktır) ve bu dönemde yapımcılığı daima ağır basmaktadır. Yetim Yavrular (1954-1955)'dan başlamak üzere ardı ardına "iş" filmleri çekiyor, acıklı köy filmleri, daha az acıklı olmayan büyük kent melodramları ile Muharrem Gürses'in izinden yürüyor. Bunlardan, örneğin, senaryosunu Orhan Elmas'ın yazdığı Öp Babanın Elini (1955) bir güldürüdür; sonra, Ana Hasreti (1956), Lâle Oraloğlu'nun yanında Muhterem Nur'un yeteneklerini ortaya koyan Piç-Kahpe Dünya (1956), senaryosu Muharrem Gürses-Nejat Saydam imzasını taşıyan Zeynep'in İntikamı (1956), Bir Serseri (1957), Yetim Ömer (1957), Zeynep'in Aşkı (1957) -senaryo Muharrem Gürses'in-, Ayşe'nin Çilesi (1958), Atıf Yılmaz'ın bir senaryosundan Çoban Kızı (1958) ve Murada Ereceğiz (1958).

Bunlar tecimsel garantiler taşıyan, Ün'e film yapma, sinemayı öğrenme fırsatını veren, kimi gerçekten "düzgün" çalışmalardır. Gürses'in izleyicisi Memduh Ün'ün patlaması beş yıllık bir hazırlıktan sonra Üç Arkadaş (1958) ile oluyor ve Üç Arkadaş ile "resmen" keşfedilen Ün, sinemacılar'ın arasına giriyor.

Sinema yazarlarını haklı olarak coşturan, yıllar sonra TV'de gösterildiğinde canlılığından, duygusallığından pek bir şey kaybetmeyen, kısacası belirli bir ölçü içinde "yaşlanmayan" Üç Arkadaş, Aydın Arakon, Metin Erksan, Muammer Çubukçu, Ertem Göreç ve Atıf Yılmaz'dan olu-




Sürgün, 1951-52, ARIBURNU, Arıburnu, Nedret Güvenç.

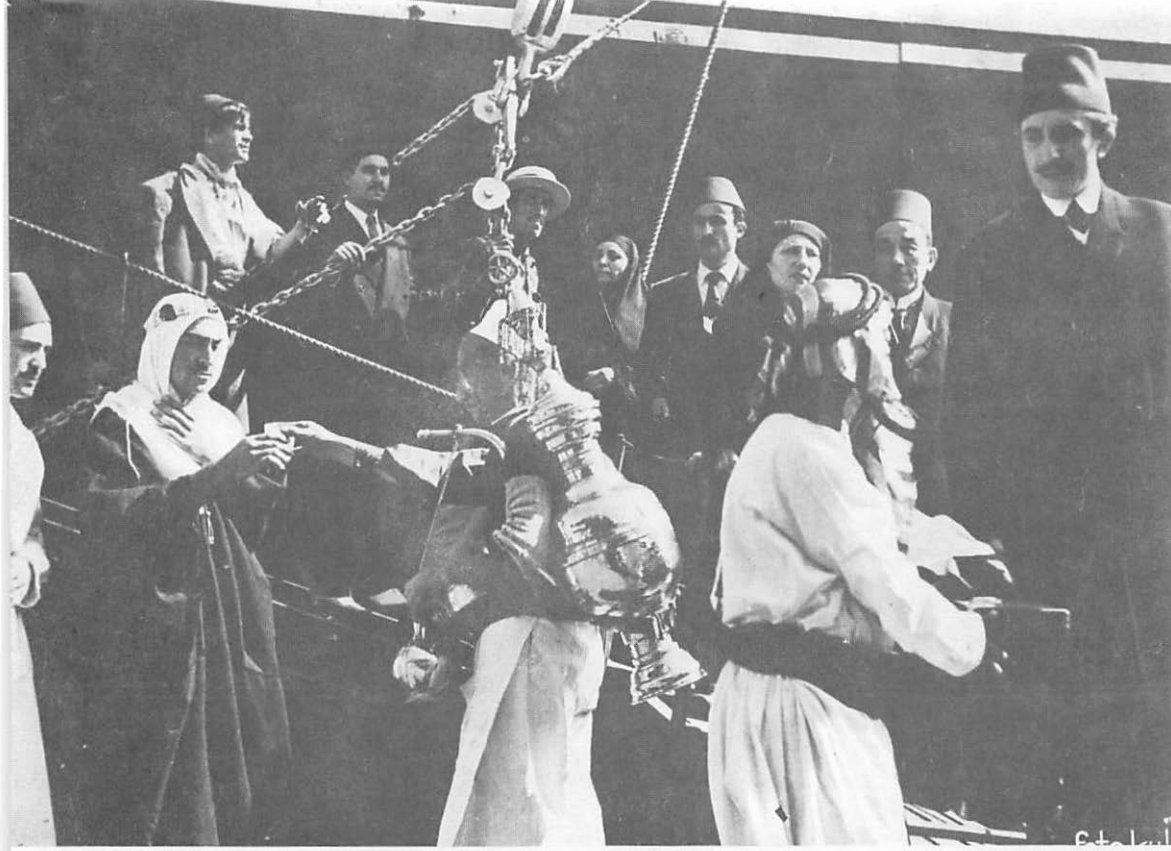
şan bir takımın hazırladığı bir senaryoya dayanıyordu. Sonradan filme "masal" denildi, Chaplin'in "Şehir Işıkları" (City Lights, 1931)'ndan esinlenen, kaderciliğe dayanan, kişilerin sınıfsal sorunlarını çözümlemeyen uyutucu bir masal. Üç Arkadaş, kuşkusuz, gerek senaryoyu hazırlayanların gerekse bunlardan biri olan, yönetmen Memduh Ün'ün amaçlarında gerçekçi bir film olmak niyetinde değildi. Halka yakın gelebilecek kahramanlar sunuyordu, kör kız Gül (Muhterem Nur), niyetçi Murat (Fikret Hakan), ayakkabı boyacısı Mıstık (Semih Sezerli), fotoğrafçı Artin (Salih Tozan) gibi; melodramatik, oysa iyimser ve duygulu bir öyküyü mutlu bir sona bağlıyordu, en önemlisi belirli çatışmaları, belirli kalıpları -pembe bir iyiniyetle- kendi ölçüleri içinde zorluyordu.

Bir bakıma "Gürsesçi" Ün uçlara varan melodrama, uçlara varan kanlı şiddet gösterilerine bir antitez getiriyordu, antitez teşkil edecek -Seden'in de yanaşacağı- umut dolu bir "popülist" biçim getiriyordu. Ve özellikle, Ün'ün bir "sinemacı" olduğunu kanıtlıyordu.

Genel ve klasik bir anlamda "sinemacılar dönemi"nde sinemacı dediklerimiz bunlar oluyor, sonraki yıllarda bir kat daha bilinçlenecek,en olumlu yapıtlarını verecek Akad, Erksan, Batıbeki, Seden ve Ün. Ne ki 1949-1959 dönemi, daha önce gördüğümüz gibi, bir çeşit coşkulu 'altın çağ' kimliğini taşıdığından bu sanatçılara başkaları da katılıyor, kimi geçiş döneminden kalma, kimi tiyatrodan gelme, kimi kendine özgü bir sinema deneyen, kimi kendi olanaklarını zorlayan.

Bunların arasında, boyutları ne olursa olsun, Orhon Murat Arıburnu ve Muharrem Gürses belirli özellikler ve ilginç yanlar taşımaktalar, biri ozansı yaklaşımı, diğeri ise sınırsız ilkelliği ile.

Orhon Murat Arıburnu 1918'de Eskişehir'de doğuyor, babası Albay M.Murat Arıburnu. İlkokul öğrenimine Samsun'da başlıyor, Trabzon, Erzincan, Adana'da devam ediyor, lise öğrenimini ise Bursa Askeri Lisesi'nde ve Haydarpaşa Lisesi'nde yapıyor. Sonradan Edebiyat Fakültesi'nde okuyor, Türk Kuşu'ndan uluslararası pilot ehliyetini alıyor. Bu ara şiir yazıyor, 1936'dan başlamak üzere, şiirlerini Edebiyat, Servetifünun-Uyanış, Yeni Ses dergilerinde yayımlıyor, sonradan bunları "Kovan" (1940) adlı kitapta topluyor.



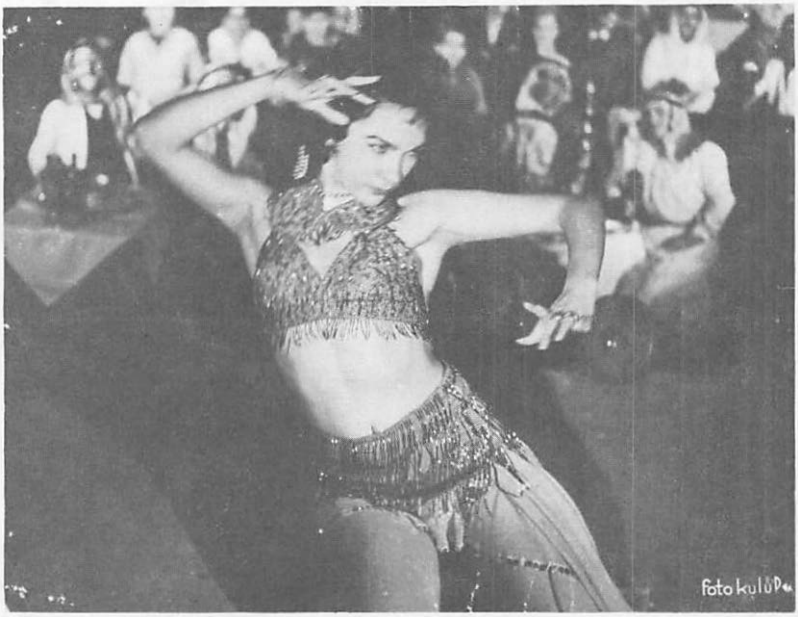
Orhon Arıburnu sinemaya 1946'da giriyor, oyuncu olarak, Şadan Kamil'in yönettiği Gençlik Günahı ile, oyunculuğunu Seven Ne Yapmaz (1946), İstiklal Madalyası (1947), Uçuruma Doğru ile sürdürüyor ve 1950-1951 yılları arasında yönetmen olarak ilk filmini çekiyor: Yüzbaşı Tahsin.

"Yüzbaşı Tahsin'de başrollerden birini Kurtuluş Savaşı oynuyordu" diyor Erman Şener. "Savaş sonrasında yaralanan Yüzbaşı Tahsin belleğini yitiriyor ve kendisini saklayan kadın öğretmenle aralarında bir aşk doğuyordu. Arıburnu filminde savaşla duygusal temaları çok iyi dengelemiş, hikâyeyi grafiği hiç düşürmeden anlatmayı başarmıştı. Filmin bir diğer özelliği de, 'Yüzbaşı Tahsin'in o yıl çevrilen filmler içinde ordudan en büyük yardım gören film oluşuydu. Bu durum özellikle savaş sahnelerinde belli oluyor, Arıburnu diğer sahnelerde olduğu gibi savaş sahnelerinde aldığı yardımı hak eden bir başarıya ulaşıyordu.[155]"

Arıburnu'nun ilk filminde göze çarpan heyecanlı ve düzgün anlatım Refik Halit Karay'ın romanından uyarladığı Sürgün (1951-52)'de daha belirli bir ölçüye, bir olgunluğa erişiyor. Dış sahnelerinin bazıları Beyrut, Şam ve Halep'te çekilen Sürgün'de yönetmen-senaryo yazarı ve oyuncu Arıburnu, İstiklâl Savaşı'ndan sonra sürgün edilen bir padişah yaverinin perişan yaşamını, çöküşünü gerçek bir duyarlılık ve acı bir anlayışla veriyordu.

1950'lerin ikinci yarısında Arıburnu gerek yönetmen-senaryo yazarı gerekse oyuncu olarak çalışmalarını sürdürüyor, şairliğini unutmadan. Lâle Devri (1951)'nde, Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan (1952)'da, Bozkurt Obası (1954)'nda, Fakir Kızın Kısmeti (1952)'nde oynuyor örneğin. Yönetmen olarak üçüncü filmi ise Kanlı Para (1953)'dır. Arıburnu burada hareketli bir soygun olayını ele alıyor ve sürekli bir anlatıma da-

[155] Erman Şener: Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız, Dizi Yay., Istanbul 1970




**Lale Devri**, 1951, Vedat AR, Sağ başta Cüneyt Gökçer, önde sakallı, sarıklı Arıburnu.

**Sürgün**, 1951-52, ARIBURNU, Ayla Karaca.



**Kanlı Para**, 1953, ARIBURNU, Arıburnu (sol başta), Atıf Kaptan (sağ başta).

yanarak büyük kent esprisi içinde gerçekleştiriyor. Fakat Kanlı Para ile Arıburnu kısa süreli olumlu dönemini kapatmış gibi oluyor. Filmler çeviriyor gene, Cahide Sonku ve Sami Ayanoğlu ile birlikte Zeki Müren'i beyaz perdeye getiren Beklenen Şarkı (1953-1954)'ya imzasını atıyor, güldürüyü deniyor Sihirli Boru (1954-1955) ile, Refik Erduran'ın bir senaryosundan Gün Doğarken (1956-1957)'i çekiyor ve nihayet yapımcı Hasan Kazankaya için, Kazankaya'nın "Medy" romanından, Lejyon Dönüşü (1957)'nü yönetiyor, kesin bir yabancılaşmaya alet edilerek.

Arıburnu 1950'leri Necati Cumalı'nın romanından uyarladığı, baş rollerini Yılmaz Güney ile birlikte oynadığı, Tütün Zamanı (1959) ile kapatıyor, köy filmine bir gerçeklik duygusu getirmek amacıyla. Çalışmalarını 1960'larda da düşen bir çizgide sürdürecek, oysa adını özellikle oyunculuğu ile duyuracak olan Arıburnu ne yazık ki artık Sürgün'ün yönetmeni değil.

1950'lerin başlarında ilk filmini Kara Efe, (1951-1952) yöneten Muharrem Gürses ise sinema anlayışı ile ayrı bir ilginçlik getirmektedir Türk sinemasına ve ilkel örneklerin yarıştığı bir dönemde ilk "naif" sanatçısı oluyor bu sinemanın.

Gürses 1915 yılında Amasya'da doğuyor. 12 yaşında okul temsillerine çıkıyor, sonradan İstanbul Öğretmen Okulu'nu bitiriyor ve 1931'de Şehir Tiyatrosu'na giriyor. Uzun yıllar tiyatro ile uğraşıyor İstanbul ve İzmir'de, Ankara Radyosu Temsil Kolu'nda görev alıyor, nihayet kendi oyunundan alınan ve Refik Kemal Arduman tarafından yönetilen Köroğlu (1945)'nun senaryosunu yazıyor, yönetmen yardımcılığı yapıyor. 1946'da Muharrem Gürses'i Turgut Demirağ'ın Bir Dağ Masalı'nda oyuncu olarak buluyoruz, 1951'de ise Arıburnu'nun Sürgün'ünde.



Kanlı Para, 1953, ARIBURNU, Soldan sağa: Mücap Ofluoğlu, Ayhan Işık, Tevhid Bilge, Kadri Ögelman.

Telgraf:
DURFİLM - İstanbul
Telefon: 40382

Duru film
NACİ DURU

Beyoğlu, Yeşil Çam Sok. PERİM Apartımanı No. 34/4
İSTANBUL

*Beyoğlu,* ..... *19* .....

Mukavelename

Duru Film sahibi Naci Duru ile sanatkâr Ayhan Işık arasında aşağıdaki şartlar dahilinde işbu mukavelename yapılmış, okunmuş ve bu iki taraf arasında tam bir anlaşma ile imzalanmıştır.

I- Ayhan Işık Duru Filmin çevireceği (Kanlı Para) filmindeki (Tarık) rolünü, rejisör Orhon Arıburnu idaresinde, Arıburnu'nun lüzum gördüğü ve eserin icap ettirdiği her türlü çalışma şartlarına uyarak oynamayı kabul ve taahhüd eder?

2- Sanatkâr Ayhan Işık filmin çekilişini aksatacak hareketlerde bulunmayacak, meşru sebebler haricinde film çekilişine sekte verdiği takdirde, zarar ve ziyan karşılığı olarak beher gün için normal teamüller gereğince müesseseye (300) üçyüz T.L. ödeyecektir. Filmdeki rolünü bıraktığı takdirde (5000) beşbin T.L. ödeyecektir.

3- Çalışma yerine gidiş geliş masrafları, iaşe ve ibatesi Duru Film tarafından temin edilecektir?

4- Naci Duru Kanlı Para filmindeki (Tarık) rolü için Ayhan Işık'a (2000) ikibin T.L. verecek, ödeme şekli aşağıdaki tarzda olacaktır
   a) İşbu mukavelenin imzasında..... 500 beşyüz Lira
   b) Harici sahnelerin bitiminde..... 500 beşyüz "
   c) Dahili " " ..... 500 beşyüz "
   d) Filmin dublajının " ..... 500 beşyüz "

5- Duru Film, Ayhan Işık'ın oynayacağı Tarık rolünü başka birine konuşturmakta serbesttir.

6- İşbu mukavelename 27 Ağustos 1952 günü tanzimedilip taraflarca okundu ve imza edildi.

Beşiktaş.
Şair Nedim cad. No: 93
Kat 3

27 52

Duru Film'le Ayhan Işık arasında imzalanan bir mukavele örneği.



Muharrem Gürses'in 'arabesk'lerine inat, ta 1950'lerde Kerime Nadir dünyasını savunan **Hıçkırık**, 1960'ların nice melodramını hazırlamıştır.

Oyuncu, oyun ve senaryo yazarı Gürses, aynı yıl yönetmen olarak kendi yazdığı bir romandan bir Efe filmini çekiyor, Kara Efe/Zeynep'in Gözyaşları ve uzun, çok uzun bir dizinin ilk örneğini veriyor.

O yıllarda yeni yönetmen Aydın Arakon, Faruk Kenç, Turgut Demirağ'ı beğendiğini söylüyor[156], fakat kendine özgü bir "şeyler" yapmayı deniyor. 1951-1959 yılları arasında Muharrem Gürses 36 kadar film yönetiyor, senaryo yazıyor -başkaları için de- oyunculuk yapıyor. Dar bütçeli filmlerdir bunlar, kısa sürede çekilen, çarpıcı adlar taşıyan: İhtiras Kurbanları (1953) ya da Şehvet Kurbanı'nın yeni bir çevirimi, Kubilay (1953) ya da 1930'da Aydın'da gericiler tarafından öldürülen ve başı kesilen Yedeksubay Öğretmeni Kubilay'ın bir aşkla karıştırılan öyküsü, Curcuna (1955), Köy Canavarı (1956), Öldürdüğüm Sevgili (1956), Sazlı Damın Kahpesi (1956), Yavrularımın Katili (1957), Allah Korkusu (1958) Beklenen Bomba (1959), Sokak Şarkıcısı (1959), Şehvet Uçurumu (1959) gibi.

Neler anlatıyor Muharrem Gürses bu filmlerinde?

İlk filmi olan Kara Efe'de Ege'nin bir kasabasında yaşayan, birlikte büyüyen, sonradan sevişen iki genci ele alıyor. Kasaba'da yardımsever gibi görünen fakat kıza, Zeynep'e göz koymuş olan bir Mahmut Bey (Muharrem Gürses) var. Mahmut, Zeynep'i kaçırmak ister, fakat yetişen ve kızın sevgilisi olan Kara Efe onu kurtarır. Kötü Mahmut dedikodular yaratır, Kara Efe aldatıldığını sanır, Zeynep'e hakaret eder, kız delirir. Kara Efe gerçeği öğrenir, Mahmut'u vurur, tutuklanır. Deli Zeynep ise gelinliği ile ortada dolaşır, kalır.

Kara Efe, Gürses için örnek teşkil edecek bir ilk filmdir, konusu, anlatımı, ayrıntıları ile. Olay 1910'larda geçiyor, buna rağmen "öncü" köy kızları bikini mayo, kasabalı kadınlar ise lasteks korse giyerler, kötü Mahmut'un adamları Zoro'ya yakışır maskeler kuşanırlar v.b.

Beş yıl sonra çevirdiği Sazlı Damın Kahpesi'nde dram genç erkeklere düşkün, zengin, çiftlik sahibi dul Muhteşem'in etrafında dönüyor. Muhteşem askerden yeni dönmüş olan Yağız Ahmet'e göz koyuyor, ne ki Ahmet Mihriban'a aşık. İki genç evlenirler, çocuk sahibi olurlar. Muhteşem dayanamaz, bir pusu kurar, Mihriban'ı kaçırtır. Karısının ihanetine

[156] Yıldız, Sayı 90, 13 Eylül 1951

inanan Ahmet evini terkeder, Mihriban intihar etmeye karar verir. Gerçeği bilen sağır-dilsiz Kıvırcık (Muharrem Gürses) Muhteşem'in suç ortağı olan Dilaver'e saldırır, Dilaver sonradan Muhteşem'i öldürür. Ahmet bu ara Mihriban'ı ölümden kurtarır...

Her türün adamı olan Gürses, İstiklâl Savaşı filmi de çekiyor, bu ara, Beklenen Bomba gibi ve Erman Şener'in belirttiği gibi:

"Muharrem Gürses'in bilinen kalıplar içinde uzata uzata, üstüne basa basa hikâye ettiği olay aslında incir çekirdeğini bile doldurmuyordu. Yönetmen de bunun farkında olduğu için, perdede hemen daima bir bayrak görülüyor, Neriman Köksal, Eşref Kolçak sık sık yakın plana gelip 'vatan millet' nutukları çekiyorlardı.[157]"

Eli çabuk bir yönetmendir Muharrem Gürses, halka yakın, halkın ilgisini çekmeyi ve -evet- sömürmeyi de bilen.

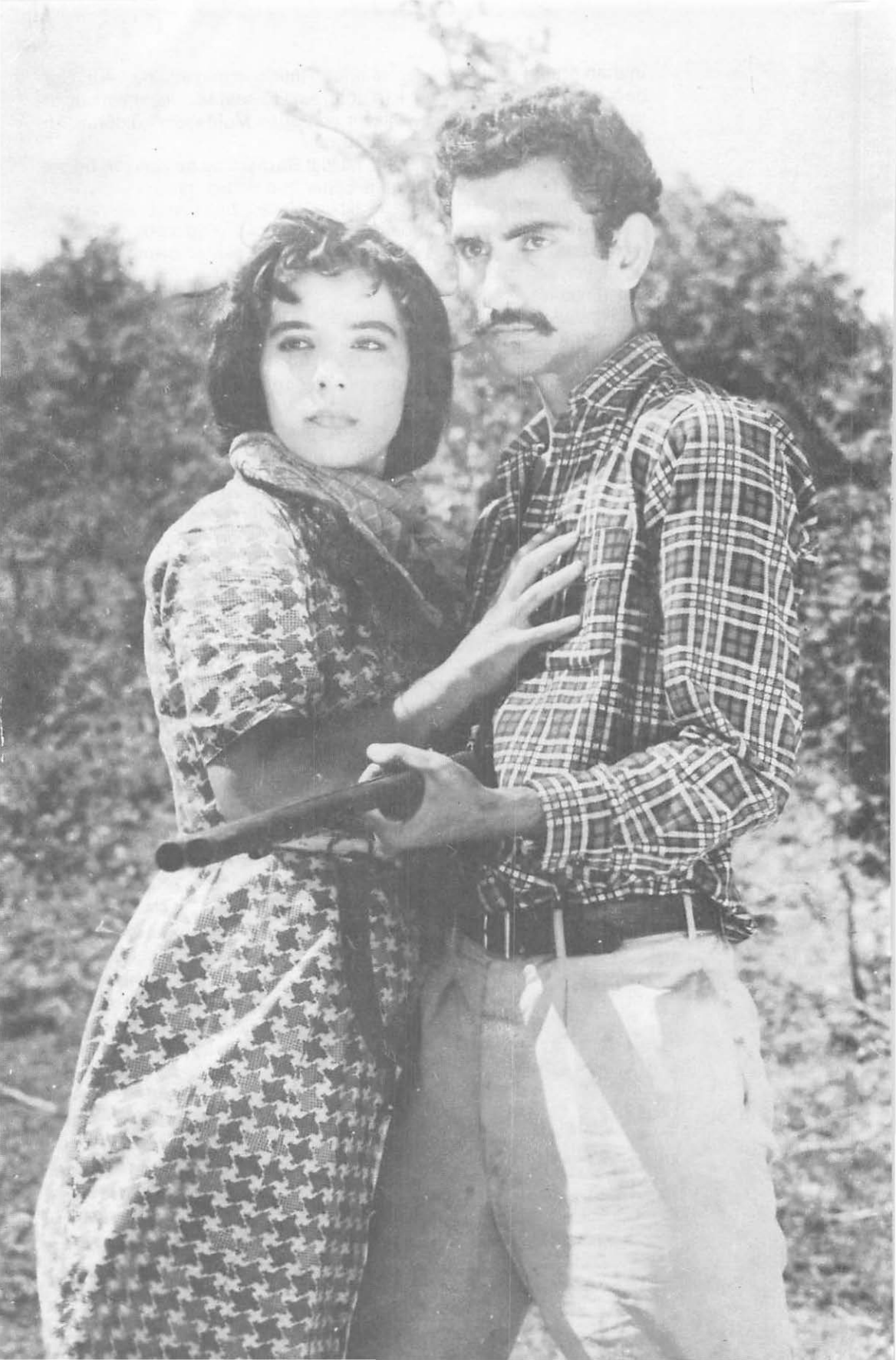
Sineması bir melodram sinemasıdır, fakat çoğu filmlerinde Gürses'in sinemaya getirdiği köy, aşırı duyguların çarpıştığı, kanlı, ölümlü, kişileri çileli, öfkeli, şiddet ve intikamla yanan bir köydür. Gerçekle herhangi bir bağı yoktur, gerektiğinde gerçeküstücü veya gerçekdışı bile olabiliyor, bilinçli veya bilinçsiz. Belirli bir işlevi olan, başkalarına benzemeyen bir dekordur, öyle ki Gürses'in bu dekorun içinde düşünüp kurduğu öyküleri, canlandırdığı kişileri başka bir dekorun içinde görmek, yerleştirmek olanaksız gibi oluyor (aynı durum Gürses'in kent filmleri, güldürüleri ve tarihsel filmleri için de sözkonusudur).

Dengesizliğine, aşırılığına rağmen -veya bunun sayesinde- Gürses ister köy ister kent filmlerinde halka yakın kalmasını biliyor, bildiği insanı anlatma çabasında çünkü, ezilmiş, kavrulmuş, kaderin elinde oyuncağa,



Yavrularımın Katili, 1957, Muharrem GÜRSES. Soldan sağa Lale Oraloğlu, Talat Artemel, Muhterem Nur.

[157] Erman Şener: Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız, Dizi Yay., İstanbul 1970





İlk renkli Türk filmi Salgın'ın (Halıcı Kız'la birlikte) kadrosu. Soldan sağa: Görüntü yönetmeni İlhan Arakon, Gloria Doman, açık renk tuvaletli Virginia Bruce, yönetmen Ali İpar.

nesneye dönen, kaderinden kaçmayan, kurtulamayan umutsuz insanı. Gürses'in bu dünyasında gözyaşsız günah olmaz, kişi kahpeleşir, canavarlaşır, talihine küsüp çaresizlikten katil olur, ezilir, patlamasına dek ve ezilen kişilerin patlaması da korkunç olur, insafsız ve ölçüsüz.

"Gürses'in dünyası birçok bakımlardan hem Faulkner'in, hem Kafka'nın dünyasını hatırlatıyor" diye yazıyordu Halit Refiğ. "Yıkılmakta, çürümekte olan bir topluluğun, bitmez tükenmez korkular, endişeler, çözülemez sorular içinde bulunan insanların dünyası! Katiller, hırsızlar, fahişeler, dilenciler, dilsizler, sarhoşlar, budalalar, sakatların; cinayet, ırza tecavüz, hastalık, işkence, fuhuş, açlık, sefalet ve cehalet dolu dünyası. Devamlı bir suçluluk duygusu, kaçıp kurtulamamak tehlikesi, sonsuz ve sonuçsuz arayışlar, acı çekip acı çektirme, bu dünya insanlarının başlıca trajedisini meydana getiriyor.[158]"

Gürses böylece prototipler çiziyor, tecimsel Türk sinemasını etkileyecek örnekler veriyor. Fakat bir sinemacı değil Gürses, yaptıkları da çoğu kez pek sinemaya benzemiyor ya da kendine çok özgü, aşırı derecede ilkel bir sinema yapıyor.

"Naif", ilkel sinema bu dönemde başka örnekler veriyor çünkü, tekrarlamakta yarar vardır, Türk sinemasının bu ilk uyanışı, bu ilk direnişi karmaşıktır. Sinema birden büyüyor, ürün veriyor, hatta ürün vermeye zorlanıyor ve bu durumda herkese kapılarını açıyor, hatta herkese bir özgürlük tanıyor, film yapma, tasarı teklif etme özgürlüğü.

Sinema en faal yıllarını yaşıyor, 1949-1959 döneminde, ne ki en düzenli ve gerçekten en verimli -nitelik açısından- yıllarını değil. Sinemaya doğru genel bir yaklaşım oluyor, sinemacılar, teknikerler, oyuncular yetişiyor, ilginç, olumlu yapıtlar çıkıyor -kimi çabuk yaşlanacak, kimi dayanabilecek. Arayış geneldir ve çoğu zaman düzensizdir: yapımevleri kuruluyor, kimi çalışmalarını sürdürüyor, kimi birkaç deneyden sonra ortadan yok oluyor, türler de öyle. Daha önce denenmiş veya denenmemiş konular, eğilimler beyaz perdeye geliyor, değişik sonuçlarla, örneğin:

Tütün Zamanı, 1959, ARIBURNU, Cavidan Dora, Yılmaz Güney.

Havacılık filmi (Kanatlardan Türbe, Mümtaz Ener, 1949); hapisane filmi (İmralı'dan Doğan Güneş, Seyfi Havaeri, 1952); denizcilik filmi (Kah-

158 Halit Refiğ: Bilinmeyen Muharrem Gürses, Vatan, 1 Ekim 1960

raman Denizciler, Refik Kemal Arduman, 1953); gerçekçi ve "iyi niyetli" köy filmi (Toprak, Nedim Otyam, 1953); renkli film deneyleri (Ahretten Gelen Adam, Turgut Demirağ, 1954; Salgın, Ali İpar, 1954); ortak yapımlar (Safiye Sultan, Fikri Rutkay-Di Martino, 1955); İstanbul Macerası, Carl Mohner, 1958); özenti filmi (Holivut Rüyası, Nihat Aybars, 1955); yabancı yönetmenli film (Murat Çeşmesi, Janos Varnay, 1957) v b.

Bu tür deneylerin ilginç yönü şu ki bunlar ya kalan tiyatrocularden, ya yeniliği türde arayanlar veya Batılı etkileri sürdürenlerden gelmektedir, sinemacılardan değil.

Karmaşık ve aynı zamanda karışık bir dönem bu, son derece ilginç ve aşırı tutumlarına rağmen son derece yapıcı, iyisi ve kötüsü, olumlu ve olumsuzu ile.

1960'lardan sonra filizlenecek, olgunlaşacak ve kalıcı yapıtlarını verecek Türk sineması, "çağdaş" Türk sineması, bu ortamdan doğacaktır.



Katil, 1953, AKAD, Neriman Köksal.

# Kronoloji

1855 İstanbul'da, Beyoğlu semtinde sinema-öncesi canlı görüntü gösterileri: "Cosmorama", "Diaphanorama" ve benzerleri,

1896 Yıldız sarayında ilk sinema gösterileri; Galatasaray'daki Sponeck birahanesinde Lumiére Kardeşlerin ilk filmleri; Lumiére'in görüntü yönetmeni Promio İstanbul'da film çekiyor,

1897 Beyoğlu'nda Varyete tiyatrosunda Fransız Cambon'un sinema gösterileri; Weinberg gösterilerini Sponeck'te, Concordia'da ve Feyziye Kıraathanesi'nde sürdürüyor,

1908 Vezneciler'de, İstanbul Tiyatrosu'nda, Ramazan boyunca sinema gösterileri,

1910 Sigmund Weinberg Şehzadebaşı'nda gösterilere başlıyor, Weinberg Pathé sinemasını açıyor,

1914 Cevat Boyer ve Murat Bey Şehzadebaşı'nda Millî Sinemayı açıyorlar, Fuat Uzkınay **Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı**'nı çekiyor; Şakir ve Kemal Seden kardeşler Ali Efendi Sinemasını açıyorlar,

1915 Enver Paşa'nın emri ile kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına Sigmund Weinberg getiriliyor ve Weinberg **Himmet Ağanın İzdivacı**'nı çekmeye başlıyor,

1916 Weinberg Türkiye'den ayrılıyor, yerine Uzkınay geçiyor,

1917 Sedat Simavi **Pençe** ve **Casus**'u çekiyor,

1919 Ahmet Fehim **Mürebbiye** ve **Binnaz**'ı çekiyor, **Mürebbiye** Türk sinemasında ilk sansür olayını yaratıyor,

1921 Şadi Karagözoğlu **Bican Efendi** dizisine başlıyor, Muhsin Ertuğrul Almanya'da Stanbul Film'i kuruyor,

1922 Kemal Film kuruluyor, Almanya'dan dönen Muhsin Ertuğrul, Kemal Film'in hesabına, **İstanbul'da Bir Facia-i Aşk**'ı ve **Boğaziçi Esrarı / Nur Baba**'yı çekiyor,

1923 Muhsin Ertuğrul çalışmalarını sürdürüyor: **Ateşten Gömlek, Leblebici Horhor, Kız Kulesinde Bir Facia,**

1925 Ertuğrul SSCB'nde film çekiyor,

1928 İpekçi Kardeşler'in kurduğu İpek Film hesabına Ertuğrul ikinci Millî Mücadele filmini çekiyor, **Ankara Postası,**

1931 Mısır ve Yunanistan ile gerçekleştirilen ilk Türk sesli filmini Ertuğrul yönetiyor ve **İstanbul Sokaklarında,** Beyoğlu'nda Melek ve Elhamra sinemalarında gösterime giriyor,

1932 Ertuğrul en başarılı çalışmasını veriyor: **Bir Millet Uyanıyor,**

1933 Ertuğrul'dan dört film: **Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber, Söz Bir Allah Bir, Fena Yol,**

1934 **Leblebici Horhor** (M.Ertuğrul) 2. Uluslararası Venedik Film Şenliği'ne katılıyor, Ertuğrul, Nazım Hikmet'in senaryosundan, **Aysel Bataklı Damın Kızı**'nı çekiyor,

1937 Nazım Hikmet **Güneşe Doğru**'yu çekiyor,

1938 Ertuğrul'un yönettiği **Aynaroz Kadısı**'nın yurt dışına çıkışı yasaklanıyor,

1939 Ha-Ka (Halil Kamil) Film Faruk Kenç'e ilk filmini çektiriyor: **Taş Parçası,**

1940 Muhsin Ertuğrul **Şehvet Kurbanı**'nın ilk çevirimini çekiyor, Faruk Kenç ise Türk sinemasının ilk polis filmini, **Yılmaz Ali,**

1941 **Kahveci Güzeli**'nden sonra Muhsin Ertuğrul İpek Film'den ayrılıyor,

1943 Şadan Kamil ilk filmi olan **Onüç Kahraman**'ın çekimine başlıyor,

1944 Baha Gelenbevi ilk filmini yönetiyor: **Deniz Kızı,**

1945 Üç yeni yapım şirketi kuruluyor: Halk Film (Fuat Rutkay), And Film (Turgut Demirağ), Atlas Film (Nazif Duru, Murat Köseoğlu),
1946 Hürrem Erman, Erman Film'i kuruyor,
1947 Turgut Demirağ **Bir Dağ Masalı**'nı çekiyor, film sayısı 6'dan (1946) 12'ye çıkıyor,
1948 Eğlence resmi yeniden düzenleniyor: yabancı film için % 70, yerli film için % 25; Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin yerli film yarışması yapılıyor,
1949 Lütfi Akad **Vurun Kahpeye**'yi çekiyor,
1950 Faruk Kenç **Çakırcalı Mehmet Efe** ve **Çakırcalı Nasıl Vuruldu** ile ilk yerli diziyi, Aydın Arakon **İstanbul'un Fethi** ile ilk üstünyapımı çekiyorlar,
1951 Aydın Arakon **Vatan İçin**'i, Orhon Arıburnu ise **Yüzbaşı Tahsin** ve **Sürgün**'ü çekiyorlar,
1952 Şadan Kamil'den **İki Süngü Arasında**, Lütfi Akad'tan **Kanun Namına** ve Metin Erksan'ın ilk filmi **Karanlık Dünya**,
1953 Türk Film Dostları Derneği bir Türk Film Şenliği'ni düzenliyor, Muhsin Ertuğrul son filmini renkli olarak çekiyor, **Halıcı Kız**,
1955 Lütfi Akad **Beyaz Mendil**'i çekiyor, Osman Seden **Kanlarıyla Ödediler**'i yönetiyor,
1956 Atıf Yılmaz Batıbeki'nin **Gelinin Muradı**,
1958 Memduh Ün **Üç Arkadaş**'ı çekiyor, Atıf Yılmaz ise **Kumpanya**'yı,
1959 Sinemacıların gövde gösterisi: Akad (**Yalnızlar Rıhtımı**), Erksan (**Dokuz Dağın Efesi**), Batıbeki (**Bu Vatanın Çocukları, Alageyik**), Seden (**Düşman Yolları Kesti**); Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali yapılıyor...

Lüküs Hayat, 1950, AKAD.



# SUMMARY

# A HISTORY OF THE TURKISH CINEMA

## VOL. I (1896-1959)

by Giovanni Scognamillo

The cinema, or rather the "Cinématographe Lumiére", came very early to Turkey, around 1896-1897, first through some private showings made at the Sultan's Palace, then via a sequel of public showings culminating with a "grand premiére" taking place at the Restaurant Sponeck in the cosmopolitan district of Beyoğlu (Istanbul). Still it was only in 1908 that the Rumanian Sigmund Weinberg, the local agent of the French company Pathé Fréres, opened the first steady movie-theater, accordingly called "Cinéma Pathé".

Weinberg is a name of some status in the history of the Turkish cinema, for he has not only been a leading figure in introducing the movies to Turkey but he soon became, mainly through some short-reels, the first director and movie operator.

In spite of his qualifications (in 1915 Weinberg was promoted to the head of the Central Army Film Office), the Rumanian was not to have any connection with the film considered to be the first "national" movie. Owing to the fact that he was a foreigner, Weinberg was not allowed to shoot "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" (The Demolition of the Russian Monument at St. Stephan), a 105-meter long documentary made in 1914 and photographed by Fuat Uzkinay (the first Turkish cinematographer) to celebrate the bombing of a monument erected in 1876 by the Russians in a resort (presently Yeşilköy) near Istanbul.

In 1915 Enver Pasha, the General Commander of the Turkish Army and the Minister of War, decided to form an Army Film Center and Weinberg soon convinced the authorities to use their facilities to produce the "first" feature film. Thus, Weinberg started to direct "Himmet Ağanın Izdivacı" (The Marriage of Himmet Ağa, 1916-1918), freely adapted from Molière, using the players of Arşak Benliyan's theater company. After a while, the shooting had to be suspended, for some of the actors were called to military duty, and Weinberg had to leave Turkey.

Two years later the picture was completed by Fuat Uzkinay, Weinberg's successor, and the same Uzkinay was also charged to act as cameraman for some further feature films to be directed by Ahmet Fehim, a leading figure of the stage world.

As a result, Fehim directed for the Association of War Invalids, "Mürebbiye" (The Governess, 1919), based on a novel by the author Hüseyin Rahmi Gürpınar, followed by "Binnaz" (1919), a

period drama adapted from a play by Yusuf Ziya Ortaç and said to have been distributed also in England and in the U.S.A. Meanwhile, and for the same association, the popular comedian Şadi Karagözoğlu directed and starred in "Bican Efendi" (Mr. Bican, 1921), and a couple of short features using the same character.

Another short lived attempt at steady film production was made by the National Defence Association resulting in two features, "Pençe" (The Claw, 1917) and "Casus" (The Spy, 1917), both directed by the young journalist Sedat Simavi.

After the end of World War I, a rather professional attempt at feature film production was made by the brothers Kemal and Şakir Seden (Kemal Film). Although they were less inexperienced than the previous ones, their attempt lasted for only two years. Yet, four films were produced, "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" (A Love Tragedy in Istanbul, 1922), "Boğaziçi Esrarı" (The Mystery at the Bosphorus, 1922), "Ateşten Gömlek" (The Shirt of Fire, 1923) and "Kızkulesi'nde Bir Facia" (A Tragedy at Kızkulesi, 1923), all directed by Muhsin Ertuğrul, a young theatre actor and director who had had some previous movie experience in Germany.

With the closing of "Kemal Film" the Turkish cinema entered a period of complete inactivity lasting for five years. Then, in 1928, İpekçi brothers, the owners of several movie-theaters, entered into production under the guidance of Muhsin Ertuğrul, who had returned from Russia (where he had directed some films such as "Tamille", "Five Minutes" and "Spartacus" between 1925 and 1926)

From 1928 to 1941 Ertuğrul directed for "İpek Film", some twenty films including "İstanbul Sokakları" (The Streets of Istanbul, 1931), the first Turkish talkie; "Bir Millet Uyanıyor" (A Nation Awakens, 1932), a drama set during the Turkish War of Independence and considered to be Ertuğrul's best work; "Milyon Avcıları" (The Million Hunters, 1934); "Şehvet Kurbanı" (Victim of Lust, 1940), a remake of Victor Fleming's "The Way of All Flesh" (1927) with Muhsin Ertuğrul playing Emil Janning's Oscar winning part. Brought to the head of the National Theater (Ankara) in 1940 Ertuğrul was also to direct, as his last film, "Halıcı Kız" (The Weaver, 1953), one of the first color movies made in Turkey.

Muhsin Ertuğrul's intentions may have been quite sincere as far as movie-making was concerned, but his qualifications were rather unfit to the task. Stage direction and film direction were for him almost similar, and by choosing all his actors and lots of his plots from the stage his efforts mostly tended towards a sort of outdated "film d'art", or rather "théatre en conserve".

Near the end of the 30's, and shortly before the start of World War II, censorship was becoming a major problem for the still staggering Turkish cinema. Inspired by Mussolini's "Codice di Censura" (Censorship Law) it remained for too many years to be a limiting factor for a free and realistic approach and expression to filmmaking.

Meanwhile, and following "İpek Film's" example a further company, "Ha-Ka Film", entered into production (1943), and a new small studio, owned by the same company, was added to the still existing one (İpek Film). Muhsin Ertuğrul being busy elsewhere, "Ha-Ka

Film" gave a first chance to two young movie technicians: Faruk Kenç and Şadan Kamil. Kenç directed, still under the influence of theater, "Taş Parçası" (The Stone, 1940) and a thriller titled "Yılmaz Ali" (1940) while Şadan Kamil started with a period war picture "Onüç Kahraman" (Thirteen Heroes, 1943). None of the said "first works" had any particularly distinctive quality nor were they intended to have any.

One by one new producing companies were emerging in the early 40's but a continuity was still lacking: five features were produced in 1940, only one in 1941, four in 1942 and two in 1943.

At last, in 1948 an important development took place: Government taxes on local productions (based on ticket prices) were reduced to 25 % as against 70 % on foreign productions. Feature film production, thus, started to be considered an "interesting" line of business. All at once new companies, new directors, actors and technicians started entering the field. The number of pictures produced increased year by year but quality was still lacking, and for many filmmakers Muhsin Ertuğrul remained a "master" to be followed.

Nevertheless it was in those years of transition that "movies" started to be considered seriously. Two films were released in 1947, sixteen in 1949, and among them was "Vurun Kahpeye" (Death to the Whore), director Lütfi Akad's first and very promising work.

Actually, increase in quantity also brought an increase in quality and a versatility through which the 50's were to become a decade of outmost interest and a formative one for those who, later on, would be considered the leading personalities of the Turkish cinema.

Pictures such as Lütfi Akad's "Kanun Namına" (In the Name of Law, 1952), a murder drama with a realistic touch; "Öldüren Şehir" (Killer City, 1954) where Akad again used a drama set in the big city to underline his own view of poetic realism; "Beyaz Mendil" (The White Handkerchief, 1955), based on a story by Yaşar Kemal; actor-director and poet Orhon Arıburnu's "Sürgün" (The Exile, 1952) on the life and decadence of an exiled dignitary of the former Sultan's court; Metin Erksan's first and controversial work "Karanlık Dünya" (Dark World, 1952) on the life of the blind rural poet Aşık Veysel; again Erksan's epic "Dokuz Dağın Efesi" (The Lord of Nine Mountains, 1958); Atıf Yılmaz's "Yaşamak Hakkımdır" (I Have the Right to Live, 1958) or Memduh Ün's "Üç Arkadaş" (Three Friends, 1958) were, thus, heralding the beginning of a new consciousness and of a new and unprecedented film flair that would serve as the basis for the Turkish cinema of the 60's and 70's.

# indeks


A

Abdurrahman Palay 82
Abidin Dino 73
Adak Tepe 119
Adalet Pee 77
Adolf Körner 76,77, 83
Affet Beni Allahım 109
Agâh Hün 64, 121, 124
Ağlayan Kaya 119
Ahmet Celal 99
Ahmet Fehim 24, 26, 28-30, 32, 37
Ahmet Tarık Tekçe 140
Ahretten Gelen Adam 110, 162
Ak Altın 119, 135
Aka Gündüz 84, 109, 115, 141
Akasya Palas 39, 62
Akdeniz Korsanları 109, 117
Akıncılar 107, 117
Ala Geyik 115, 117, 142, 143
Alemdar Vak'ası yahut Sultan Selim'i Salis 23, 28
Ali Gevgilili 132, 147, 149
Ali ile Veli 139
Ali İpar 110, 162
Alim Şerif Onaran 47, 54, 55, 56
Allah Kerim 109, 137
Allah Korkusu 158
Allahın Cenneti 39. 60
Allahaısmarladık 115, 116
Allı Yemeni 119
Altı Ölü Var/İpsala Cinayeti 109, 132, 134
Altın Kafes 149
American Biograph 13
Ana Hasreti 151
Ana Kucağı 136
Anaforcular Kralı 98
Ankara Casusu Çiçero 109, 118
Ankara Ekspresi 95, 113, 115, 118
Ankara Postası 38, 48, 49, 51, 69
Anna Mariyeviç 42, 44
Aptullah Ziya Kozanoğlu 95, 116
Arap Sami 32
Arif Dino 73
Arşak Benliyan 25, 34
Arşavir Alyanak 150
Aruşyak 26
Arzu ile Kamber 109, 118, 127, 129
Asım Mutlu 85
Asuman Korad 64
Aşık Garip 119
Aşıklar Kâbesi Mevlâna 118
Aşk Izdıraptır 110, 116, 140
Aşot Madat 22
Ateş Rıza 118
Ateşten Gömlek 38, 44, 45, 48, 51, 109, 115
Atıf Kaptan 49, 52, 99, 113, 114
Atıf Yılmaz Batıbeki 102, 106, 109, 110, 116-119, 127, 137, 138, 140-147, 151, 152
Attila İlhan 136, 147
Auguste M.L.N. Lumière 11-13, 16
Avedyan 42
Avni Dilligil 118
Ayastefanos'taki Rus Âbidesi'nin Yıkılışı 20, 21, 25, 67
Aydın G.Arakon 74, 78, 84, 93, 95, 96, 105, 109, 113, 118, 121, 124, 151, 158
Ayhan Işık 74, 129, 135, 140
Aynaroz Kadısı 39, 59, 60
Aysel, Bataklı Damın Kızı 39, 56-58
Ayşe Osmanoğlu 11, 12, 19
Ayşe'nin Çilesi 151
Ayşe'nin Duası 109
Ayten Gencer 140
Azize Emir 50, 49, 99
Azmi Kutuval 141
Aznif Aram 47
Aznif Minakyan 42, 44

B

Baha Gelenbevî 64, 77, 81, 85, 87-89, 91, 106, 109, 118
Bahr-ı Müncemiden Bir Manzara 14
Balıkçı Güzeli-1002'nci Gece 89, 118
Baltazar 26
Barbaros Hayrettin 88, 89, 118
Battal Gazi Geliyor 118
Baykan Sezer 141
Bedia Muvahhit 44, 45, 53
Bedri Rahmi Eyüboğlu 145
Bedros Mağakyan 25
Behçet Kemal Çağlar 82, 116
Behlül Dal 118
Behzat Butak 28, 31, 38, 42, 44, 45, 47-50, 53, 56, 58, 60, 63, 148
Behzat Haki 26
Beklenen Bomba 158
Beklenen Şarkı 110, 155
Belgin Doruk 82, 83, 135
Beraber Ölelim 149
Berduş 148
Bertland 11, 12
Beş Dakika 38, 40, 41
Beş Hasta Var 114, 116, 140
Betty Blythe 99
Beyaz Baykuş 109
Beyaz Cehennem 110, 113, 115, 116, 146
Beyaz Mendil 115, 116, 135
Bican Efendi Damat 32
Bican Efendi Dava Vekili 32
Bican Efendi Dizisi 24, 37, 68
Bican Efendi Mektep Hocası 32
Bican Efendi Vekilharç 24, 31, 32

Bican Efendi'nin Rüyası 32
Binbirdirek Vak'ası yahut Tayyarzade 33
Binnaz 24, 30, 31, 33, 37
Bir Aşk Hikayesi 84, 85, 115
Bir Avuç Toprak 119, 149
Bir Dağ Masalı 77, 79, 91, 96, 115, 155
Bir Damadın Sergüzeşti 14
Bir Gece Faciası 48
Bir Gece Savaşı 38
Bir Kavuk Devrildi 39, 60
Bir Kız Böyle Düştü 98
Bir Millet Uyanıyor 39, 51, 52, 99
Bir Serseri 151
Bir Şoförün Gizli Defteri 115, 141
Boğaziçi Esrarı/Nur Baba 38, 43, 44
Boksör Sabri 32
Boş Beşik 89, 115
Bozkurt Obası 118, 153
Börekçi Kız 34, 35
Brahm Stoker 121
Bu Kadın Benimdir 100
Bu Vatan Bizimdir 118
Bu Vatanın Çocukları 118, 142
Bulgar Sadık 110, 135
Burçak Evren 21
Burhan Arpad 105
Burhan Felek 23, 28, 62, 85
Burhanettin Tepsi 23, 34, 38
Bursa Senfonisi 73
Buvaron'un Şıklığı 14
Bülent Oran 111
Bülent Ufuk 82, 96

C

Cahide Sonku 54, 58, 62-64, 79, 124, 140, 155
Cahit Irgat 95, 134
Cambon 12, 13, 20
Canlı Karagöz 118
Carl Mohner 162
Casus 22, 23, 27, 28
Celal Esat Arseven 35
Cem Sultan 74, 118
Cemal Reşid 57
Cemil Filmer 24, 67
Cevat Boyer 15, 17
Cevat Fehmi Başkut 110, 115
Ceylan Cemile 119
Cezmi Ar 42, 44, 52, 57, 62, 64
Charlie Chaplin 17, 32, 152
Charles Moisson 16
Cici Berber 39, 54, 55, 73
Cilalı İbo 149
Cilalı İbo'nun Çilesi 136
Cinci Hoca 118
Cingöz Recai 146
Cinevitograph 13
City Lights (Şehir Işıkları) 152
Coni (Kurteşoğlu) 104
Cosmorama 11
Curcuna 158

Ç

Çakırcalı Mehmet Efe 76, 82, 109, 117
Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi 82, 118
Çakırcalı Nasıl Vuruldu? 82
Çalıkuşu 91
Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar 132
Çete 98, 109, 115, 117
Çetin Karamanbey 96, 98, 109, 110, 117, 119
Çetin Özkırım 50
Çığlık 93
Çıldıran Baba 100
Çıldırtan Kadın 88
Çoban Ali 119
Çoban Kızı 34, 35, 119, 151
Çolpan İlhan 141
Çöl Güzeli 99
Çölde Bir İstanbul Kızı 82, 116
Çölde Bir Öpücük 99

D

Dağları Bekleyen Kız 115, 140
Damga 104, 150
Das Fest der Schwarzen Tulpe
(Kara Lale Bayramı) 38, 40, 41
Deniz Kızı 77, 85, 87, 106
Dertli Gelin Şirvan 119
Dertli Irmak 119
Dertli Pınar 77, 81, 85
Diaphanorama 11
Die Teufelsanbeter
(Şeytana Tapanlar) 38, 40, 41
Die Tote Wacht (Ölü Uyanıyor) 35
Dikran Çuhacıyan 38, 45
Dinmeyen Sızı 93
Diorama 11
Dişi Kurt 137
Dişi Yılan 121
Doğan Çavuş 74, 75
Dokunulmaz Bu Aslana 118, 122
Dokuz Dağın Efesi 118, 146, 147
Domaniç Dağlarının Yolcusu 101
Don Grigoryo 25
Donanma Cemiyeti 23
Drakula İstanbul'da 109, 121
Dr. Droop 41
Dudaktan Kalbe 84, 115, 123
Duel in the Sun (Kanlı Aşk) 121, 122
Duvaklı Göl 119
Duvaksız Gelin 77
Duygu Sağıroğlu 143
Düğün Gecesi-Kanlı Nigâr 73
Dükkancı 117
Dümbüllü Macera Peşinde 93
Dümbüllü Tarzan 121
Düşman Yolları Kesti 118, 149

E

Ebediyete Kadar 116
Ebulmuhsin Bey 21
Ece Ayhan 74
Edi ile Büdü 85
Edi ile Büdü Tiyatrocu 85
Efe Aşkı 74, 93
Efe Mazruk 32
Efelerin Efesi 101, 105, 116
Efgan Efekan 83
Efsuncu Baba 93, 115
Ege Kahramanları 109, 118
Ehramda Bir Facia 99
Ekrem Oran 30
Elisa Binemeciyan 23
Emel Rıza 52
Emil Skadanowsky 11
Emilio Fernandez 121
Emin Beliğ Belli 42, 44, 47, 48, 52, 60
Endülüs'te Boğa Güreşi 13
Enver Burçkin 82, 91

Enver Paşa 67
Ercüment Behzat Lâv 44, 48, 49, 51-53
Ercüment Ekrem Talu 12-14
Ergun Köknar 58
Erich Maria Remarque 121
Erich Von Stroheim 121
Erman Kardeşler, 105, 127, 129, 150
Erman Şener 21, 27, 29, 34, 43, 47, 65, 98, 153, 159
Erol Keskin 136
Erskine Caldwell 117
Ertem Göreç 151
Ertuğrul Tokdemir 127
Esat Mahmut Karakurt 82, 85, 115, 135, 140
Esat Özgül 119
Estergon Kalesi 109, 117
Esther Shub 79
Eşref Kolçak 159
Ethem İzzet Benice 116, 140
Evvel Zaman İçinde 109
Eyüp Sabri 55
Ezo Gelin 116

F

Fahir Seden 147
Fahişe 38
Fakir Kızın Kısmeti 98, 153
Faruk Kenç 64, 75-77, 79-83, 85, 109, 117-119, 158
Faruk Nafiz Çamlıbel 64, 65
Fatma Andaç 56, 63
Fatma Arkan 63
Fato-Ya İstiklal Ya Ölüm 92, 109, 118
Fazlı Necip 29, 33
Fedakar Ana 116
Felix Mesguich 16
Fena Yol (O Kakos Dromos) 39, 55
Fenelon 25
Ferdi Tayfur 52, 55, 56, 62, 73, 78, 96, 102
Feridun Fazıl Tülbentçi 116
Feridun Karakaya 148
Feriha Tevfik, 49, 53, 56, 58
Ferit İbrahim 24
Fırtına Geçti 121
Fırtınanın İçinden 16
Fikret Arıt 104
Fikret Hakan 135, 140, 141, 152
Fikri Rutkay 113, 117, 118, 162
Fosforlu Cevriye 96
Francis Doublier 16
Fritz Lang 121, 141
Fuat Rutkay 119
Fuat Uzkınay 15, 17, 19-26, 28, 29, 31-34, 37, 42, 67
Funda 116
Fürstin von Beranien (Beranien Prensesi) 41

G

Gamlı Baba 96
Gelinin Muradı 115, 117, 140, 141
Genç Türkiye'nin Devrimi 17
Gençlik Günahı 153
Gerard Hauptman 121
Görünmeyen Adam İstanbul'da 113, 121, 135
Greta Garbo 41
Gregorios Ksenopoulos 39, 55
Gurbet 149
Güldağlı Cemile 119
Gülistan Deniz 140, 148
Gülistan Güzey 64, 129, 148
Gün Doğarken 155
Günahkarlar Cenneti 89, 91
Günahsız Katiller 141
Günahsızlar 82
Güneşe Doğru 73, 74
Güzide Sabri Aygün 116, 146

H

Hadi Hün 52, 55, 58, 64, 102
Hakkı Necip Ağrıman 26, 32, 44, 47, 63
Haldun Taner 84, 85, 115
Halıcı Kız 39, 64, 109
Halide Edip Adıvar 38, 44, 45, 65, 115, 116, 127, 146
Halide Pişkin 53, 60, 81, 82
Halit Refiğ 119; 142, 161
Harman Sonu 39
Harman Sonu Dönüşü 119
Harmankaya 78
Hasan Cemil Çambeli 56, 57
Hayri Egeli 74, 75
Hazım Körmükçü 48, 49, 53, 54, 56, 58-60, 62
Heyecan Başaran 64
Hıçkırık 116, 138, 140
Hicran Yarası 147
Hicri Akbaşlı 118
Hikmet Hamdi, Dr. 67
Himmet Ağa'nın İzdivacı 20, 22, 23, 25, 26, 37, 67
Holivut Rüyası 162
House in the Uplands (Tepelerdeki Ev) 117
Hugo Haas 121
Hudutların Kanunu 135
Hülya 82
Hümaşah Hican 84
Hürrem Erman 103, 127, 150
Hürriyet Apartımanı 78
Hürriyet Şarkısı 82, 118
Hüseyin Kemal Gürmen 30, 48, 148
Hüseyin Peyda (Örmen) 119, 137, 138
Hüseyin Rahmi Gürpınar 28, 115

İ

İbrahim Delideniz 64
İ.Galip Arcan 26, 29, 31, 38, 44, 48, 49, 53-55, 58, 60, 63
İhsan Evrim 96
İhsan Garan 55
İhsan İpekçi (Koza) 78, 136
İhtiras Kurbanları 158
İki Kafadar Deliler Pansiyonunda 109, 138, 139
İki Süngü Arasında 84, 115
İkinci Abdülhamit 11, 14-16
İkiz Jalma (Jalma la Double) 34, 35
İlhan Arakon 79, 82, 93, 95
İlk Halka Açık Gösteri 12
İlk Konulu Kurtuluş Savaşı Filmi 45
İlk Konulu Türk Filmi 20, 25
İlk Masal Filmi 63
İlk Operet (Türk Sinemasında) 55
İlk Ortak Yapım 49, 51
İlk Renkli Film (M.Ertuğrul) 39
İlk Rumca Sözlü Şarkılı Film 55
İlk Sesli Film 38, 50, 51
İlk Sinema Salonunun Açılışı 14
İlk Sinemacılar 19
İlk Sürekli Sinema 15
İlk Şarkıcı-Oyuncu 60

İlk Şarkılı Melodram 51
İlk Türk Belgecisi 20
İlk Türk Kadın Oyuncular 45
İlk Türk Sinemacısı 21
İlk Türkçe Oyun 25
İlk ve Son 116, 140
İlk ve Sonbahar Çiçekleri 15
İmralı'dan Doğan Güneş 161
İnci Birol 82
İncili Çavuş 118
İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı 109, 118, 122, 132
İntikam Alevi 148
İpekçi Kani Bey 48
İsmail Dümbüllü 82
İsmail Hakkı Bey 35
İsmail Zahit 26, 28
İsmet Fahri (Gülünç) 33, 68
İsmet İnönü 51
İsmet Sırrı 48
İstanbul Canavarı 98, 110
İstanbul Çiçekleri 109, 139
İstanbul Esrarı 26, 33
İstanbul Kan Ağlarken 118, 148
İstanbul Macerası 162
İstanbul Perisi 32, 33
İstanbul Senfonisi 73
İstanbul Sokaklarında 38, 49, 50, 51
İstanbul Yıldızları 109
İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk 25, 38, 42, 43
İstanbul'un Fethi 93, 95, 109, 118
İstepan Ekşiyan 25
İstiklal Madalyası 78, 153
İzmir Ateşler İçinde 118
İzmir Zaferi-İstiklal 22

J

Jane Wyman 124
Janos Varnay 162
Jean Negulesco 121
Jennifer Jones 122
Jonny Belinda 121, 124

K

Kaçak 84, 85, 113
Kaçakçılar 39, 49, 50
Kadın Kalbi ve İntikam Alan Eller 16
Kadın Severse 116, 140
Kadri Erdoğan 79
Kadri Ögelman 47, 56, 60, 62, 109, 117, 119
Kahpenin Kızı 124
Kahraman Denizciler 162
Kahveci Güzeli 39, 62-64, 77
Kalbimin Şarkısı 135
Kaldırım Çiçeği 89, 121
Kalpaklılar 115
Kamelyalı Kadın 101, 102, 121
Kamuran Yüce 64
Kanatlanan Gençlik 96
Kanatlardan Türbe 161
Kani Kıpçak 63, 78, 102, 109, 118, 124, 148
Kanlarıyla Ödediler 113, 114, 148
Kanlı Çiftlik 82, 119
Kanlı Değirmen 121, 124
Kanlı Döşek 88, 116
Kanlı Feryat 109, 119, 138
Kanlı Para 110, 153, 155
Kanlı Pınar 98, 119
Kanlı Taşlar 92
Kanun Namına 109, 129, 131, 132, 136
Kara Bela 32
Kara Çalı 115-117
Kara Davut 116
Kara Efe 109, 155, 158
Kara Talih 135
Karacaoğlan 118
Karacaoğlan'ın Kara Sevdası 118, 142, 143
Karadeniz Postası 117
Karakaş 26, 34, 49
Karanlık Dünya/Aşık Veysel'in Hayatı 109, 114, 145
Karasu 92,, 119
Karayan 34
Kardeş Kurşunu 135
Karım Beni Aldatırsa 39, 53, 54
Karl May 38
Katil 109, 132, 148
Katiller Kralı 98
Kayakçılar Eğleniyor 16
Kaybolan Gençlik 82
Kazım Özalp 51
Kemal Bilbaşar 115, 117, 140
Kemal Edige 139
Kemal Emin Bara 26, 38, 79
Kemal Kan 119
Kemal Küçük 42, 44, 46, 47, 48
Kemal Seden 15, 17, 21, 47, 68, 147
Kenan Artun 140
Kenan Erginsoy 24, 35, 68, 79
Kendini Kurtaran Şehir/Şanlı Maraş 82, 109, 118
Kerem ile Aslı 77
Kerime Nadir 84, 85, 116, 140
Kerim'in Çilesi 78
Kıbrıs Şehitleri 118
Kırçiçeği Zeynep 119
Kırık Plak 149
Kıskanç 39, 62, 63
Kıvırcık Paşa 81
Kızıl Tuğ 95, 116
Kızılırmak-Karakoyun 39, 64
Kızkulesi'nde Bir Facia 38, 46
Kinetoskop 11
King Vidor 121
Kitipiyoza Tuzak 96
Kore Gazileri 109, 118
Kore'de Türk Kahramanları 109, 118
Kore'de Türk Süngüsü 109
Korsan 121
Kör Kuyu 119
Köroğlu 78, 82, 155
Köy Canavarı 119, 158
Köye Gelen Dansöz 119
Kriton İlyadis 79, 87, 129
Kubilay 110, 118, 158
Kudret Helvası 39
Kumpanya 115, 141

L

La Femme X 121
L'arrive d'un train en gare de la Ciotat (Bir Trenin La Ciotat Garına Girişi) 12, 13
La Maitre des Forges (Demirhane Müdürü) 14
La Red 121, 124
Lâle Devri 33, 89, 109, 118, 153
Lâle Oraloğlu 134, 151
Lazar Yazıcıoğlu 73
L'enfer des sables (Kum Cehennemi) 99
Le puit de Jacop (Yakup'un Kuyusu) 99
Leblebici Horhor 22, 25, 26, 34, 38, 39, 45, 46, 56, 59, 67

Lejyon Dönüşü 155
Leylaklar Altında 110, 116
Lianne Console 42
Little Moriç Sevdada 14
Louis Buñuel 121
Louis Feuillade 17
Louis Jean Lumière 11, 12, 13, 16
Lusi 26
Lüküs Hayat 109, 127, 137
Lütfi Ö.Akad 102, 105-107, 113, 114, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 127, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 152, 137, 145, 148

M

Madam Bayzar Fasulyeciyan 28
Madam Gras Pek Kuvvetlidir 16
Mahir Canova 116
Mahir Özerdem 82
Mahmut Moralı 52, 54, 55, 56, 58, 60, 64, 79
Mahmut Yesari 39, 54, 62, 77
Maksim Gorki 121
Malatyalı Fahri 77
Malul Gaziler Cemiyeti 22, 28, 31-33, 68
Manfred Schuster 92
Maria Louise Droop 41
Marie Blanchard 92
Matmazel Artinova 44, 45, 47
Matmazel Blanche Mortel 30, 42, 99
Matmazel Fani 25
Matmazel Kalitea 28
Max Skadanowsky 11
Mazhar Talay 24, 67
Mebrure Sami Alevok 64, 110, 116,
Mecdi 30
Meçhul Kadın 121, 135
Mediha Baran 73
Mehmet Karaca 80
Mehmet Muhtar 109, 118, 121
Mehmet Rauf 23, 26
Melek Tayfur 54, 56
Memduh Ün 85, 102, 127, 150, 151, 152
Memiş ile İbiş 98
Meral Körmükçü 151
Merkez Ordu Sinema Dairesi 19-22, 24, 67, 68
Mesut Cemil Tel 55
Metin And 17, 41
Metin Erksan 102, 110, 113, 114, 127, 145, 146, 147, 151, 152
Meyerhold (Vsevolod Emilieviç) 40
Meyhanecinin Kızı 135
Mezarımı Taştan Oyun 109, 119, 138
Michelangelo Antonioni 136
Mihriban Sultan 118
Milyon Avcıları 39, 56
Mine Coşkun 82
Mualla Uzkınay Tüzel 21
Muammer Çubukçu 151
Muammer Gözalan 52
Muammer Karaca 53-56, 60
Muazzez Arçay 63, 139
Muazzez Tahsin Berkant 148
Muharrem Gürses 110, 118, 119, 121, 135, 151, 155, 158, 159, 161
Muhip Arcıman 148
Muhlis Sabahattin Ezgi 53-56
Muhsin Ertuğrul 24, 25, 27, 35, 37-65, 68, 73, 76, 78, 83, 91, 93, 102, 104, 112, 119, 122
Muhterem Nur 89, 151, 152
Murada Ereceğiz 151
Murat Bey 15
Murat Çeşmesi 162
Murat Köseoğlu 93
Murat Sertoğlu 101, 116
Musahipzade Celal 39, 59, 60, 65
Mustafa Kemal Atatürk 51, 52, 74, 80
Mustafa Şekip Tunç 79
Mutena Uzkınay 21
Muvahhid 23, 45
Muzaffer Aslan 119
Muzaffer Tema 129, 140, 148
Mücap Ofluoğlu 139
Müdafaa-i Milliye Cemiyeti 22-24, 32, 67, 68
Müfit Kiper 58, 60, 64
Mümtaz Alpaslan 119, 121
Mümtaz Ener 64, 78, 102, 109, 117-119, 145, 161
Münif Fehim 29, 30
Münir Hayri Egeli 74, 109, 118
Münir Nurettin Selçuk 60, 63, 81
Münir Özkul 84, 85
Mürebbiye 24, 28, 29, 31, 43, 69
Mürvet Ağlatan 80, 61
Müzeyyen Senar Işıl 62, 77

N

Nafia Arcan 58
Nam-ı Diğer Parmaksız Salih 82, 109, 116
Namık Kemal 32
Namus 115
Namus Düşmanı 117
Nasrettin Hoca 118
Nasrettin Hoca Düğünde 39, 62, 78
Nasrettin Hoca ve Timurlenk 82, 118
Naşit Özcan 48, 52
Nazım Hikmet Ran (Mümtaz Osman/Ercüment Er) 39, 41, 46, 52, 54, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 73, 74
Nazım İnan 96
Nazif Duru 93
Ne Sihirdir Ne Keramet 139
Nebahat Balta 80, 81
Necati Cumalı 89, 155
Necati Kemal Çakuş 72, 79
Necati Osmanlı 115
Necati Tözüm 79
Necdet Mahfi Ayral 54, 55, 56, 59, 62, 148
Necip Erses 81, 87, 104
Necip Fazıl Kısakürek 82, 109, 116
Necla İz 85
Neclâ Sertel 54, 56, 60, 63, 64
Necmettin Molla 35
Nedim Otyam 85, 95, 110, 119, 145, 162
Nedret Güvenç 140
Nejat Duru 119
Nejat Saydam 118, 119, 151
Nejat Sirer 35
Neriman Köksal 82, 96, 132, 159
Neşe Yulaç 122, 129
Nevin Aypar 79, 134
Nevin Seval 64
Neyyire Neyir (Ertuğrul) 44-46
Nezihe Becerikli 77
Nihat Aybars 162
Nijat Özön 9, 12, 16, 21, 26, 27, 31, 32, 33, 43, 56, 68, 76, 80, 89, 117
Nikolas Farkas 49
Nilgün 74, 110
Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu 51, 116
Nubar Terziyan 139
Nur Tilgen 20
Nureddin Şefkatî 23, 31
Nurhan Nur 140

Nuri Akıncı 109, 118, 119
Nuri Altınok 140
Nuri Ergün 118
Nurullah Tilgen 9, 11, 12, 14-16, 19-22, 24-27, 31-34, 54, 67, 68
Nusret Eraslan 118

O

Odun Kılıç 25
Oğuz Özdeş 116, 140
Oktar Durukan 96
Onnik Binemeciyan 42
O'nun Süvarisi 118
Onu Ben Öldürdüm 150
Onüç Kahraman 77, 84
Ordu Film Çekme Merkezi 22
Ordu Foto-Film Merkezi 22
Orhan Atadeniz 100, 104, 121
Orhan Boran 74
Orhan Elmas 121, 151
Orhan Erçin 121, 139
Orhan Esen 77, 87
Orhan Hançerlioğlu 115, 117, 129, 132, 134, 141
Orhan Kemal 132, 142, 143
Orhon Murat Arıburnu 102, 105, 106, 109, 110, 118, 152, 153, 155
Osman Alyanak 139
Osman F.Seden 43, 102, 106, 107, 113, 119, 122, 123, 127, 129, 131, 132, 135, 147, 148, 149, 150, 152
Oya Şensev 82

Ö

Öldürdüğüm Sevgili 158
Öldüren Şehir 110, 129, 131, 132, 134, 135
Ölmeyen Aşk 83
Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi 116, 146
Ölüm Deresi 119
Ölüm Kervanı 40
Ömer Aydın 26
Ömrümün Tek Gecesi 116
Öp Babanın Elini 151

P

Pamukçu Güzeli Halime 119
Panayota 42, 44, 47
Papatya 121
Paprika 121
Paydos 110, 115, 116
Peçeli Efe 118
Pençe 22, 23, 26, 27, 37, 38, 69
Pepe Rıfkı 32
Perihan Çakıl Tedü 64
Perihan Yanal 62
Pervin Par 141
Peyami Safa 38, 47, 65, 115, 145
Piç-Kahpe Dünya 151
Pole Morelli 82, 129, 148
Psihuli,Kardeşler 15
Pusu 119

Q

Quo Vadis (Kovadis) 14

R

Ragıp Şevki Yeşim 77
Rakım Çalapala 9, 12, 14, 19, 23, 32, 44, 47
Rana Dilberyan 30
Raşit Rıza Samako 23, 28
Refik Erduran 115, 155
Refik Halit Karay 98, 109, 110, 115, 153
Refik Kemal Arduman 42, 44, 46, 47, 53, 60, 62, 76, 78, 79, 155, 162
Remzi Ar 57
Rene Marchand 70, 71
Reşat Nuri Güntekin 37, 38, 48, 75, 77, 79, 80, 84, 91, 93, 115, 123
Reşat Rıdvan 26, 34
Reşit Baran 64, 73
Rıfkı Melül Meriç 68
Rose Bernd 121
Royal Cinematograph 13
Roza Felekyan 42
Rozali Benliyan 26, 34
Rudolf Valentino 121, 138
Ruhi Su 143
Ruth Elisabeth 135
Rüçhan Adlı 150
Rüsum İndirimi 107
Rüştü 30

S

Sadettin Kaynak 62
Sadri Alışık 82
Safiye Sultan 118, 162
Sahildeki Kadın 96, 121, 124
Sahnede İlk Türkçe Oyun 25
Sait Köknar 48, 49, 52, 56, 58, 62, 63, 81
Saim Nahit Bilge 32, 87
Sait N.Bilge 89
Salgın 110, 162
Salih Tozan 82, 152
Samanyolu 116
Sami Ayanoğlu 53, 56, 58, 60, 63, 78, 109, 110, 116-118, 155
Samim Kocagöz 115
Samson (Istırap) 40, 41
Saraydaki İlk Gösteri 11
Sarı Zeybek 74
Sazlı Damın Kahpesi 119, 158
Sedat Simavi 22, 23, 24, 26, 27, 28, 37, 67, 68
Selahattin Küçük 127
Selahattin Moğal 119
Semih Evin 109, 118, 121, 137, 146
Semih Sezerli 152
Semiha Berksoy 49, 50, 54
Senede Bir Gün 78
"Sepetçi" Ali Rıza 44, 46, 47
Sermet Muhtar Alus 81
Settar Körmükçü 139
Sevdiğim Sendin 121
Seven Ne Yapmaz 84, 153
Seyfi Havaeri 78, 109, 118, 119, 150, 161
Sezai Solelli 79
Sezer Sezin 85, 127, 140
Sırrı Gültekin 119
Sıtkı Akçatepe 80, 81
Sigmund Weinberg 12-17, 19-26, 45, 67, 69
Sihirli Boru 155
Silik Çehreler 96
Sinan Korle 82
Sinemacılar Dönemi 107
Sinematograf 11, 15-17
Siranuş Aleksanyan 42
Sjöström 18
Sohban Koloğlu 129, 137, 139
Sokak Şarkıcısı 158

Son Beste 116
Son Gece 115, 116
Sonbahar 116
Sotiri Yotridi 55
Soygun 115, 116
Sönen Yıldız 148
Söyleyin Anama Ağlamasın 119
Söz Bir Allah Bir 39, 54
Söz Müdafanındır 74
Sözde Kızlar 38, 47
Spartakus 38, 40, 41
Stagislavsky 40
Stiller (Mauritz) 18, 40, 41
Suavi Tedü 63, 64, 80, 117, 118, 123
Suçlu 142, 143, 145
Susana la Perversa 121
Süheyl Ünver 15
Sürgün 109, 153, 155
Sürtük 77

Ş

Şadan Kamil 64, 77, 83-85, 93, 113, 119, 123, 153
Şadi Fikret Karagözoğlu 24, 31, 32
Şahap Rıza 28
Şakir Seden 17, 21, 47, 68
Şakir Sırmalı 101-103, 105-114, 121, 127
Şarlo İstanbul'da 110, 121
Şehir Yıldızları 148
Şehitler Kalesi 107
Şehvet Kurbanı 39, 60, 61, 62, 158
Şehvet Uçurumu 158
Şehper Karagözoğlu 31
Şerlok Holmes 14
Şevkiye May 55, 60
Şeyh Ahmet'in Gözdesi 121
Şeytan Mayası 119
Şair Evlenmesi 25
Şimal Yıldızı 110, 118, 140
Şinasi 25
Şinasi Özonuk 109, 118, 119
Şoför Nebahat 147
Şükran Özer 96
Şükufe Nihal Bahar 101

T

Tahir ile Zühre 109, 118, 127, 129
Tahir Olgaç 116
Takfor Nalyan 38, 45
Talât Artemel 49, 58, 79, 78, 109, 111, 118
Tamilla 38, 40, 41
Tarık Dursun Kakınç 149
Tarzan İstanbul'da 109
Taş Parçası 75, 80
Telemakos Spiridis 16
Temel Karamahmut 127, 139
Tercüme-i Telemak 25
The Royal Biograph 13
The Sheik (Şeyh Ahmet) 121
The Star American Bioscope 17
Thomas Alva Edison 11
Tombul Aşığın Dört Sevgilisi (Tombul'un Dört Maşukası-Kahveci Kızları) 33, 68
Tontovalli'nin Acele İşi Var 16
Toprak 110, 119, 162
Toros Çocuğu 84
Tosun Paşa 39, 60
Treasure of Siera Madre 135
Tuncan Okan 83, 91
Turan Seyfioğlu 82, 85, 134, 135, 141
Turgut Demirağ 77, 82, 91, 92, 96, 103, 109, 110, 118, 119, 121, 155, 158, 162
Türkçe'de İlk Roman Örneği 25
Tütün Zamanı 115, 155
Tuzak Oteli 96

U

Uç Baba Torik 151
Uçan Daireler İstanbul'da 121
Uçurum 116
Uçuruma Doğru 153
Unutulan Sır/Domaniç Yolcusu 79, 101, 127

Ü

Üç Arkadaş 150, 152
Üç Kızın Hikâyesi 115
Üçüncü Selim'in Gözdesi 109, 118
Üftade Kimi 138

V

Vafiadis 16
Vahram Balıkçıyan 34
Vahram Papazyan 42, 44
Vahşi Bir Kız Sevdim 115, 116, 135
Vahşi İntikam 102
Vala Nurettin 41, 75
Vasfi Rıza Zobu, 42, 44, 46, 48, 53, 54, 56, 60, 62, 64, 85
Vatan ve Namık Kemal 74, 109, 118
Vatan İçin 95, 96, 105, 109, 118
Vedat Ar 52, 56, 89, 109, 118
Vedat Karaokçu 82
Vedat Örfi Bengü 78, 98-100, 109, 117-119, 122
Verruti 28
Vitaskop 11
Vurun Kahpeye 105-107, 115, 127, 129

Y

Yahya Kemal Beyatlı 30
Yakup Kadri Karaosmanoğlu 38, 43, 65
Yalçın Ünsal 109
Yalnızlar Rıhtımı 136
Yangın Var 137
Yanık Efe 118
Yanık Kaval 87, 88
Yanık Kezban 119
Yanık Ömer 109, 119
Yaşamak Hakkımdır 121, 141
Yaşar Kemal 115-117, 135, 142, 143
Yaşar Nezihî Özsoy 60, 64
Yavrularımın Katili 158
Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan 74, 118, 153
Yavuz Sultan Selim Ağlıyor 116
Yayla Güzeli Gül Ayşe 119
Yayla Kartalı 39, 64
Yedi Köyün Zeynebi 121
Yeni Dalga Akımı 107
Yeni Sinematograf 13
Yetim Yavrular 151
Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk 118
Yıldız Kenter 95
Yılmaz Ali 75, 81
Yılmaz Duru 96

Yılmaz Güney 141, 142
Yoakim Filmeridis 62, 64
Yol Palas Cinayeti 115, 116, 146
Yorgo İlyadis 104
Yorgo Sarris 101
You Only Live Once 121, 141
Yörük Ali 119
Yurda Dönüş 119
Yusuf Kamil Paşa 25
Yusuf Ziya Ortaç 30, 145
Yuvamı Yıkamazsın 78 , 79
Yüzbaşı Tahsin 105, 109, 118, 153

Z

Zahir Güvemli 79
Zati Sungur 62
Zekeriya Sertel 60
Zeki Alpan 53, 82
Zeki Müren 148, 149, 155
Zeynep'in Aşkı 151
Zeynep'in Gözyaşları 109
Zeynep'in İntikamı 151
Ziya Metin 117
Ziya Şakir Sado 39, 60
Zor Nikah 25
Zozo Dalmas 55
Zülfikar'ın Gölgesinde 117
Zümrüt 116, 136



8000

METİS YAYINLARI Başmusahip Sokak 3/2 Cağaloğlu/İstanbul