SİNEMA DİZİSİ 6



TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER 5

Yayına Hazırlayan | Deniz BAYRAKDAR

BAĞLAM

SİNEMA DİZİSİ 6

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan|Deniz BAYRAKDAR
Derleyen|Elif AKÇALI

5

Sinema ve Tarih

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 274
Sinema Dizisi 6
ISBN 975-8803-62-X

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler- 5
Türk Sineması: Sinema ve Tarih
Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar
Derleyen: Elif Akçalı

©Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Kasım 2006
Kapak Resmi: *Tabutta Rövaşata* filminden bir sahne
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık
Litros Yolu II. Matbaacılar Sitesi / Topkapı

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Deniz Bayrakdar / 7

Sinema ve Tarih

Sinema Ve Tarih / **Cemal Kafadar - Agâh Özgüç - Giovanni Scognamillo- Deniz Bayrakdar** / 15

Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri Ve Deneyim Tarihi / **Zeynep Tül Akbal Süalp** / 41

Sinemada Temsil Ve Tarihimiz / **Ayla Kanbur** / 49

Fransız Firma Pathé Frères İstanbul'da, 1908-1914 / **Mustafa Özen** / 57

Türkiye'de Sessiz Film Döneminde Film Müziği / **Sadi Konuralp** / 65

Türk Sinema Tarihi Ve 'Kayıp' Filmler / **Elif Rongen Kaynakçı** / 73

Türk Sinemasının Sözlü Tarihini Ararken: İlhan Arakon / **Övgü Gökçe** / 81

Tarihsel Süreçte Kıbrıs Türk Toplumu Ve Sinema İlişkileri / **İpek Halim - Bahar Taşeli** / 93

Sinema ve Edebiyat

Edebiyatımızda Sinema: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim Ve Ziya Osman Saba / **Nezih Erdoğan** / 107

Yeşilçam'dan Yazmak: Orhan Aksoy Filmleri Ve Kerime Nadir Romanları / **Çetin Sarıkartal** / 115

Masal Formunun Türk Sinemasının Oluşumuna Etkileri / **Arif Can Güngör** / 127

Sabahattin Eyuboğlu Ve "Anadolu Destanı" / **Berrin Avcı** / 139

Sinema Politikaları ve Siyasi Dönemlere Göre Sinema

Çocuk Seyircilere Yönelik Yasal Kısıtlama Girişimleri: Fuat Umay'ın Yasa Teklifleri (1926-1941) / **Serdar Öztürk** / 155

Siyasal İktidar - Sinema İlişkisi: *Yorgun Savaşçı - Küçük Ağa* / **Senem A. Duruel Erkılıç** / 173

Yeşilçam'ın Yeşil Yüzü: *Memleketim* / **Savaş Arslan** / 185
Bir Yönetmenin İzinde *Ya Da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair...* / **Zahit Atam** / 197
Sinemanın Gizli Kahramanları: Sinema Makinistleri / **Fatma Küçükkurt - Levent Yaylagül** / 227

Sineması Arkası ve Ötesi

Sinema Ve Reklamın Gizli Buluşması: Ürün Yerleştirme / **Nilüfer Türksoy** / 247
Film İmgelerinin Göçü / **Canan Balan** / 257

Türk Sineması ve Kadın Kimlikleri

Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(Tır)Ma Enstitüsü / **Deniz Bayrakdar** / 275
Türk Sinemasının Evlatlık Kızları Türk Modernleşmesini Sorguluyor: "Kezban Ve Mestan İstanbul'da" / **Defne Özonur** / 303
"Öteki" Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi / **Dilek Evirgen** / 313

ÖNSÖZ

"Sinema ve Tarih" başlıklı V. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı 25-27 Haziran 2003 tarihinde Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi ve Fransız Kültür Merkezi işbirliğinde düzenlendi. Bu çalışma konferanstan sonra bildirilerini makaleye dönüştüren yazarların ve konuşmaları deşifre edilen tarihçilerin katkısıyla yayına hazırlandı.

Çalışma, **Sinema ve Tarih** bölümü altında, tarihçi ve sinema tarihçileri ve araştırmacılarının bir söyleşisi ile başlıyor. Cemal Kafadar, Giovanni Scognamillo ve Agâh Özgüç'ün katılımıyla, Deniz Bayrakdar'ın moderatörlüğünde gerçekleşen panelde Cemal Kafadar, Osmanlı nesir yazımında alt tür olarak "evveliyat"ın işlevinden söz etti ve Türk sinema tarihi üzerine yapılan çalışmaların çoğunun bu "ilk"ler meselesi ile ilgili olduğuna dikkat çekti. "Evveliyat"tan ziyade sinema tarihinin daha çok "alımlama tarihi" olarak ele alınmasının gerekliliğine işaret etti: "Ben de kahvehaneler ve meddah hikayeleri gibi konular üzerinde yıllardır çalışan bir tarihçi olarak bilhassa "seyir kültürü" açısından burada bir şeyler söylemek istiyorum. Yani sinema tarihinin o tarafıyla, sahnenin beri yanında izleyiciler tarafındaki konumuyla ve evrimiyle ilgili bir şeyler söylemek istiyorum," sözlerinden hareketle minyatürleri ele alarak hayret ve hayran kavramlarını tartıştı. Giovanni Scognamillo sağlam bir Türk sinema tarihini ortaya koyabilmek için bir ekip ya da bir komisyon kurmak gerektiğini; sinema tarihinin sadece film, oyuncu, yapımcı ve teknik süreçlere ilişkin bir belgeleme değil, film ile seyirci arasındaki ilişki olduğunu belirtti. Agâh Özgüç belgeler, arşivleme ve film setlerine giderek bilgi toplama, afişlerle diğer belgeleri karşılaştırarak künyelemenin önemine değindi. Birçok yapımcı ve oyuncunun kendi belgelerini, filmlerini dahi saklamadığını, bu nedenle de araştırmalarda son derece titiz davranılması gerektiğini belirtti.

Makaleleştirilen çalışmalardan Tül Akbal Süalp'in "Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi" başlıklı yazısı bir ülkenin sinema tarihinin ulus devletleşme süreçlerinin tarihinden, ulusal kimliğin tarihine, gündelik hayatın pratiklerinden, sanatsal ve kültürel üretim alanlarından ayrı düşünülemeyeceğini dile getiriyor.

Ayla Kanbur "Sinemada Temsil ve Tarihimiz" yazısında Yavuz Özkan'ın *Bir Sonbahar Hikayesi* (1994) ve Orhan Oğuz'un *Üçüncü Göz* (1988) filmlerini birbirlerini tamamlayan iki anlatı olarak ele alarak 1980'li yıllarda halktan "özgürleşmiş" film üreticilerinin, konu seçimlerinde de "özgürlüğünü" temsil ettiklerini düşündükleri halkı sorgulamaya doğru yöneldiklerini belirtiyor.

Mustafa Özen "Fransız Firma Pathé Frères İstanbul'da, 1908-1914" makalesinde Pathé'nin yerleşik ve sürekli bir sinema salonu girişiminden itibaren İstanbul'da nasıl bir stratejiyle yerel piyasaya egemen olmaya çalıştığına göz atarken bu stratejiyi Amerika ve Avrupa'daki piyasa deneyimleri ile karşılaştırarak benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyuyor. Bir yandan Pathé'nin penceresinden dönemin Osmanlı başkenti İstanbul'da yerel sinemanın batı hegemonyası altında kurumsallaşması sürecine değiniyor, bir yandan da bu yerel tecrübeyi uluslararası bir bağlamın içinde tartışıyor.

Sadi Konuralp'in "Türkiye'de Sessiz Film ve Sesliye Geçiş Dönemlerinde Film Müziği" başlıklı konuşması ses çözümlemesi yapılarak bu derlemeye katıldı. Konferansın ardından kısa bir süre sonra Sadi Konuralp'i kaybettik. Konuralp sunuşuna şöyle başladı: "Konuşmama sessiz filmler için söylenen ünlü bir cümleyle başlıyorum: Sessiz filmler asla sessiz değildir." Sessiz filmlerin bu eksikliği gidermede başvurdukları yöntemleri anlatmakla sürdürdü konuşmasını, Sadi Konuralp. Dünyadan ve ülkemizden örneklerle film çalışmalarında görüntünün ardında kalan "ses"i hepimize duyurdu.

Elif Rongen-Kaynakçı "Türk Sinema Tarihi ve 'Kayıp' Filmler" başlıklı makalesinde Türk sineması araştırmacıları olarak kayıp olduğu varsayılan filmleri bulmak için önerdiği yöntemlerle eldeki verilerin değerlendirilmesini ve dünyaya açılmayı öneriyor. "Biz ne kadar çok bilgiyi dışarı aktarabilirsek, o kadar çok veri de dışarıdan bize gelecektir. Bu bağlamda araştırmacılara düşen görev bir yandan arşivcilere filmleri tanımlama ve kataloglama alanında gereksinim duydukları verileri sağlarken, diğer yandan da yılmadan her fırsatta kayıp olduğu varsayılan filmleri yeniden aramak oluyor," sözlerinde bilgi paylaşımının kayıp filmleri bulmada öncelikli olduğunu belirtiyor.

Övgü Gökçe "Türk Sinemasının Sözlü Tarihini Ararken: İlhan Arakon" yazısında "Türk sinemasına emek vermiş insanları 'dinlemenin', yalnızca hafızalarında saklı olan tarihle değil, bedenleri ve sesleriyle, bugün burada bizimle ilişki kuran varlıklarıyla, geçmişi anlatan halleriyle karşılaşmanın çok zihin açıcı olduğunu" söylüyor ve bu

karşılaşmalar içinde en etkileyici duraklarından biri olarak bu yıl kaybettiğimiz İlhan Arakon'u görüyor.

İpek Halim, Bahar Taşeli "Tarihsel Süreçte Kıbrıs Türk Toplumu ve Sinema İlişkileri" başlıklı çalışmalarında sinemanın Kıbrıs'ta 1950'lerden 1974'e en popüler eğlence aracı olduğunu dile getiriyorlar. Çalışma 1974 öncesi Kıbrıs Türk toplumu ve sinema ilişkilerine yoğunlaşıyor, seyirciler ve sinema mesleğinden ve bu konuyla ilgilenen yerel basından kişilerle görüşmelerini aktarıyor ve o yıllarda Kıbrıs'ta sinema tecrübesini bir "şölen" diye nitelendiriyorlar.

Sinema ve Edebiyat bölümünün altında Nezih Erdoğan "Edebiyatımızda Sinema: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim ve Ziya Osman Saba" makalesinde Türk edebiyatının erken dönemlerinin bu üç önemli üyesinin sinemaya bakışlarını ele alıyor. Tanpınar'ın sinemaya endişeyle bakışında geri dönülemezlik durumunda altyapısal düzenlemeler önermesi; Haşim için sinemanın psişik ve estetik bir mesele olması; Ziya Osman Saba'nın hayat ve sinema benzetmelerinden bir uzlaşma noktası çıkmaması, ama bunun da halen geçerli olabilecek farklı bakış açıları taşıması açısından özgün olduğu sonucunu çıkarıyor.

Çetin Sarıkartal "Yeşilçam'dan Yazmak: Orhan Aksoy Filmleri ve Kerime Nadir Romanları" yazısında Yeşilçam yönetmenlerinin "kendinin farkında olma" etkisini kasıtlı ve bilerek kullanılan eklektisizm ile yaratmış olabileceklerini düşünmemizi istiyor. Hülya Koçyiğit'in otuzdan fazla filmini çekmiş olan Orhan Aksoy ile Kerime Nadir romanlarından uyarladığı bir grup film bağlamında yaptığı söyleşiden hareket ederek bu soruları soruyor.

Arif Can Güngör "Masal Formunun Türk Sinemasının Oluşumuna Etkileri" başlıklı makalesinde sözlü masal geleneğinin Yeşilçam'a etkilerini, Yeşilçam ve Türk sinemasının oluşumundaki yansımalarını ele alıyor.

Berrin Avcı "Sabahattin Eyuboğlu ve Anadolu Destanı" makalesinde Sabahattin Eyuboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek'in "Anadolu Destanı" adını verdikleri, ülkemizin sanat tarihi ve arkeolojisiyle ilgili konuları içeren bir dizi belgesel film çalışmalarıyla halkımızın yarattığı ve binlerce yılın içinden süzülüp gelen kültür ürünlerini, bir başka deyişle kültür mirasımızı yeniden değerlendirmelerini anlatıyor.

Makalelerin bir bölümü de **Sinema Politikaları ve Siyasi Dönemlere Göre Sinema** başlığı altında derlendi.

Serdar Öztürk'ün "Çocuk Seyircilere Yönelik Yasal Kısıtlama Girişimleri: Fuat Umay'ın Yasa Teklifleri (1926-1941)" adlı çalışması çocukların sinema salonlarını kullanmalarını sınırlamaya yönelik yasa teklifleri ile ilgilidir. Kırklareli Milletvekili ve bir dönem Çocuk Esirgeme Kurumu Başkanlığı yapmış olan Dr. Fuat Umay'ın 1926, 1928, 1935 ve 1941 yasa tekliflerini ele alır. Bu teklifler Türk sinema tarihi ile ilgili eserlerde yer almamıştır. Serdar Öztürk makalesinde sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerine ilişkin yasa teklifleri etrafında çıkan tartışmaları ve tekliflerin yasalaşmamasının nedenlerini ortaya koyar.

Senem Duruel Erkılıç "Siyasal İktidar-Sinema İlişkisi: *Yorgun Savaşçı-Küçük Ağa*" başlıklı yazısında 1977-1979 yılları arasında - hükümet değişikliklerinin ve politik çekişmelerin yoğunlaştığı bir dönemde - TRT tarafından projelendirilmiş *Yorgun Savaşçı* (1978-1983) ile *Küçük Ağa*'dan (1984) hareketle tarihsel bir kaynak olarak sinema konusuna iktidar-sinema/sinema-devlet ilişkileri açısından yaklaşır.

Savaş Arslan "Yeşilçam'ın Yeşil Yüzü: *Memleketim"* isimli makalesinde Yücel Çakmaklı'nın 1975 tarihli *Memleketim* filminde kendisini popüler sinemadan ayırmaya çalışan tezli bir film yapma gayretini görür. Arslan, Yücel Çakmaklı ile söyleşinde bu tez çabasını 'kültür ikiliği' kavramında toparlar ve dokuz filminde de bunu işlediğini söyler.

Zahit Atam "Bir Yönetmenin İzinde *Ya da Hakkındaki Yanılsamalar Hakkında..."* başlıklı yazısında Zeki Demirkubuz, filmleri ve filmlerindeki insanlar üzerine bir tahlil yapar. Son sözde Demirkubuz hakkında Zahit Atam: "insanları genel olarak güvensiz, kuşkucu ve zor koşullarda yaşayan insanlardır, hayatın kenarındaki insanlardır. Eksiltili zamansal gelişim (sıçramalı), eksiltili öyküleme, eksiltili bir sinema dili bir bütün olarak izleyicinin kafasında öykünün yeniden kurulması, hikayeden daha çok da psikolojik gerilimin tortusunun belirleyici olması, zor koşullar ve yenik insanlar-başarısız insanlar-direnen insanlar-sürüklenen insanlar... Her şey atipiktir, sinematografisinden öykülerine kadar. Nevi şahsına münhasır birisi... Dahası meddahlar gibi kendisini yenilemezse tekrar edecek birisi," sözleriyle sıradışı bir deneme sunar.

Sinema Arkası ve Ötesi bölümü bilindik sinema meslekleri ve mecralarının dışındaki deneyimleri ve incelemeleri ele alır.

Fatma Küçükkurt, Levent Yaylagül "Sinemanın Gizli Kahramanları: Sinema Makinistleri" isimli araştırmalarında, 1960'lı yıllarda makinistliğe başlamış olan ve günümüzde de bu mesleği sürdüren 10

sinema makinisti ile meslek seçimleri, eğitim düzeyleri, çalışma koşulları, örgütlenme çabaları, filmler ve seyirciler ile ilgili görüşleri konusunda görüşmelerini aktarırlar. Bu görüşlerin ve taleplerin yorumlanması için bir sinema işletmecisi ve Kültür Bakanlığı'ndan bir yetkiliyi de görüşmelerine katarlar.

Nilüfer Türksoy "Sinema ve Reklamın Gizli Buluşması: Ürün Yerleştirme" başlıklı makalesinde Türkiye'de hızla gelişen reklamcılık sektörünün, kuşak reklamlardan bunalan seyirciyi yakalamak için oluşturduğu stratejileri ele alır. Özellikle ürün yerleştirmenin son yirmi yılda Türkiye'de yaygınlaştığını belirterek bu filmlere ve dizilere örnekler verir.

Canan Balan "Film İmgelerinin Göçü"nde 1990'larda İstanbul'un geçirdiği dönüşümün kültürel yaşantıya olan etkisine Türk sinemasında bakmak için 1990 ve 2000 yılları arasında çekilmiş olan altı filmde İstanbullu kimliği, karakterlerinin İstanbul'la ilişkisi, flaneurün konumlanışı, İstanbul görüntülerinin kullanımı ve sokaklara atfedilen önemi değerlendirir.

Türk Sineması ve Kadın Kimlikleri bölümünde Türk sinemasının özellikle kadın seyirciyi etkilemesi ve hatta bir modele bağlı olarak modernleşme projesi çerçevesinde dönüştürmesi ele alınır.

Deniz Bayrakdar "Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(tır)ma Enstitüsü" makalesinde 1950'li yılları *Ev İş, Dişi Kuş* ve *Ev Kadın* ile *Seventeen* (1949-1952) dergileri; 1960'lı yılları da o yılların toplumsal ve kültürel atmosferini temsil ettiğini düşündüğü dört film üzerinden inceler. 1950'lerde dergilerin, 1960'larda da Türk sinemasının özellikle kadın seyirci üzerinde kimlik olgunlaş(tır)ma müessesi gibi işlev gördüğünün altını çizer.

Defne Özonur "Türk Sinemasının Evlatlık Kızları Türk Modernleşmesini Sorguluyor: Kezban ve Mestan İstanbul'da" başlıklı çalışmasında *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968) ve *Kınalı Yapıncak* (Orhan Aksoy, 1969) filmlerinin evlatlık kızları olan Kezban ve filmde değişen ismi ile Mestan'ın, filmlerdeki konumları ve geçirdikleri dönüşümleri Türk modernleşmesi bağlamında inceler.

Dilek Evirgen "'Öteki' Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi" başlıklı yazısında 80'li ve 90'lı yıllarda değişen toplumsal yapıda fahişeye yönelik bakışta nasıl bir değişiklik olduğunu araştırıyor. Türk sinemasındaki fahişe temsiline genel bir bakış ile başladığı tartışmasını *İffet* (Kartal Tibet, 1982) ve *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) filmlerindeki fahişe temsillerinin incelemesi üzerinden sonuca vardırıyor.

V. Konferansın derleme süreci bir hayli uzun ve zahmetli geçti. Bu çalışmaya iki önemli aşamada katkıda bulunarak okunabilir kılan iki kişi var. Birincisi Esra Özcan, konferansın asistanı ve ilk derleyeni olarak çalıştı, ikincisi özellikle ses çözümlemesi ve derlemelerin son aşamasına getirilmesi için 2006 Ekim ayından bu yana bu kitaba destek veren Elif Akçalı. Her ikisine de teşekkür borçluyum.

Bu kitabı konferansın sadık bir konuşmacısı, en özgün araştırmacısı değerli arkadaşımız Sadi Konuralp'e ithaf etmek istiyorum. "Sessiz filmler asla sessiz değildir."

Deniz BAYRAKDAR
Temmuz 2006

Sinema ve Tarih

SİNEMA VE TARİH

Cemal Kafadar
Agâh Özgüç
Giovanni Scognamillo
Deniz Bayrakdar

Deniz Bayrakdar: Tekrar hoş geldiniz, beş senedir burada buluşanlar birbirini tekrar görme ve konuşma imkânı buldular. Çok önemli bir gün bugün, çünkü geçmiş konferanslarda sinema tarihçileri, yazarları ve bu işin duayenlerine ulaşma konusunda belki biraz çekingenlik yaşadık; önce kendi içimizde biraz kotarmak istedik, ama bu sene sinema ve tarih konusu gündeme geldiğinde hemen aklımıza gelen isimler vardı: Giovanni Bey, Agâh Özgüç, Nijat Özön ve Cemal Kafadar. Çok teşekkür ediyorum kendilerine her şeyden önce buraya kadar geldikleri ve katıldıkları için. Şöyle bir yol izleyeceğiz panelimizde, ben üç konuşmacıya da sırayla söz vereceğim. Ondan sonra da biraz vakti sizlerin tartışması için ayırmak istiyorum, çünkü biliyorum ki soru-cevapta sizin merak ettiğiniz, aklınıza takılan şeyleri biraz daha derinlemesine inceleme fırsatımız olacak.

Şimdi sırasıyla konuşmacılarımızı söz yerleri geldikçe takdim etmek istiyorum. Önce Profesör Cemal Kafadar'dan başlayacağım. Cemal Bey, felsefe bölümünde başlıyor lisans eğitimine, Hamilton College'de. Daha sonra McGill University'de tarih bölümünde çalışmış. Ondan sonra Princeton'da Near Eastern Studies Department'da bulunuyor. Çok önemli olan kitapları ve eserleri var: *The Ottomans and Europe, 1400-1600* ve *Between Two Worlds: Construction of the Ottoman State*. Şu anda da Harvard Üniversitesi'nde Middle Eastern Studies bölümünün direktörlüğünü yürütüyor. Biz Cemal Bey'in ismini duymuştuk daha önceden ama kendisiyle Harvard'a daveti sonrasında tanıştık. Ve sinemaya ilgisinin aslında tarihe olan ilgisine koşut belki de bazen ondan önde giden biçimde olduğunu gördük. Çok nazik ve hoş bir şekilde, "Ben de katılabilir miyim konferansa?"

dedi. Bu tevazusunun bir göstergesidir bence. Katıldığı için çok teşekkür ediyoruz. Ve onun katkısını bekliyoruz şimdi.

Cemal Kafadar: Çok teşekkür ederim, öncelikle beni davet ettiğiniz için teşekkür ederim. Tabii sizlere, burada bulunduğunuz için. Ben katılabilir miyim dediğimde Deniz Hanım'a aslında masanın o tarafında bulunmak üzere soru sormuştum ve uzun süre de ısrar ettim. "Burada ne arıyorum?" diye şu anda kendi kendime soruyorum. Sinema tarihçisi değilim, Türk sineması tarihçisi hiç değilim. Giovanni Bey'i ve Agâh Bey'i yıllardır okuyorum, meraklılarıyım. Asıl ustalar yanımda, bunu çok iyi bilerek sözlerime başlayacağım. Bu yılın konusu "Sinema ve Tarih" olduğu için sonunda kabul ettim. Ama tarih metodu üzerine ahkâm kesmek de istemiyorum. Sanırım bu toplantı için hiç uygun olmaz. "Tarih şöyle yazılır, tarih böyle yazılır," diye konuşmayı çok severiz biz tarihçiler. Her akademisyenin kendi disiplininde yaptığı gibi. İşin o tarafına da fazla girmek istemiyorum ama yine de söyleyeceklerimin umarım Türk sinema tarihi çalışmalarına bir yararı olacak boyutları vardır.

Öncelikle bu ilk film, ilk yönetmen konusuna kısaca değinmek istiyorum bir Osmanlı tarihçisi olarak. Osmanlı nesir yazımında alt tür olarak hatta alt-alt tür olarak "Evveliyat" denilen bir tür vardır, bilmem hiç duydunuz mu? Bunlar genellikle mecmualar içinde bir iki sayfalık kısa bölümler oluşturur. "Her şeyin ilkini ilk yapan kişi" üzerine kısa birer satırlık girdilerden oluşur. İlk çiftçilik yapan Hz. Adem Aleyhisselam, ilk defa tahta oturan Afrasiyap olmak üzere bu Osmanlı tarihinin kendi yüzyıllarına kadar gelir. Şimdi tabii bu tarih meraklıları için çok önemli, çok hoş bir şey ama sonuç olarak "Evveliyat" genre'ı tarihin bir alt türü olmaktan öte gidemez. Asıl önemli olan bağlamı içinde bunların nasıl ortaya çıktığını çalışma ve yorumlama meselesidir. Bunda da eminim sinema tarihi çalışanlar hemfikirdir ama "Evveliyat" türüne burada katkılar yapıldığını görmek beni de mesut etti, çünkü çok sevimli, küçük bir alt türdür. Türk sineması tarihi deyince özellikle Giovanni Bey'in, Agâh Bey'in yazdıkları var, Nijat Bey'in yazdıkları var ve bunlar çok haklı olarak, çok doğru olarak filmlerin ve sinemacıların tarihi üzerinde durur: Kimler film yapmış, kimler oynamış, hangi tarihlerde nasıl gösterilmiş, nerede gösterilmiş, kendi içinde alt bölümlemeleri nelermiş, nasıl değişmiş, evrilmiş? Sinema tarihi deyince ilk akla gelen sorular ve konular. Ama sanırım çok daha az üzerinde durulan ve üzerinde durulması gereken bir başka boyutu var sinema tarihinin. O da sinema tarihinin "alımlama tarihi" diyelim ya da filmlerin "alımlanışının tarihi". Bu

konuda da tabii hiçbir şey söylenmemiş değil, ama araştırmalar bilhassa bu noktada bence şimdilik cılız bir durumda bildiğim, gördüğüm kadarıyla. Ben de kahvehaneler ve meddah hikâyeleri gibi konular üzerinde yıllardır çalışan bir tarihçi olarak bilhassa "seyir kültürü" açısından burada bir şeyler söylemek istiyorum. Yani sinema tarihinin o tarafıyla, sahnenin beri yanında izleyiciler tarafındaki konumuyla ve evrimiyle ilgili bir şeyler söylemek istiyorum. Deniz Hanım sağolsun bana daha önceki toplantıların -ben sadece gazetelerde ilanlarını görmüştüm ve gelememiştim- yayınlarını da verdi. Orada Fatih Özgüven'in çok güzel bir yazısı var. Kendisi Yeşilçam ile ilgili olarak bir "alımlamaya açık olma hali"nden söz ediyor. Aynı cümle içinde "bir filmin içine gömülebilme hali"nden söz ediyor, o filmleri doğru değerlendirmemiz için göz önünde bulundurulması gereken faktörlerden birisi olarak. İşte bu "bir alımlamaya açık olma hali" nedir Türk sineması seyircisi arasında, özellikle ilk yıllarında? Bunu düşünmeye başlayacaksak şüphesiz ki Osmanlı seyir kültüründen ve onun erken tarihinden yola çıkmamız gerekecektir zannediyorum. Burada küçük bir referans daha yapmalıyım: Fatih Özgüven'in "bir filmin içine gömülebilme hali" ibaresini okuduğumda hemen Sezer Tansuğ'un minyatür yorumu geldi aklıma. Belki hatırlarsınız "zamanı ve mekânı içinden yaşamak" şeklinde yorumlar minyatürlerin yapmaya çalıştığını, minyatürün bakan ile olan ilişkisini Sezer Tansuğ. Sanırım bir kere genel olarak minyatür estetiğinden ve şu veya bu şekilde bizim "Osmanlı görsel sanatları" dediğimiz birikimin estetiğinden yola çıkarak özellikle erken Türk sineması tarihine bakmak gerekecektir. Ama "Osmanlı görsel sanatları" çalışmalarında bile ya da onlarla birlikte seyir kültürünün çalışılması çok azdır. Seyir kültürü genellikle Sayın Metin And'ın çalışmalarına konu olduğu şekilde ayrı bir çalışma alanı olarak ele alınır. Yani bir yanda minyatür ve görsel sanatlar çalışmaları var, bir yanda bir seyir kültürü çalışmaları var. Ama bunları bir araya getirecek bir yaklaşım hem Osmanlı görsel sanatları tarihi için hem sanırım Türk sineması tarihi için şimdilik derinleştirilmeye muhtaç durumda. Osmanlı seyir kültürü tarihi deyince ben özellikle 16. ve 17. yüzyıllar üzerinde duruyorum. Bilhassa Cumhuriyet dönemi Türkiyesinde tevarüs edilen seyir kültürü için temel nokta sanırım kahvehanelerin ve meddah kültürünün oluşumundan sonra ortaya çıkan bağlamdır. Bana öyle geliyor. Söyleyeceklerim de daha çok 16. ve 17. yüzyıllar sonrasıyla ilgili. Bu ortama, bu bağlama baktığımızda minyatürlerle ilgili söyleyeceğim bir şey daha vardı: minyatürler çalışılırken genellikle minyatürün kendisi

orada görsel bir sanat ürünü olarak duruyor, ona bakan bizler olarak ya da ona bakmış olan "birileri" ile ilgili olarak sorular soruyoruz. Halbuki minyatürlere dikkatli bakmış olanlar hatırlayacaktır, minyatürlerin kendilerinde bizzat seyirciler vardır; hepsinde değil. O ilişki benim bildiğim kadarıyla hiçbir zaman çalışılmadı, İran minyatürleri için de, Osmanlı minyatürleri için de, Hindistan veya Ortaçağ Avrupa minyatürleri için de. Özellikle ağaç aralarında, ön planda bir şeyler olmaktadır. Diyelim "Leyla ile Mecnun" hikâyesi anlatılıyor. Ön planda görsel olarak diyelim Mecnun'un başına bir felaket geldiği haberi Leyla'ya gelmiştir, yaşlı bir kadın haberi getirir. Leyla bayılır. Ön plandaki sahne bu. Hemen arkada, ağaçlar arasında ya da kayalıklar arasında birileri onları izlemektedir. Hep seyirciler vardır. "Hep" dediğime bakmayın, "hep" her seferinde yoktur ama birçoğunda vardır. Bununla ilgili olarak bir ifade var, özellikle Farsça'da, Osmanlıların da çok iyi bildiği, "hayret parmağını ısırmak" diye. Belki hatırlarsınız. "Şöyle" bakarlar sahneye bakanlar, bazen "hayret parmağını dudağına vurmak" denir. Ben Farsça'dan direkt çeviri yapıyorum. Şöyle bir hareket aşağı yukarı. Keşke getirmiş olsaydım da size gösterseydim ama umarım hatırlıyorsunuz. Buradaki "hayret" kavramı çok önemli bence. Yani görsel sanatlara eğilirken ve özellikle oradan yola çıkarak daha önce bir yerde yazdığım gibi "Osmanlılarda görme"nin ne anlama geldiğini düşüneceksek eğer, "hayret" kavramı üzerinde muhakkak duracağız demektir. "Hayret" ve "hayran" akraba kelimeler, o yüzden onlarla ilgili örnekler kullandığımda, içinde "hayran" geçen örnekler kullandığımda umarım hayret etmezsiniz. Yunus Emre'ye gidebiliriz. Tabii bu hepimizin içinde fıtraten olan bir şey. Kimisinde çok kuvvetli.

"Hakk, bir gönül vermiş bana
Ha demeden hayran olur"

Yunus Emre'nin bu nefis deyişinden yola çıkarak -tasavvuf musikisini bilenler bilir çok da güzel besteleri vardır, nefes olarak söylenir- oradan yola çıkarak, Anadolu Türkçe'sinin ilk örneklerinden, "hayret" ve "hayran" sözcüklerini çok kritik noktalarda Osmanlı edebiyatında, divan edebiyatında halk edebiyatında sık sık görürüz. Bunlar daha çok "görmek" ile ilgili beyitlerde geçer. Meselâ

"Avniya şeyh ile bin göreli hayran oldum" Avni'den.

Ya da "ışık" ile ilgili şeylerdir. Hacı Bayram Veli'den:

"Kim ki hayrete vardı, nur'a müstağrak oldu!"

"Hayrete varmak" zaman zaman da kültibe edilmesi gereken, bikilmesi gereken bir şey:
"Kim ki hayrete vardı, nur'a müstağrak oldu!"

Yani nur'a müstağrak olmayı herkes isteyeceğine göre, hayrete varmayı da isteyecektir. Hayret çok önemli, güzel bir şeydir. O resimlerdekilere dönersek, onlar hayret içinde bir şeyleri izlemektedirler. Bu hayretle dünyaya, olup bitenlere veya onların temsil edildiği sanatlara bakma hali, Osmanlı edebiyatında sanat değerlendirmesi olarak yazılan pasajlarda ve sanırım gerçekten o sanatların alımlanışında çok önemli bir rol oynuyor. Meselâ Evliya Çelebi'ye bakarsanız, ki bence 17. yüzyıl için çok ciddi bir sanat eleştirmeni olarak yorumlanabilir, meselâ Halep'te bir cami görür: "Aaa, bunun mukarnası, aynen benim Sinop'ta gördüğüm bilmem kimin camisi gibidir. Ama bunun şurası böyle, burası böyle," der. Bu genel değerlendirmeler bütünü içinde "hayret" ve "hayran" kelimeleri sık sık rol oynar ve bunlar öyle rastgele savrulmuş kelimeler değil, onu söylemek istiyorum bir yandan. "Aaa, anlatamadım!" ifadesi gibi bir ifade değil. Gerçi belki o da analiz edilmeye muhtaç ama. "Hayret," üzerinde durulmuş, yer yer kültibe edilmiş, çok önemli bir kavram. Seyir kültürünün kritik bir parçası, minyatürlerde gördüğümüz gibi, seyircilerin hayret parmağını ısırması örneğinde gördüğümüz gibi. Seyircinin izlenenlere belki Brecht'in epik tiyatrosunu çağrıştıran bir şekilde, bizzat katıldığı bir durum var bu Osmanlı seyir kültüründe. Meselâ Bursa'dan bir meddah hikâyesinin bir başka kaynakta nasıl yaşandığını size anlatayım kısaca. Bursa'nın bir kahvehanesinde 17. yüzyılda bir meddah hikâye anlatıyor, çok da meşhur bir meddah, çok da güzel anlatıyor. Hikâye de, iki karakter hakkında: Halil ve Kasım. Halil'le Kasım rekabet içinde. Hikâye aktıkça, seyirciler ikiye bölünür: Halil taraftarları, Kasım taraftarları. Halil'in adı geçince, Halil'in taraftarları ayağa kalkıp, "Ha.. Yaşasın Halil, bizim Halil!" gibisinden nidalarla katılırlar. Kasım'ın sözü geçince hakeza. İş iyice ciddileşir. Bir süre sonra Halil Kasım'a bir kazık atar hikayede. Kasım'ın taraftarları çok bozulurlar bu işe, kızgın laflar ederler. Orada Halil'in taraftarlarından bir şair oturmaktadır, tek gözü kör, "Yok canım, o öyle olmadı, meddah abartıyor," der. Kasım taraftarlarından birisi çok kızar, şaire döner "Hangi gözünle gördün yani?" der. Şair de çeker bıçağını, vurur o adamı. Ondan sonra bu olay mahkemelik olur, mahkeme tutanağından dolayı da biz bütün bu olayı biliyoruz. Bu bana çok yakın zamanlarda okuduğum, Atilla Dorsay'ın Yılmaz Güney filmleri-

nin Anadolu'da ilk seyredilişiyle ilgili bir hikâyesini hatırlattı: "1965'lerde bir Batı Anadolu kasabasında askerliğimi yapıyor ve bol bol Türk filmi seyrediyorum. Bir yaz gecesi bir açık hava sinemasında Güney'in *Kasımpaşalı* filmi oynuyor. Eziyorlar, sıkıştırıyorlar Güney'i, çaresiz hallere koyuyorlar. Kendini savunması gerek, tabancaya sarılıyor. Seyircinin tepkisini anlatamam. Bir tezahürat, bir kıyamet, "Yettim Yılmaz abi!", "Sağ koyma Yılmaz Güney!" sesleri arasında perdedeki silah sesine sinemadan da havaya sıkılan silahların sesleri karışıveriyor. Mantar tabancası filan değil, bayağı tabanca sıkıyorlar." Tabii burada ben çizgisel bir devamlılıktan söz etmek istemiyorum. Ama seyir kültürü tarihi yazılacaksa eğer, 16. ve 17. yüzyılların kahvehane ve meddah kültürüne eğilmek ve muhakkak işe oralardan başlamak gerekir kanaatindeyim. Daha sonra açabilirim, yine 17. yüzyıl ile ilgili çok önemli bir tartışma var. 17. yüzyıl biliyorsunuz, son zamanlarda gazetelerde de yazılıp çizilir oldu, "kadızadeli hareketi" denilen "dinde bidat" addettikleri, dinde yenilik addettikleri özellikle kahve, tütün ve tarikatlara karşı Ortodoks dinî bir hareket. Selefçe. Kadızadeliler ve karşıtları arasındaki tartışmalar arasında bir tanesi, bence dikkate değer: "Eşyanın tespihi, hal ile mi olur, kal ile mi? Şimdi bunlar çok ciddi meseleler tartışıyorlar. Meselâ Hz. Muhammed'in annesi babası Müslüman mıydı? Meselâ Firavun, yani Hz. Musa'ya zulmeden Firavun, inanarak mı öldü yoksa zalim mi öldü? Şimdi cennette mi cehennemde mi? Bu meselelerin yanı sıra kahve ve tütün kullanımı mübah mıdır? Bütün bunların yanı sıra, bize belki de şimdi çok garip gelen ifade ediliş tarzıyla da son derece estetik bir tartışma var: "Eşyanın tespihi, hal ile midir, kal ile mi?" Yani, eşya dediğimiz her şey, sürekli tespih halinde: Suphanallah, Suphanallah, Suphanallah... Bunda şüphe yok. Tartışmanın iki tarafı da bunda hemfikir. Soru şurada: "Bu işi sesli olarak mı yapıyorlar -ki tasavvuf ehli böyle düşünüyor- yoksa bu işi sadece oluşları ile mi yapıyorlar, hal ile mi yapıyorlar?" Birbirlerine giriyorlar bu tartışma ekseninde. Hatta sokaklarda arbedeler oluyor, yani ben size çok şık entelektüel bir tartışma olarak da aktarmıyorum. Fazla irdelemeyeceğim dediğim gibi, ama burada önemli olan şu var: Kamusal alanda belirleyici olan duyular hangileri? Duyuların tarifine doğru eğilip bakmak lazım. Görmek ile duymak arasındaki ilişki ne? Biz şimdi bilhassa kalabalık şehir merkezlerine gittiğimizde muazzam bir "göz terörü"ne uğruyoruz. İlanlar, ilanlar, ilanlar, ilanlar, şu, bu. Genel olarak sanırım, görme duyusunu çok daha ön plana çıkarıyoruz, bu bilhassa 19. yüzyıldan sonra Batı kültürünün de etkisiyle ortaya çı-

kan yepyeni edebiyat türleri ve onlardan da yola çıkarak yepyeni yayıncılık anlayışlarıyla. Meselâ İslamiyet'in kendi geleneklerinde pek de yeri olmayan Hz. Havva'nın bir elmayı Hz. Adem'e sunması hikâyesi görsel olarak Türkiye'de herkesin hatta belki İslam dünyasında herkesin tanıyacağı görsel bir ikon artık. Oysa o hikâye, Kur'an-ı Kerim'de ve genel olarak İslam geleneklerinde o şekilde hiç olmazsa yok. Ya da Şeytan'ın belli bir şekilde resmedilmesi hâli. İkonlaşmış. Şeytan üzerine yazan birisi yanımda biliyorum ve bu konuda çok da hoş analizleri var. Ama umarım farklı bir yerden yaklaşarak ne demek istediğim ortaya çıkıyordur. Görsel kültür sadece hızla değişmekle kalmıyor, bir çeşit kamusal hayatta ön plana çıkma dediğim bir barizleşme, bir önem kazanma hali yaşıyor. Daha önce Osmanlı kültüründe görsel sanatlar önemsizdi demek istemiyorum bunu derken, ama 17. yüzyılda bir tartışma olacağı zaman beni hiç şaşırtmıyor ki, o tartışma duyma üzerine, görme üzerine değil. Çünkü kamusal alanda asıl belirleyici olan o duyu bana kalırsa. Bunda da hemfikir olmayabiliriz ama Osmanlı kültür tarihçiliğinde genel olarak şimdiye kadar hiç eğilmediğimiz bir husus, burada tabii sinema tarihçileriyle direkt ilgili bir şey de değil söylediğim belki ama bu da duyuların tarihi. Bunları, eğer yapılacaksa, yani görmenin meselâ tarihi algılanacaksa, öğrenilecekse, çalışılacaksa, şüphesiz ki onun diğer duyularla ilişkisi bağlamında bir işe bakmalı. Görmenin duymayla ilişkisi, bilhassa çok önemli olacaktır zannediyorum. Seyirci kültürünün oluşumu, seyir kültürünün oluşumu ve evrimi, burada da hayretin rolü dedim başta, genel olarak görsel kültürün değişiminin tarihi muhakkak bence sinema tarihinin arka planında hiç olmazsa ele alınması gereken konular. İkincisi, görsel kültürün değişiminin tarihi yapılacaksa eğer, bu da duyuların tarihi bağlamında yapılmalı, görselliğin öne çıkmasını daha iyi anlamamız için. Tekrar alımlamaya açık olma haline döneyim ve sözlerimi kısaca bitireyim. Alımlamaya açık olma halinin tarihi de, hayretler içinde kalarak olsun, sahnede olup bitene bizzat katılarak olsun, Türk sinema tarihinin bir parçasıysa eğer, belirli bir seyir kültürünün tarihini de yazmaya başlamalıyız demektir. Ve bunu yapacaksak eğer, kendi hayret duygularımızı da geliştirmeliyiz sanıyorum. Teşekkürler.

Deniz Bayrakdar: Size çok teşekkür ediyoruz. Belki açılış konuşmasında söylemeyi unuttuğum bir şey vardı: Aslında bu üç gün benim için yenilenme ve yoğunlaşma günleri. Zevkle izledim. Anlattıklarınızdan da aslında diğer konuşmacılara ve burada salonda bulunan birçok arkadaşlarımıza konularıyla, çalışmalarıyla ilgili mesaj-

lar da çıktı gibi hissediyorum. Bunlardan bir tanesi örneğin bahsettiğiniz Fatih'in makalesinden, ona atıfta bulunarak bahsettiğiniz "içine gömülme hadisesi" Nezih Erdoğan'ın sanıyorum bugün sunuşunda daha psikanalitik bir yaklaşımla çalışan bir edebiyatçıdan hareketle de dile getirilebilecek bir şey yanılmıyorsam eğer. Çok güzel yazılmış bir makale, ben önceden okudum. Bunun dışında sizin çalışalım dediğiniz alanlarda belki hareket noktamızı oluşturacak bir şey. Yine Nezih'in "sesler" "sözler" üzerine çalışmaları belki. Şimdi çalışmaları ile önemli başvuru kaynaklarını ortaya çıkaran bir başka konuşmacımızı takdim etmek istiyorum: Agâh Özgüç. Agâh Bey 40 yılı aşkın bir süredir hem çeşitli gazetelerde ve dergilerde sinema yazarlığı yaptı, hem de kitap çalışmalarında bulundu. *Türk Film Sözlüğü* çalışması, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* ve *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması* gibi eserleri ve Yılmaz Güney kitapları yayınlandı. Agâh Bey de sağ olsun, davetimizi kabul etti, geldi. Ondan da belki bu, "evveliyat"lar konusunda, ya da kendisinin arzu ettiği konuda katkılarını bekliyoruz. Buyrun efendim.

Agâh Özgüç: Teşekkür ederim. Önce herkese hoş geldiniz diyeyim ve Deniz Hanım'a da çok teşekkür ederim beni buraya davet ettiği için. Ben aslında bu tip şeylere yıllardan beri daima katılmaktan kaçınan bir insanım, yapısal olarak. Kalabalıklar beni rahatsız eder. Onun için uzun konuşmalar da yapmam. Sadece ne bileyim, sorulara yanıtlar verebilirim. Bu konuda şunu söyleyeceğim: öne çıkmak diye bir olayım yok. Ben işimi yaparım, köşeme çekilirim. Böyle bir yapım var. O açıdan, işte ilk defa böyle bir panele katılmış oluyorum. Sinema tarihi olayı, tabii bilmiyorum sinema tarihsiz olarak da yazılıyor, ben tarihçi miyim, onu da bilmiyorum. Sadece benim bu konudaki referansım, Metin Erksan'a soruyorum. "Ben tarihçi miyim?" diyorum, "Tamam sen tarihçisin," diyor. Enteresan bir olay yani. Sonra diyorum ki, "Ben gazeteci miyim?" diyorum, bu sefer bunu Hıncal Uluç'a soruyorum, "Tamam," diyor, "Sen gazetecisin". Tabii, tarih konusu çok önemli bir olay. Yalnız bazı şeyler söylemek istiyorum. Meselâ bazı öğretim görevlileri, genellikle bazı akademisyenler çok ucuz bir söylemle, "Türk sinema tarihi yazılmadı," diye başlıklar atıyorlar. Öyle bir olay ki, o zaman biz Nijat Özön'ün, Giovanni'nin tarihi kitaplarını çöpe mi atalım? Şimdi herhalde, tabi ki, bir kitap tam bir kitap değildir. Buna imkân yok. Türkiye'deki koşullar o kadar zor ki, belge bulamıyorsunuz. Ve bugün, tarih yazılacaksa, tabiî ki yanlışlıklar olacak. Bakın afişlere bakın, afişler sizi yanıltabiliyor. Duygu Sağıroğlu'nun yaptığı bir filmde, bir başka yö-

netmenin ismini görüyorsunuz. Bu çok zor bir olay. Ben bunları duzeltmeye çalıştım. Tabiî ki birtakım yanlışlıklarımız olacaktır. Bunun çaresi yok. Bunu ben tek başıma yaptım. *Türk Filmleri Sözlüğü* benim için çok önemli bir kitap. Bu Batı'da bir ekip kurarak yapılıyor. Bunu yıllar önce, 1970'li yıllarda Giovanni ile beraber tasarlamıştık aslında, fakat tabii Giovanni'nin bazı işleri olduğundan bu işe ben tek başıma soyundum ve hayatım film setlerinde geçti. Orada hangi film çekiliyorsa, sete girerdim ve bütün kadrosunu ve 'cast'ını alırdım ve onları hikâyelerin altına yazardım. Tabii bazı hikâyelerde yanlışlıklar oluyor, bazı yönetmenler konu yerine edebiyat yapıyorlar. Buradan bir şey çıkaramıyorsunuz. Yani çok enteresan bir olay. Sonra diyor ki, "siz yanlış yaptınız". Ama senin verdiğin bu testte böyle bir olaylar var, yani birtakım edebî söylemler var. Onun için, eğer bugün Türk sineması tarihi yeniden yazılacaksa, zaten yazılmış, şu anda çok zor bir olay. Çünkü bütün filmleri tek tek izlemek gerekiyor, yeni bir yorum getirmek için. Bu filmlerin de birçoğu kayıp maalesef, yakılmış, kiloyla satılmış ayakkabıcılara, klips yapılmış ayakkabı bağcıkları üzerilerine. Böyle enteresan bir olay. Onun için çok zor bir olay. Bugün bunun için böyle bir şey yapılacaksa, muhakkak bu filmlerin tek tek seyredilmesi gerekir ve bir ekip olarak bunu yapmak gerekir. Tabii yeni yorumlar da getirilebilir ama bunlar izlendikten sonra, izlenmedikten sonra zaten net olarak birtakım şeyler ortaya çıkmıyor. O açıdan meselâ bazı kaynaklar da var, bazı kaynaklar çok enteresan. Yani bir de bazı akademisyenler, bazı öğretim görevlileri, nedense Türk sinemasına karşı –bazıları için konuşuyorum- bize karşı bir öğrenci yetiştiriyorlar. Sonra da bizi beğenmiyor. Onun için bu çok önemli bir olay aslında. Onun için bunları tabii uzun uzun konuşmak gerekir. Kaynaklar konusunda da meselâ ne yapıyor, bir yazar, işte benden alıntı yapıyor. Yabancı bir yazar, şimdi yanımda. Benden alıntı yapmıyor, onun eserini alıntı olarak gösteriyor. Bu da bize bakış açılarını çok açık bir şekilde göstermiş oluyor. Vallahi bu konuda fazla uzun konuşmam ben. Onun için soracağınız bir şey varsa, baştan söyledim.

Deniz Bayrakdar: Teşekkürler Agâh Bey. Agâh Bey açıklamalarını daha çok soru-cevap kısmına bıraktı. Çünkü bizim öğreneceğimiz bazı şeyler olabilir. İki şey vardı, sinema akademisyenleri ile ilgili. Bir tanesi Türk sinemasının akademisyenlerce biraz dışlandığına ilişkin. Ama bu biraz daha geçmişte kalan bir durum. Emin olmamakla birlikte televizyonlarda çok sıklıkla bu Türk filmlerinin gösterilmesinden ve Türk sinemasına farklı bakabilen akademisyenlerin ortaya çıkışın-

dan sonra bu biraz daha değişti gibi geliyor. Ama kimseyi aklamak adına söylemiyorum. Hâlâ bunun dışında olan da vardır belki. Ama sizin söylediğiniz bir önemli husus var, o belki bugün, yarın, hatta sonrasında yine tartışılacak bir şey: arşiv konusu. O her konferansta burada tartışılıyor. Hepimizin sıkıntısı bu. Birçok şeyi de ikinci el, üçüncü el kitaplardan okuyup, filmleri öyle anlamaya ve analiz etmeye çalışıyoruz çoğumuz. Bu belki hepimizin arzu ettiği bir durum değil. Çok teşekkür ediyorum tekrar. Panelimizde son konuşmacımız Giovanni Bey. Giovanni Bey'e de teşekkür ediyorum geldiği için. Giovanni Bey'in özgeçmişi de diğer konuşmacılarımız gibi son derece kapsamlı ve önemli çalışmalarla dolu. Ama yine de hatırlatmakta yarar görüyorum. Yabancı filmlerde yapım görevlisi, yönetmen yardımcılığı gibi görevlerde ve birçok işte çalışan bir insan Giovanni Bey. Çok geniş bir yelpazede profesyonel deneyimleri var. Ama daha sonra Erler Film'de dış ilişkiler müdürü olarak çalışıyor. Ulusal Video'da program müdürlüğü yapıyor. 1948 yılında başladığı sinema yazarlığına da 70'li ve 90'lı yıllarda ağırlık veriyor. 1961 senesinde *Akşam* gazetesinde sinema yazılarına devam ediyor. Yazdığı dergiler arasında *Yön*, *Yeni Sinema*, *Sinema 65*, *Film*, *Yedinci Sanat*, *Video-Sinema*, *Bravo* gibi birçok dergi var, hepsini buraya alamadım. Çok önemli bir eseri var: *Türk Sineması'nda 6 Yönetmen*. Bu belki Nijat Özön'den sonra daha farklı olarak özgülleşen ve "auteur" üzerinden giden bir yaklaşım. Daha sonra *Türk Sinema Tarihi*, 1988'de ve 1998'de bir daha yayınlandı, Kabalcı'dan bu sefer. *Batı Sineması'nda Türkiye ve Türkler* diye bir çalışması var ki, bu meselâ bizim konferansın birçok sunuşunda gerçekten kullanılan kaynaklardan bir tanesiydi. *Fantastik Türk Sineması*, sanıyorum iki yazarlı bir kitaptır o da, 1999 yılı çalışması. Bu tanıtımdan sonra Giovanni Bey'i konuşması için davet ediyorum.

Giovanni Scognamillo: Türk sinema tarihi konusu gerçekten pek geniş bir konudur. İzin verirseniz, kişisel bir anıyla başlayalım. Yıl 1950. Ben o tarihten beri sinemanın içinde doğup büyüdüğüm için sinemayla çok yakından ilgileniyorum, sinema tarihiyle ilgileniyorum ve Türk sinema tarihini araştırmak istiyorum. Muhsin Ertuğrul dönemi kapandı. İlk sinemacılar ortaya çıkmaya başlıyor. O zamanın çok ünlü sinema dergisi *Yıldız*'a bir mektup gönderiyorum, *Yıldız*'ın başında Sezai Solelli kardeşimiz vardır: "Ben amatör olarak Türk sinemasını yazmak istiyorum, Türk sinema tarihi konusunda araştırmalar yapmak istiyorum. Ne önerirsiniz?" Cevap dergide yayınlanıyor. Cevap, mealen şu şekilde bir şey: "Aslında bizim sinemamız

henüz çok önemli olmadığı için bu tarz çalışmalara girmeyiniz. Sinemamız ilerleyince size yardımcı olabiliriz." Bu bir başlangıç oldu. Ben tabii hiç bunu dikkate almadım. Kendimce biraz eş dostla biraz eski filmci, sinemacı olan babama, enişteme, arkadaşlarına sorarak... Mesela Weinberg kimdi, Weinberg benim enişteme arkadaşıydı. Giovanni Bey'in açtığı ilk sinema, halen tartışılan bir konudur, ona da gireceğim, bir şeyler karaladım ve 1951 yılında Roma'daki Deneysel Sinema Merkezi'nin (Centro Sperimentale di Cinematografia) yayın organı olan *Siyah ve Beyaz* (Bianco e Nero) dergisinde "Türk Sineması: Dünden Bugüne" diye bir yazı yazdım. Benim şahsi sinema tarihçiliğine başlangıcım öyle oldu. Ancak Türkiye'de sinema tarihini yazmak galiba ülkemize özgün bir şeydir. Her ülke sineması kendi sinemasının başlangıç tarihini ayrıntılarıyla çok iyi bilir, çok iyi saklamıştır ve çok iyi belgelemiştir. Biz halen tartışıyoruz: Acaba Fuat Uzkınay *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'nı çekti mi, çekmedi mi? Başlangıç olarak biz kimsenin görmediği ya da çok az kimsenin gördüğü ortada olmayan bir filmi başlangıç noktası olarak alacağız, yoksa Manakis Kardeşler var. Onlar Uzkınay'dan önce bir film çektiler. Onlar da Osmanlı İmparatorluğu döneminde, onlar da Osmanlı sayılırlar, Makedonyalı olmalarına rağmen, acaba oradan mı başlasak, şuradan mı başlasak? İstanbul'da ilk film gösterisi nerede yapıldı? Sponeck Kahvesi'nde, Galatasaray Dönemeci'ndeki Sponeck Kahvesi'nde, geçen yıl belediye oraya bir levha da astı. Ancak bu ilk gösteriyi kim yaptı? Sigmund Weinberg mi yaptı? Ama Sigmund Weinberg yapmış olsaydı, evde kalan afişte muhakkak ki Weinberg'in adı belirtilirdi, çünkü o dönemde Weinberg hem sinema konusunda, fotoğrafı konusunda hem de kişi olarak sinemanın sayılı kişilerindendi. Ama gösteriyi ilan eden afişte Weinberg'in adı yok. Demek ki Weinberg bu gösteriyi yapmadı. O yapmadıysa kim yaptı? Türkiye'de halen Türk sinema tarihinin başlangıcında bu tarz sorularla karşılaşıyoruz. Ancak acaba bunları sormak, soruşturmak, bunları ortaya çıkarmak bu denli önemli mi? Bu ilkler üzerinde durmamız gerekli mi? Bunu da düşünmek gerekiyor. Kaldı ki Türk sinemasının ilk filmi olarak gösterilen gerek Manakis Kardeşler'in gerekse Fuat Uzkınay'ın, çektiyse tabii, *Ayestefanos* filmi aslında belgesel filmlerdi. Belki de biz belgesel filmleri ve belgesel başlangıcını bir yana bırakıp daha çok konulu filmler üzerinde durmalıyız. İyi, konulu filmler üzerinde duralım ama o konulu filmlerden hiçbiri bugün elimizde değil. Ya da onlardan parçalar kalmıştır. Demek istediğim Türkiye'de bu tarz araştırmalara girmek bir çılgınlıktır. Ben zaman zaman ken-

dime soruyorum: "Kardeşim, sen niye sinema tarihi yazıyorsun da, başka işin yok mu, başka şeyler de yazabilirsin." Üstelik bugün benim inandığım başka bir nokta var. Türk sinemasının tarihi sanıldığı kadar dar kapsamlı bir tarih değil. Türkiye'de bugüne kadar Agâh kaç film çekildi?

Agâh Özgüç: 6300 yani, 1914'ten bu yana kadar.

Giovanni Scognamillo: 6300 film çekildi. Bu 6300 filmden 1000 tanesini bulmak mümkün mü?

Agâh Özgüç: Çok zor.

Giovanni Scognamillo: Çok zor. Kaynak eksikliği var. Başka kaynak eksiklikleri de var. Bundan 7-8 yıl önce Nijat Özön'le dört gün boyunca Atatürk Kitaplığı'na kapandık. Ve 1890-1896 yılları arasında İngilizce ve Fransızca olarak yayımlanan gündelik gazeteleri taradık. Acaba bir yerde bu ilk gösteriyi bulur muyuz? Bulamadık, neden bulmadık, çünkü zaten Atatürk Kitaplığı'ndaki dergi koleksiyonları tam koleksiyon değil, eksik koleksiyon. Büyük bir olasılıkla bizim aradığımız bilgi, kitaplıkta bulunmayan bir gazetenin nüshasında olabilirdi. Tarih yazmak için film seyretmek gerekiyor, evet. Ama Türkiye'de istediğiniz filmi, istediğiniz yerde ve istediğiniz anda seyredemezsiniz. O imkânsızlığınız var. O vakit ne yaparsınız? Daha önce o filmi kim seyrettiyse, nereye yazdıysa, kaynak olarak onu bulursunuz. Çok sakat bir şeydir. İşin sonunda sizin yazdığınız tarih, bir tarihten çok bir derleme oluyor. Ama yılların geçmesiyle Türk sinema tarihi konusu gitgide daha kapsamlı bir hale geliyor. Bugün ben şuna inanıyorum. Birkaç gün önce Tarık Zafer Tunaya'da akademisyenlerle yapılan bir toplantıda ben bu teklifte bulundum. Bugün sağlam ya da bir önceye kadar sağlam bir Türk sinema tarihini ortaya getirebilmek için muhakkak ve muhakkak bir ekip ya da bir komisyon kurmak gerekiyor. Sinema artık gitgide başka boyutlara geliyor. Demin Sayın Kafadar'ın da dediği gibi sinema tarihi denildiğinde sadece film olayı ya da yönetmen olayı ya da oyuncu olayı ya da yapım olayı değil. Film ile seyirci arasındaki ilişki, seyircinin açısından da bir tarih. Artı, toplumsal bir tarih. Bugün Türk sineması estetiğiyle ilgili bildiğim kadarıyla çok az şey yazıldı. Yönetmenler üzerinde incelemeler, araştırmalar yapıldı, fakat Atıf Yılmaz'ın dediğine pek yanaşmıyorum. Atıf Yılmaz der ki: "Türk sinemasının bir biçimi yoktur". Türk sinemasının bir biçimi vardır. O sadece belirli kişilikli ve "auteur" dediğimiz yönetmenlerin filmlerinde ortaya çıkan biçim değil. Bir ulusal biçim üzerine gitmek gerekiyor, varsa onu ortaya çıkartmak gerekiyor. O filmi seyretmek şartıyla, ama o bol film seyretmek dediğimde sadece bizim ustaların filmleri

değil, Nejat Saydam'ın da Orhan Aksoy'un da Çetin İnanç'ın da Yılmaz Atadeniz'in de filmlerini, popüler dediğimiz filmleri de izlemek gerekiyor. Sonuç olarak ne yapılır? Sonuç olarak belki bir sil baştan yapılır, dediğim gibi bir komisyon kurulur, bir ekip kurulur ve bu iş Descartes'ın tabula rasa sistemiyle yeniden ele alınır. Teşekkür ediyorum.

Deniz Bayrakdar: Giovanni Bey'e de teşekkür ediyorum. Konuşmacılarımız süreleri konusunda son derece tutumlu ve uslu davrandıkları için, mazur görün beni, ama podyum sizin. Sanıyorum çok söyleyecek sözünüz var. Ben buradan görmeye çalışarak sizleri seçmeye çalışabilirim aslında mikrofonu verecek bir öğrencimiz de olacak galiba. Evet, şimdi sizin sorularınızı alalım. Aşağı yukarı saat 13.00'a kadar vaktimiz var. Benim saatime göre yanılmıyorsam bir 30 dakika-40 dakika süremiz var. Buyrun. Belki tekrar hatırlatmak için bir özet yaparsak, Cemal Bey seyirin tarihini, duymanın görmenin önünde varoluşunu ön plana çıkarttı. Agâh Bey sinema tarihi incelemesi konusunda akademisyenlerin eksiklikleri ya da yaklaşımları üzerine bir katkıda bulundu. Ve Giovanni Bey de ağırlıkla ilk gösterinin araştırılması konusunda yaşanan sıkıntıyı hâlâ bugün bazı sıkıntılarla birleştirdiği bir alana getirdi ve popüler sinemanın incelenmesine verdiği değeri belirtti. Sunuşları olanlardan katkılar bekliyoruz.

Seyirci 1: Hoş geldiniz. Size de çok teşekkür ederiz. Son zamanlarda güzel bir film seyrettik. Filmin başrolünü Sultan Hanım oynadı, Kadir İnanır ile beraber ve bu filme bir milyon dolar harcandı. Ben merak ediyorum ve bunun cevabını bulmadım, benim yaşımda Türkiye'de Sultan değil, imparatoriçe de gördük, sahnelerimizde sinemalarımızda çok büyük hanımlar gördük. Hanımefendi burada, Lale Oral. Bu film niye tutmadı Sayın Giovanni, neden bu film tutmadı? Sultan Hanım neden üzülüyor? Teşekkür ederim.

Giovanni Scognamillo: Şimdi, bahsettiğiniz film *Gönderilmemiş Mektuplar* mı?

Seyirci 1: Nasıl efendim?

Giovanni Scognamillo: Bahsettiğiniz film, *Gönderilmemiş Mektuplar*. Türkan Şoray ile Kadir İnanır'ın oynadığı.

Seyirci 1: Evet, evet.

Giovanni Scognamillo: O film seyirci bulmadı, evet, doğru ya da çok az bir seyirci buldu. Bence bugünün Türk sinema seyircisi Türkan Şoray'ı ve Kadir İnanır'ı televizyonda rahatlıkla seyreder, özellikle seyreder, duygulanarak seyreder. Fakat bugünün sinema seyircisi Türk sinemasından yeniden o eski öyküleri, o nostaljik ha-

vaları, o oyuncuları belki beklemiyor. Şunu unutmamak gerekiyor, Yeşilçam'ın yıkılışından sonra, 80'li yıllarda, 20 yıl geçti, Türk sineması Yeşilçam'ın oluşturduğu neredeyse tüm kalıpları silmek için bir gayret gösterdi. Haklı mıydı, haksız mıydı, o bir tartışma konusudur. Herhalde Yeşilçam sineması çok eleştirilmesine rağmen Türk sinemasına bir şeyler getirdi, muhakkak getirdi, çünkü Türk sineması dediğimiz Yeşilçam'dan başka bir şey değildi. Bugün Türk sinemasını dış pazarlara taşıyan, Türk sinemasına sanatsal bir kimlik katan yönetmenler de Metin Erksan'dan Lütfi Akad'a, Halit Refiğ'den Ömer Kavur'a kadar, Yeşilçam'dan çıkmış, Yeşilçam'ın içinde yetişmiş. Ancak, bu gelenek Yeşilçam yıkıldıktan sonra Yeşilçam'la birlikte tamamen yıkılmadıysa da çok gerilerde kaldı ve amaçları başka olan daha çağdaş olmasını dileyen bir sinema çıktı ortaya. Bir de tabii bir filmin neden iş yapıp yapmaması reçete olarak bilinmiş olsaydı, bugün dünyanın bütün yapımcıları o reçeteye bakarak iş yapan film çıkartırlardı. Chaplin'in dediği gibi, "Seyirci iki başlı bir canavardır. Bir taraftan sizi över, bir taraftan sizi parçalar."

Seyirci 2: Öncelikle düzenleyenlere böyle bir toplantıyı beşinci kez organize ettiği için teşekkür ediyorum. Ben Sayın Özgüç ile Sayın Scognamillo'ya bir soru yöneltmek istiyorum. Sayın Özgüç, konuşmasında Türk sinemasına çok katkıda bulunan değerli kaynaklarını oluştururken, bütün filmlerin setlerinde bulunduğunu, ya da pek çoğunun, provalarda envanter oluşturmaya dair bilgiler ürettiğini söylemişti. Tabii Giovannni Bey kendi bilgilerini nasıl üretiyor, ona burada bir ricada bulunacağız. Onun ötesinde acaba sinema tarihi için gerekli kaynakları, kitapları yazarlarken, belgeleri nasıl oluşturuyorlar ya da nasıl buluyorlar? Ve buldukları belgeler güvenilir belgeler mi? Derleme yöntemleri nasıl? Ve bu derleme yöntemiyle nasıl sonuca varıyorlar? Yani tipik bir tarihçi titizliğiyle tam anlamıyla bir belgeci tavırla mı hareket ediyorlar? Yoksa buldukları belgelerden yola çıkarak kendi görüşlerini oluşturup yorumlayıcı bir tavırla mı kitaplarını şekillendiriyorlar? Burada tercih ettikleri yöntem ne, onu merak ediyorum. Teşekkür ediyorum.

Agâh Özgüç: Şimdi şöyle bir olay. Önce bazı belgeler, maalesef çok yanlış belgeler var. Meselâ işte, Giovanni'nin dediği gibi eğer bir tarama yaptığınız zaman meselâ eski dergilere bakıyorsunuz, bir film çekiliyor diyor ve kadrosunu orada yazıyor. Fakat maalesef o film çekilmiş değil. Ne oluyor, o film sizi aldatıyor ve siz de onu arşivlemek zorunda kalıyorsunuz. Onun için bunun çok iyi araştırılması gerekir. Meselâ ben setlere gittiğim zaman önce film çekilirken ta-

mamen kadrosunu ve konusunu alıyordum. Ona göre onları notlayarak arşivliyordum. Tabii burada başka olaylar da oluyor. Meselâ, siz film çekilirken kaydediyorsunuz, başka bir isimle çekiliyor film. Fakat sonradan filmin ismi değiştiriliyor. Bu açıdan hep bunlar birtakım yanlışlıklara neden olan olaylar. Onun için bizim sinemacılarımız mesela bir şey söyleyeyim, filmografi yazıyorsunuz. Örneğin diyelim ki Ertem Göreç'e, "Şu filmi siz çektiniz," "Tamam" diyor. Burada diyorum ki, "Bu oyuncu oynadı mı?" diyorum. "Hayır, oynamadı," diyor. Ben bu sefer, fotoğrafını önüne atıyorum. "A, bu filmi ben çekmişim" diyor. Şimdi hakikaten bu kadar bilinçsiz, kendi filmlerine sahip olmayan o kadar çok yönetmen var ki, hiç birisi kaç tane film çektiğini bilmiyor. Örneğin Türkan Şoray "Ben 200'ün üzerinde film çektim" diyor. 200'ün üzerinde film yok, 184 tane film çekmişsin. Niye 200 tane oluyor? Yani sonra kendilerinde hiçbir materyal yok. Tarihçiliğin en önemli olaylarından bir tanesi, tabii ki belgelerdir, fotoğraf belgesi, işte ne bileyim buna benzer afiş gibi birtakım materyalleri toplamak gerekiyor. Fakat maalesef bu arkadaşların hiçbirinde bu materyallerden bir tanesi yok. Hepsi geliyor bana başvuruyor. Benim görevim zaten bunları örıce saklamak Bu siyah-beyaz filmleri 1960'lı yılların başından itibaren ben kendim topladım. Daha öncesini de depolara girerek, Ankaralara kadar gittim, oralardan topladım. Onun için bu arşivler olmadan bu belgeler olmadan zaten böyle bir şeyin yapılmasına imkân yok. İşte demin de dediğim gibi, yanıltıyor yani, afişlerde başka isimler yazılır. Meselâ Yılmaz Güney'in ilk filmi *Seyyit* olarak kabul ediliyor, halbuki değil. Daha önce 5 tane film çekmiş adam. O afişlerde başka isimler yazılı. Onun için yani hakikaten çok zor bir olay. Dünyada böyle bir karmaşa türü bir olay yok yani. Onun için bu arada tabii ki yanlışlığa düşüyorsunuz ama ben bu hataları sonradan sık dokuyup ince eleyerek düzeltmeye çalıştım, düzelttim. Ondan sonra tek tek adamlarla, kendileriyle konuştum. Onlar da yanlış yapıyorlar. Onun için yani, bu yöntemle benim çalışmam aslında böyle. Yani belgeleyerek, arşivleyerek, bütün malzemeler kutuların içinde, o şekilde bir çalışma yapıyorum ve bu arşiv bende olmasa zaten bunu yapmama imkân yok. Tabii biz istiyoruz ki, bir filmografiyi yazarken en küçük roldeki oyuncuyu dahi yazalım fakat bu küçük roller zaten afişlerde yok, jeneriklerde yok, jenerikler tamamen yanlış. Bugün TRT'de ve televizyon kanallarında oynayan filmlerin tümünün jenerikleri yanlış. Oraya herkes kendine göre şey yazıyor, yani kendine göre bir "cast" yapı-

yor. Onun için yanlışa düşüyorsunuz, o bakımdan bunu çok titiz bir şekilde yapmak gerekiyor.

Giovanni Scognamillo: Agâh, söylediklerine katılıyorum. Şimdi, tarih bir bilim ise ki, öyledir galiba, bir tarih yazdığınızda, bilimsel bir araştırma yaptığınızda, belgelere dayanmanız gerekiyor. Sinema tarihi olduğunda o önemli belge, o en önemli belgeler nelerdir, filmlerdir. Filmleri izleyerek, filmleri inceleyerek, filmleri okuyarak isterseniz, o tarihi oluşturursunuz. Kağıt üzerinde bir metodoloji oluşturmak kolaydır. Fakat ne yazık ki, Agâh Özgüç'ün de sıraladığı nedenlerden dolayı Türkiye'de o metodolojiyi harekete geçirmek, o metodolojiyi uygulamak son derece zordur. O yüzden yapılan işleri yeniden tekrarlamakta daima yarar var. Ben *Türk Sinema Tarihi*'ni yazdım, şayet okuduysanız, yönetmen eksenli bir sinema tarihi olduğunu görmüş olursunuz. Başka şekilde de olabilirdi, ne bileyim tür eksenli olabilirdi ya da oyuncu eksenli olabilirdi. Bütün sorun o belgelere ulaşabilmek ve o belgelerin gerçekten sağlam olduklarını saptamak ve kanıtlayabilmektir. Hepimiz sinema tarihini yazmak zor diyoruz, sanki şikâyet ediyormuşuz gibi, bir tarafta bir şikâyet var tabii, çünkü düşünün, Batı'da ya da Amerika Birleşik Devletleri'nde herhangi bir sinema kitabını yazmak istediğinizde kaynakları bulursunuz. Kitaplıklara gidersiniz, film arşivlerine gidersiniz, filmi seyredersiniz, o filmle ilgili literatürü izlersiniz. Ancak Türkiye'de bunu yapamazsınız, Türkiye'de her sinema yazarı az ya da çok kendi arşivini oluşturmak zorundadır. Agâh, bunu demin izah etti. Agâh'ın söylediklerini ufak çapta ben de yapıyorum, diğer sinema yazarları ya da tarihçileri de yapıyor. Sistemde bir sakatlık var. Ve biz o sakat sistemin kurbanı oluyoruz, biz yazarlar oluyoruz, siz okurlar oluyorsunuz, çünkü zaman zaman yanlış bilgileri dinliyorsunuz, bizim yanlış bilgi edindiğimiz gibi. Teşekkür ederim.

Agâh Özgüç: Ben bu arada bir şey eklemek istiyorum. 1960'lı yılların başında bütün oyunculara birer fiş hazırladım. Ve burada işte, doğum tarihleri işte ne bileyim, ilk çektikleri filmler gibi şeyler gönderdim kendilerine. Ve bunların hepsi bende mevcut. 20 sene sonra veya 25 sene sonra bu vatandaşlarla karşılaştığınızda, doğum tarihlerini sorduğunuzda tutmuyor. Bende, belgeler bende. Tutmuyor, 5 yaş aşağı söylüyorlar, ondan sonra böyle bir olay var şimdi. Nasıl inanabilirsiniz, böyle bir şeyi ne yaparsınız yani? Oyuncular açıklamıyor, yaptığınız zaman bu benim yanlış tarihim diyor. Kardeşim, bunu 30 sene evvel sen bana söyledin. Ben de bunu yazdım buraya. 30 sene sonra

yeniden mi doğdun veya yeniden başka bir şey mi oldun? Böyle olaylar var, bu açıdan çok karmaşık bir olay yaşanıyor Türk sinemasında.

Giovanni Scognamillo: Ben de bir örnek ekleyeyim. Nijat Özön'ün verdiği bir örnek. Nijat Özön Türk sineması tarihine başladığında o da bir fiş hazırladı. 100 yönetmene fiş gönderdi, geri gelen fişlerin sayısı 2.

Elif Rongen Kaynakçı: Ben Hollanda'nın bir film arşivinde çalışıyorum, bir arşivci olarak katılıyorum bu toplantıya. Dolayısıyla arşivci olarak bu söylenen şeylere biraz yorum yapmak istiyorum. Her şeyden önce benim esas çalışma alanım da Amerikan sineması, tarihinin çok iyi yazıldığını, elde çok kaynak olduğunu düşündüğünüz bu sinema hakkında. Ben sadece kayıp filmler üzerine ve sadece kaynak olmayan, tanınmayan, unutulmuş filmler üzerinde çalışıyorum. Fakat şunu söylemek istiyorum, Türk sinemasına özgü değil bu yanılgılar, karışıklıklar filan. Library of Congress'te çalıştığımız zaman bakıyorum bütün copyright amacıyla elde edilmiş olan şeylerde, aynı Agâh Bey'in söylediği gibi film çekilmeden önce copyright'landığı için yönetmen çekmeyi düşündüğü filmi hatta kullanmayı düşündüğü oyuncuları vermiştir oraya. Sonra o film çekilmemiş olabilir, çekilmiş de bambaşka bir şey haline dönüşmüş olabilir, adı beş kere değişmiş olabilir vesaire. Yani bunu Amerikan sinemasında da biz hâlâ görüyoruz. Tek söylemek istediğim şey şu, bu zaten, benim açımdan baktığım zaman arşivciliğin görevi. Orada olan belgeyi elimizde olan belgelerle devamlı olarak karşılaştırmak, dolayısıyla, her elimize yeni belge geçtiğinde -bu fotoğraf olabilir, afiş olabilir, tabii filmin kendisi olabilir- en güzel şartlarda, bunu oradaki kaynaklarla devamlı olarak karşılaştırmak. Aynı şey, Amerika'da devamlı olarak karşılaşılan bir şey, oyuncuların ve ekibin adı devamlı değişiyor, çünkü onlar bilerek bunu yapıyorlar. Bir filmde aynı kişinin iki görev üstlenmesi oda ve sendikalar tarafında kabul edilmeyen bir şey olduğu için, adam hem ışıkçı hem bilmem ne olarak çalışacaksa filmde özel olarak bilerek başka bir isim kullanıyor. Düşünün bunun ortaya çıkardığı karışıklıkları. Fakat biz Amerikalı araştırmacılar ile çalıştığımız zaman onlar gidiyorlar, doğum tarihi belgelerini araştırıyorlar, ölüm tarihi belgelerini araştırıyorlar, gerekirse gidip mezarını buluyorlar vesaire, bu şekilde bunları film kaynaklarındaki kaynaklarla karşılaştırıyoruz ve devamlı sorguluyoruz. Benim açımdan baktığınızda sinema araştırmacılığı, sinema tarihçiliği zaten budur. O yüzden de bugüne kadar yapılmış olan şeyleri silmek, yani tabula rasa bence abartılı bir şey olur, ama bugüne kadar yapılmış olan araştırmaları devamlı

olarak yeni elde edilebilecek, ele geçirilebilecek kaynaklarla karşılaştırmak gerekir diye düşünüyorum. Bu alanda da Türk sinemasının maalesef kaynakların dediğimiz gibi elde olmaması sorunu, yani daha doğrusu, elde var olmasına rağmen açık olmama sorunu var. O yüzden de aslında Türkiye'de bir Türk sinema kütüphanesinin oluşturulmasının, yani tüm bu kişisel arşivlerdeki belgelerin bir noktada bir araya gelmesinin zamanı geldi diye düşünüyorum. Ve bunlar halka açılırsa, öğrencilere açılırsa o öğrenciler kendi alanlarında bütün varolan kaynakları yan yana koyup karşılaştırarak bugüne kadar neyin yanlış geldiğini, bugüne kadar neyin belki bilinmediğini bulacaktır, diye düşünüyorum. Teşekkür ediyorum.

Giovanni Scognamillo: Söylediğiniz çok doğru. Sadece bir sinema arşivi, sinema kaynak kitaplığı değil, sinemayı ciddiye alan, gerçekten ciddiye alan bir ya da birkaç kurum gerekiyor. Bugün Türkiye'de bir sinema yasası var, 1986'da çıktı, diye hatırlıyorum. Fakat uygulanmıyor yıllarca. İlginçtir, bir sinema yasası değildir, bir video ve sinema yasası. Başka ülkelerde video ve sinemayı aynı yasada birleştiren başka bir örnek bilmiyorum ben, Türkiye'de karşımıza çıkıyor. Bu yasa zaten uygulanmıyor. Şimdi yasası olmayan ya da yasasında sinemanın kültürel ve eğitim potansiyelini göz önünde tutmayan bir yasa bütün bu karışıklıklara neden oluyor. Ancak şunu da kabul etmek gerekiyor, *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler* kitabımı hazırlarken Amerika'da bulunan bir araştırmacı arkadaşımdan rica ettim, Library of Congress'e girdim, oradan içinde Türkiye, Türk bulunan bütün Amerikan filmlerinin listesini çıkartabildim. Bugün benzer bir çalışmayı, mesela başka bir konuyla ilgili ya da Türk sinema tarihi ile ilgili bir konuda hangi kurumda yaparsanız hazır bir kaynak nerede bulursunuz, bulamazsınız. Kaynakları karşılaştırmak tabii ki araştırmacının en büyük görevidir. Onda hiç kuşku yok. Her önünüze çıkan belgeyi yeniden diğer belgelerle karşılaştırmak zorundasınız. Yoksa yanlışlar sürekli olarak ortaya çıkar. Bir sistem yok, güvenebileceğiniz bir kurum yok. İnşallah günün birinde olur, ben bu yaşımda görür müyüm görmez miyim onu bilemeyeceğim.

Deniz Bayrakdar: Kurtuluş Bey, buyrun.

Kurtuluş Kayalı: Ben iki üç tane daha soru soracağım. Sorunun birisi şu: Türk sinema tarihi yazanlar arasında akademisyen var mı? Eğer Türk sinema tarihi yazan akademisyen varsa, Türk sinema tarihi yazan akademisyen olmayan iki kişinin yazdıkları Türk sinema tarihiyle, bu sinema tarihlerini karşılaştırabilir misin? İkinci sorum şu: Türk sinema tarihlerinin biri 1962 yılında yazılmış, Nijat Özön'ün kitabı.

Sizin kitabınız '87'-'88'. Sizin kitabınızın ana ekseni de 1969'da yazdığınız '73'te basılan kitabın ana ekseni. Demek ki ortada şöyle bir sorun var: 1960'lı yıllardan beri akademisyen olanlar da dahil olmak üzere çok global tarzda Türk sinema tarihi yazma endişesi taşınmıyor. Türk sinema tarihi yazma denemesinde bulunan insanlar, bunu makro planda yapmadıkları sürece, bunu mikro tarzda yaptıkları sürece, bunun Türk sinema tarihi yazımındaki sorgulamada ne tür bir işlevi olabilir? Üçüncü sorum şu: Yeni dönem akademisyenleri bu yazılmış sinema tarihlerine, derdimi anlatmak için çok net bir terim kullandım kusura bakmayın, biraz züppece yaklaşıyorlar bu tür sinema tarihine ve eleştirellik getiriyorlar. Orada şu soruyu da sormak gerekir: son dönemde yazılagelen Türk sinema tarihine eleştirel bakış biçimini daha önceki dönemde Türkiye'de sinema ile uğraşan insanlar gösterdiler mi, göstermediler mi? Dolayısıyla Türk sinema tarihini genel anlamda yazmak babında sizin ve Nijat Özön'ün yazdıkları sinema tarihine eleştirel bakış gösteren insanların yaptıkları şeylerin öneminin altını çizmemiz gerekmez mi? Bir başka soru da Agâh Özgüç'e sormak istiyorum. Şöyle bir şey yapmak ister mi? Kendi yazdığı kitapla, Türkan Şoray kitabıyla, daha sonraki dönemde yazılan Türkan Şoray kitaplarını ve bunların arasında özellikle bir akademisyenin, Seçil Büker'in Canan Uluyağcı ile yaptıkları kitapları karşılaştırıp bunların benzerlikleri veya bunların işlevleri veya bunların önemi üzerine bir değerlendirme yapmak isterler mi? Teşekkür ederim.

Giovanni Scognamillo: Akademisyenlerin niye Türk sinema tarihine soyunmadıklarının nedenini ben size anlatamam akademisyen olmadığım için. Yalnız ortada bir gerçek var, Türkiye'de sinema araştırmaları, sinema tarihi araştırmaları oldukça geç başladı. Şaşılacak bir durum değil, sinema her ne kadar çok erken girdiyse de Türkiye'ye endüstri olarak oldukça geç başladı. Türkiye'de bir sinema yazarı niye birden sinema tarihçiliğine soyunur? Formasyona uygun mu değil mi? Benim akademik formasyonum yok, Nijat'ın da yok, Agâh'ın da yok. Biz profesyonel yazarız, profesyonel sinema yazarıyız. Yalnız günün birinde karşımıza acı bir gerçek çıkıyor. 1945-46'da Yapımcılar Cemiyeti'nin çıkardıkları bir katalogda, Rakım Çalapala'nın Türk sinema tarihiyle ilgili notları var. O ilk Türk sinema tarihi çalışması oluyor. 1961'de Nijat Özön'ün *Türk Sinema Tarihi* çıkıyor. 1961'den benim bin dokuz yüz tarihini bile unuttum, 1990 diyelim ya da 1989, *Türk Sinema Tarihi*'ne kadar nerdeyse 30 yıl geçiyor ve hiç kimse akademisyen olsun ya da olmasın oturup büyük bir sabırla bir Türk sinema tarihine soyunmuyor. Sonradan Türk sinema tarihlerinde bir artış oldu ama

rahmetli Şerif Onaran yazdı, Agâh yazdı. Bir yerden sonra bir sinema tarihini yazmak şayet sinema yazarı iseniz, şayet sinema meraklısı iseniz, sinema tutkunu iseniz bir mecburiyet oluyor. Bir sistematik var mı, metodoloji var mı? O metodolojiyi o sistemi artık kendiniz kuruyorsunuz. Evet, benim söyleyeceğim bu kadar.

Agâh Özgüç: Şimdi ben Türkan Şoray ile ilgili şöyle bir şey söyleyeceğim. Ben tabii ki Seçil Büker'in ne bileyim Atilla Dorsay'ın yazdığı Türkan Şoray kitaplarıyla benim yazdığım kitabı karşılaştırırım. Şunu bilin ki, Türkan Şoray için sadece yorum getirmek önemli değil. Türkan Şoray kitabını yazmak için 184 tane filmi izlemek gerekir. Ben bu 184 tane filmi izledim, ona göre yazdım. Seçil Büker'in yabancı yazarlardan alıntıları var. O ayrı bir olay, benim yazdığım ayrı bir olay. O açıdan, filmografi açısından, başka bir alandı benim yazdığım kitap, Seçil Hanım'ın yazdığı kitap da başka bir alanda bir kitap. Herkes başka türlü yazacaktır, gayet doğal. Ama bu karşılaştırmada yani neyi, bende bir eksiklik mi var yahut da neyi ben onu anlayamadım, ne açıdan onu söylediniz yani?

Kurtuluş Kayalı: Ben şimdi şu açıdan söyledim. O dönemde, sizin o kitabı yazdığınız dönemde sene kaç?

Agâh Özgüç: Bir dakika, yalnız siz ilk kitabı söylemeyin, daha sonra geçen sene yazdığım benim bir kitabım var.

Kurtuluş Kayalı: Yo yo, onu demiyorum. Ben ilkini diyorum.

Agâh Özgüç: İlkini bırakın, onu değiştirdim, o tam bir kitap değil. Beşinciyi de yazdığım zaman daha tam olacak yani. Siz ...

Kurtuluş Kayalı: Ben eleştirel bir şey söylemeye çalışmıyorum. İlki de önemli.

Agâh Özgüç: Türkan Şoray'ın kitabını da ben yazdım.

Kurtuluş Kayalı: Ben şunu söylemek istiyorum.

Agâh Özgüç: Evet.

Kurtuluş Kayalı: O kitabı yazdığınız zaman onların hiçbiri hayatlarında da bir kitap yazmayı düşünmezlerdi. Böyle bir tahayyül ile onların bu konuda yapmaya çalıştıkları akademik çalışma açısından o dönemde onlar, başkalarını demiyorum, bir leke olarak görebilirlerdi.

Agâh Özgüç: Nasıl? Leke olarak neyi kastediyorsunuz?

Kurtuluş Kayalı: Neyse uzatmayalım, bu kadar söylüyorum ben.

Agâh Özgüç: Bu kadarı filan yok ya. Net olarak konuş, ben de konuşayım yani. Açık, ben açığım sen de açıksın. Niye yani, ne demek yani? Türkan Şoray, gayet açık, her şeyi yazacaksın, onu da yazacaksın, gayet doğal tabii.

Kurtuluş Kayalı: Ben öyle bir şey söylemedim.

Agâh Özgüç: Sen şimdi leke derken neyi kastediyorsun, anlayamadım yani.

Kurtuluş Kayalı: Sizler için söylemedim ben.

Agâh Özgüç: Ya, anlaşamıyoruz. Kurtuluş Bey, yani, onun için daha net konuşursak daha iyi olur yani.

Kurtuluş Kayalı: Ben fazla tutmayayım, isterseniz iki kelime söyleyeyim. Ben şunu söylemeye çalışıyorum karşılaştırma yaparken, daha akademik söyleyeyim o zaman, yeni dönemde popüler sinemaya, popüler sinema yıldızlarına, starlara yönelik metinleri, Türkiye'de akademisyenler yazmıyor. Akademisyen dışında olanlar yazıyordur, yani siz bu konuda onlara bir biçimde öncülük ettiniz. Onu söylemek istiyorum.

Agâh Özgüç: Teşekkür ederim.

Deniz Bayrakdar: Savaş Arslan'ın bir sorusu var. En arka sırada. O sorudan sonra konuşmacılara son bir söz vermek istiyorum ve 10 dakikamız kaldı, kapatmak istiyorum paneli. Buyurun.

Savaş Arslan: Benim Cemal Bey'e bir sorum olacak. Bahsettiğiniz bu "hayranlık" ile "hayret" kavramları aslında bir anlamda Anglo-Amerikan akademilerinde de erken dönem sinema tarihi yazan insanların bahsettiği "cazibe sineması" diye çevirebileceğim herhalde "cinema of attractions" kavramıyla ya da 19. yüzyılın karnaval ve "Ucube Show"ların "Freak Show"ların dönüşerek sinema alanına girmesi ve onun sinemada kullanılmasına ve oradan çıkan sinemanın cazibesinin, hayranlığa, daha yanıtlayıcı pratiklerine çok benziyor gibime geldi. O anlamda nasıl bir farklılıktan bahsedebilirsiniz, sizin Osmanlı'dan kahvehanelere meddahlıktan izini sürdüğünüz bu "hayranlık" ve "hayret" ile Batı'daki "hayranlık" ve "hayret" aynı şekilde Orta Çağ'dan gelerek, Orta Çağ'ın popüler karnavallarından, popüler kültüründen gelerek sinema içine evrilmesi arasında?

Cemal Kafadar: Öncelikle şunu söyleyeyim, bence çok büyük benzerlikler ve örtüşmeler var. Bu işe karşılaştırmalı olarak bakacak olursak ille farklar görmeyeceğiz. O anlamda bence çok doğru bir paralelden hareket ederek benim söylemek istediğim bazı şeyleri de eklemiş oldunuz, teşekkür ederim. Şöyle önemli bir farkları olacak. Bir kere "görsel corpus" değişik, görsel malzemenin genel olarak temsil edilen şeyler yine kısmen örtüşse de bir karnavalda göreceğimiz belli başlı karakterler ve ritüeller hiç olmazsa yüzeysel olarak bizim Osmanlı kültüründe bulacağımız bir takım karakterlere ve ritüellere benzemeyecektir. Benzetmeler de olacaktır tabii, bir de

"corpus"ta bir değişiklik var, meselâ "şeytan", efendim tabii "vampir" konusu çok özel bir husus, o konuda da bir çalışma yapıyorum. Osmanlı topraklarından çıkıyor sonuç olarak "vampir" imgesi ama onun hikâyesi çok karmaşık ve sonuç olarak bize bugün gelen vampirlikle ilgili imgeler bütünü, tamamiyle başka bir "corpus"tan geliyor, orijin itibariyle, sonuçta fark etmez tabii özümsendiği noktada ona "yabancıdır" demek istemiyorum. Dolayısıyla "corpus" farkı var, karakterler, motifler, ritüeller, tanımlanamayan imgeler. Bundan biraz daha aşağıya doğru gidecek olursak, yorumlama katmanlarından söz ediyorum, belki görsellikle diğer sanatların ve görsel sanatların "görmek" ile diğer duyuların ilişkisi arasında da bir fark bulacağız zannederim. Bilmem anlatabildim mi son söylediğimi. Görselliğin öne çıkması dediğim hadise sadece Osmanlı veya İslamî toplumlar için söylediğim bir şeydi. Belki 19. yüzyılda Batı'da da benzeri bir şey oluyor ama çok daha fazla bir devamlılık içinde, çok daha az radikal bir dönüşüm şeklinde. Ne bileyim Benjamin'e bakarsanız, arkadlardan insanların şehri seyretmesi ve seyredebilmesi meselesi gibi. Yine 19. yüzyıla has bir görsellikler seyir kültürü bulabiliriz belki ama çok daha fazla bir devamlılık oluyor orada zannediyorum artık bizde büyük bir kırılma oluyor mesela.

Seyirci 5: Çekilen filmlerle kayıtlar arasındaki farklılığa ek olarak ya da buna bir neden olarak şunu söyleyebilir miyiz acaba diye soruyorum. Türk sineması çok yoğun dönemlerde sansür, denetim ve engellemelerle karşılaştı. Bu tabii Türk sinemasının tarihi olarak Türkiye'nin kendi tarihiyle de bir koşut oluyor belki. Türkiye'nin yaşadığı olağanüstü dönemlerde hem film çekmenin zorlaşması,hem çekilen filmlerin izleyiciyle buluşması, film yakılan dönemler var. Bu dönemlerde demin sözünü ettiğimiz filmlerle ilgili bilgilerin düzgün verilmemesi ya da eksik verilmesi ile bu yaşananların bir ilişkisi var mı? Böyle bir çalışma yapılmış mı, olağanüstü dönemlerde acaba Türk sinemasıyla ilgili daha çok mu yalan söylenmeli bürokratik olarak ya da gizleyerek belki?

Deniz Bayrakdar: Şöyle yapabilir miyiz? Son söz ile bu soruyu da bağlayarak kapatabilir miyiz?

Agâh Özgüç: Soru kafa karıştırıcı. Bir daha sorabilir misiniz?

Deniz Bayrakdar: Çok kısa, bir cümleyle filan olursa güzel olur.

Seyirci 5: Peki. Soru şu: Türkiye tarihinde bazı olağandışı dönemler yaşandı ve pek çok durumları engellemeye yol açtı, sansür gibi. Bu Türk sinemasını da etkilemiştir tabii. Sinemanın üretimi sırasında da, üretilen filmlerin seyirciye ulaştırılması sırasında da pek

çok engeller, denetimler, yasaklamalar başlamıştı. Demin sözünü ettiğiniz çekilen filmlerle, kayıt altına alınan o bilgilerin arasındaki eksikliğin ya da o farklılığın nedeni olarak böyle bir durumdan söz edebilir miyiz, böyle bir çalışma yapılmış mıdır?

Giovanni Scognamillo: Hayır, öyle bir çalışma yapılmadı bildiğim kadarıyla. Şimdi, olağanüstü durumlar Türkiye'de sık sık oluyor. Tabii en azından oldu, oluyor demeyeyim. Onlar filmlerin sirkülasyonuna ya da filmlerin belge olarak korunmasına şu şekilde engeller yarattı, benim aklıma gelen ilk ve tek engel var, onu da Agâh benden daha iyi anlatır: Yılmaz Güney filmleri, Agâh.

Agâh Özgüç: İşte, tabii meselâ, Yılmaz Güney filmlerinde çok karışıklık var. Şimdi, demin de söylediğim gibi, afişlerde başka isimler yazılı, işte ne bileyim, 1970'de *Canlı Hedef* diye bir film var. *Canlı Hedef*'in afişinde Şerif Gören yazıyor. Halbuki Şerif Gören bu filmi çekmedi. Şerif Gören'in çektiği ilk film, *Endişe*'ydi. Yani böyle yanlışlıklar var. Mesela şunu da söyleyeyim. Yılmaz Güney'in mezar taşındaki doğum tarihi de yanlıştır. Çünkü benim arkadaşımdır. Kendisiyle görüşmelerimde anlattı, işte ne bileyim, 1931 doğumludur, 1937 değildir. Çünkü nüfus kağıdını beş sene sonra babasının aldığını anlatır. O bakımdan hep şeydeyiz, ne derler, böyle bir karışık şey içinde yaşıyoruz yani.

Giovanni Scognamillo: Bir karışıklık içinde başka bir yöne devam ediyoruz.

Agâh Özgüç: Yani.

Giovanni Scognamillo: Demin söylediğim gibi, Türk sinema tarihinde bizim yaptıklarımız kusurlu olabilir, eksik olabilir. Ancak yeni kuşak oluşuyor, benim ümidim bu oluşan yeni kuşağın bu çalışmalara canla başla devam etmeleri, ayrı perspektifler olabilir, olması gerekir de diyeceğim. Çünkü yeni kuşaktır, yeni bir şeyler getiriyor, yeni bir şeyler getirmesi gerekiyor. Türk sinema tarihi, artık bir ekip işidir. Ben onu öneriyorum.

Seyirci 6: Hocam, özür dilerim. Bir katkıda bulunmak istiyorum. Son sözü Cemal Kafadar Bey bağlarken belki şuna da değinebilir, kendisinden genç bir ekiple birlikte bir akademisyen olarak, bir Türk sinema tarihini yazılmasına, şu anda bahsettiği şekilde yeni bir Türk sinema tarihi yapılmasına öncülük yapması temennisinde bulunmak istiyorum. Siz ne dersiniz?

Deniz Bayrakdar: Bu son dilekle o zaman son sözü Cemal Bey'e veriyorum.

Cemal Kafadar: Ben böyle bir şeye, yardımcı olabilirsem katkıda bulunabilirsem çok memnun olurum. Ama gerçekten bu işin öncülüğü bana düşmez. Sayın Rektör Bey de gitti, ama daha önce değindiği gibi bu konferansın beşincisinin yapılması bile rekora yaklaşmak oluyor Türkiye'de. Bu toplantıyı yıllardır düzenleyenlere müteşekkirim. Bir Türk sinema seyircisi ve meraklısı olarak her şeyden önce akademisyenlik filan bir yana, gazetelerde filan görüyorum. "Aaa, böyle şeyler de yapılıyormuş," diye hayretler içinde kalıyordum. Çok yeni bir şey, sinema tarihinin yazılması tabii bu toplantıların temel amacı değil biliyorum. Bu yıl sinema ve tarih üzerinde odaklaşıyorlar ama sonuçta Giovanni Bey'in önerdiği gibi yeni perspektiflerden Türk sinema tarihi yazılacaksa, ki ben de çok isterim, şüphesiz bu tür toplantılarda oluşan perspektiflerdir o yeni çalışmaları oluşturacak olan. Gerek entelektüel olarak gerek örgütsel olarak eğer böyle bir şey yapacak bir kadro varsa, ben çok memnun olurum, katkıda bulunurum, rol alırım ama bu işin öncülüğünü yapacak insanlar belki Sayın Profesör Deniz Bayrakdar, sayın sinema tarihçisi yazarları salonda oturan, o tür insanlar olacaktır. Sonuçta eğer konu sinema tarihi yazımı ise Giovanni Bey çok haklı, her konuda olduğu gibi bilhassa az gelişmiş alt alanlarda tarih yazıcılığının ekip çalışmaları çok önemlidir. Az gelişmişten kasıt, yeterince çalışmanın yapılmamış olması, çok az kişinin şimdiye kadar o konuyu ele almış olması. Ekip çalışması çok iyi olur, böyle bir ekip, herhalde artık böyle bir potansiyel var Türkiye'de, gayet güzel olur. Türk sinema tarihi yazıcılığı sorunları, şurada konuştuklarımız ve daha konuşamadığımız daha nicesi, sonuçta her halde diğer alanlardaki tarih yazıcılığından çok da farklı değil. Gerek soranlardan birisinin, izleyicilerden birisinin ifade ettiği gibi, diğer sinemaların tarihinin yazıcılığına benzerlikleri olsun, meselâ Hollanda sineması tarihi, Amerikan sineması tarihi arada farklar varsa da, gerekse edebiyat tarihi, müzik tarihi, sosyal tarih gibi. O anlamda da Türk sineması tarihinin sorunları, sizin de burada sözünü ettiğiniz arşivcilik sorunları, vesaire sorunlar, bir tarihçi olarak çok da tanıdık geliyor bana. Türk sinema tarihinin gerek metod meseleleri gerek arşivcilik meseleleri o geniş bağlamda değerlendirilebilir böyle bir ekip kurulursa ve çok da faydalı olur. Teşekkürler ederim.

Giovanni Scognamillo: Her ne kadar bu çalışmalar, tarihi çalışmalar, sinema tarihi için ya da başka tarihler için paralı gidiyorsa da ortada başka bir gerçek var: bugün bir Hollanda sinematekinden bahsediliyor, bir Hollanda arşivinden bahsediliyor. Arkadaş oradan

olduğu için o örneği veriyor. Türkiye'de böyle bir kuruluş bir ara oldu, tam bir sinematek olamadı. Fakat o örnekten bugüne kadar aradan neredeyse otuz yıl geçti, bu konuda hiçbir hamle yapılmadı. Araştırmacı her ne kadar kendi arşivini oluşturuyorsa da başka arşivlere, ihtimal arşivlere ihtiyaç duyuyor. Bir kere bunlar olmazsa, gerisi bu kadar olur.

Agâh Özgüç: İsrail sinematekinde 25.000 tane film var. Mesela çok enteresan, bizde yok.

Seyirci 7: Yine de biz sizinle iftihar ediyoruz efendim.

Agâh Özgüç: Teşekkür ederim.

Giovanni Scognamillo: Teşekkür ediyorum.

Deniz Bayrakdar: Peki o zaman yine de burada sizin dileğinizi Cemal Bey de çok güzel yardım teklifiyle destekledi. Belki konferansın içine, ortasına, sonuna doğru böyle bir çalışma yapılabilir. Bunun yayın kurulu oluşturulabilir, yayımcıları daha sonra bulunabilir. Ama bu işin yapılması konusunda bence zaten e-forumda çalışan bütün arkadaşlarımız o ekibin bir parçası. Her üniversiteden, her zaman sunuşa gelen ve sürekli olan ve araştırmalarıyla zaten ön plana çıkan birçok arkadaşımız var. Böyle bir çalışma yapılabilir belki son gününden ama aslında ilk gününden bir ürün vaadiyle ortaya çıkmaya çalışıyoruz ama inşallah olur. Sizin buradaki varlığınız da bunu güçlendiriyor. Biz sizden danışmanlık ve yayın kurulu içinde olma sözünü alalım. Cemal Bey'den de yol göstericilik sözünü alalım ama son sözleri de veriyorum. Buyrun Agâh Bey, son bir cümle ile kapatalım.

Agâh Özgüç: Zaten bütün temennimiz bu, sinema tarihini gerçekten de akademisyenlerle ve genç, bu işe gönül vermiş öğrencilerle ortaklaşa yapmak en sağlam bir yapıyı getirecektir. Teşekkür ederim.

Deniz Bayrakdar: Giovanni Bey?

Giovanni Scognamillo: Katılıyorum...

Deniz Bayrakdar: Hepinize teşekkür ederim.

Deşifre: Yeliz Günel, Ayça Kırgız

BİR DENEYİMİN TARİHİ; TARİH DENEYİMLERİ VE DENEYİM TARİHİ

Zeynep Tül Akbal Süalp

Toplumsal deneyimler ufkumuzda ebruli bir hat olarak duran Türkiye sinema deneyiminin tarihi genel deneyimler ufkumuzun tarihselleştirildiği yumağın içinden anlatılır, aktarılır. Tarih yazımı ve tarih kuramları üzerine yazan pek çok düşünürün sorguladığı gibi aslında bu yazılanlar hatırladıklarımız ya da birilerinin hatırladıkları mıdır, yoksa hepimiz aslında hatıraları ya da hatırlananları da tıpkı tarihi yazar gibi yeniden yazar ve metinleştirir miyiz? Hep hatırlamanın bizi aldatan kaçınılmaz zaafıyla ve hep bu deneyimler ufkuna nereden baktığımızla belirlenmiş üslûplarla yaşananları yazı kılarız. O halde her tarih yazımının hem yazı yazmanın hem de hatırlamanın sorunsallı alanında gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz.

Türkiye'de sinemanın tarihini çalışmak ve bu tarihi yazmak da elbette aynı sorunsallı alanlardan geçmektedir. Tarih yazımının ardındaki tarih teorileri ve tarih yazımının da bir anlatı olduğu varsayımı birinci sorunsalı oluşturmaktadır. Bu sorunsal anlatı, temsil ve iktidarın bütün sorunlarını beraberinde taşır. Elbette hatırlamak ve unutmanın Freud'un dediği gibi birbirinden ayrılamaz ve birbirini çağıran iki uç olarak taşıdığı diyalektiği ve Andreas Huyssen'in altını çizerek söylediği gibi her gerçeğin mitleştirilmesi ile mitlerin ardında açılacak gerçeklikler diyalektiğinin taşıdığı uzun ve katmanlı hatta dolaştığımızı da bilmemiz gerekmektedir (Huyssen, 2003). Biz bu topraklarda hem tarih yazımını hem de bunun etrafındaki teorileri ne kadar tartıştık ve kendi duruşlarımızı bu geniş yelpazenin neresinden tanımlamaktayız? İkinci sorunsal, tarihi çalışanın, yazanın ve bu yazılmış tarih üzerine çalışanın konumu, durduğu yer, bakış açısı ve yönüdür. Türkiye'de sinema deneyiminin tarihine bakmak, Benjamin'in de dediği gibi kültürel ve toplumsal tarihin arkeolojisini yapmak anlamına gelmektedir. Buradan bakıldığında bir yandan belgeciliğin bir

gelenek olarak çok zayıf oluşu, diğer yandan toplumsal bilincin, dilin tarihsel ve kültürel yarılmalar nedeniyle devamlılığının olmayışı ciddi zorluklar yaratmaktadır. Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti belgelerinin farklı arşivler ve temel olarak farklı alfabelerden oluşmasının getirdiği yarılmadan ya da '80 sonrası kültürel ve toplumsal hafıza zafiyetinden ama aynı zamanda hem bilgi ile hem de anlatıyla kurulan ilişkilerdeki felsefi, ideolojik, epistemolojik gerilimlerden söz ediyorum. Öte yandan bu kültürel tarihin bir takım sorunsallı alanlarla yüzleşme problemi, toplumsal ve kültürel tarih içinde sinemanın tarihini ilişkilendirmekte mayınlı bir alan yaratmaktadır. Yaşanan deneyimlerin hesaplaşmalarının yapılmadığı, toplumsal ve siyasi tarihin mahrem bir mesele gibi içeride fısıltıyla bile konuşulmadığı; saklama, örtbas etme gibi eğilimlerle tarih, üstü örtülmüş ve örtülmesi gereken devlete ve kurumlarına ait mahrem bir mesele gibidir. Bu mayınlı alan da üçüncü sorunsallı alanı oluşturmaktadır.

Bütün bunların ötesinde Türkiye'de sinema deneyiminin ilk günleri hem dünya hem de kendi coğrafyamız açısından yukarıda sözünü ettiğim sorunsalları üretmiş olan zorlu ve karmaşık bir dönemi ifade eder. Tarihin böylesi çalkantılı dönemleri genellikle, tarih yazımının iktidar dilleri tarafından düzgünleştirme, doğrusallaştırma ve bir devamlılık oluşturma gayreti ile uygunlaştırılır. Bu sava göre tarih yazımları, tarihin kara deliklerinin üzerinin kapatıldığı yazımlarla doludur. Bu düzgünleştirilmiş tarihin arkeolojisi bu nedenle gereklidir. Beni ilgilendiren bu toplumsal ve kültürel tarihin arkeolojisinin nasıl yapılması gerektiği sorusu ile bu tarihin içinde oluşan kültürel ve toplumsal deneyimlerin kendisidir. Sunma, temsil etme ve seyretme biçimlerinin nasıl özgüllükler üretmiş olduğu ile anlamların, kodlamaların ve günlük hayatın ve onu kuşatanların temsil biçimleri üzerinde nasıl yoğunlaşmış olduğudur. Buraya özgül olanın tarihini keşfetmek mümkün müdür? Kendi imgesini ve bunun tarihini kuran bir sinemaya, o sinemanın kültürüyle yetişen bir göz, nasıl bakacaktır? Kendini kendi toplumunun ötekisi olarak görme eğilimi yüksek bir aydın geleneği içinden, bu toplumun gündelik hayatına, onun bir parçası olarak sinemaya nasıl bakılabilir?

Tarih bir öykü anlatımı olarak elbette önce anlatının kendi sorunlu alanı ve anlatının iki önemli alt ayrımı gerçeklere, belgelere dayalı bilimsel ve felsefi olanla, öyküleyen kurmacalar arasındaki kaypak zeminde gerçekleşir. Gerçeklikle hikâyenin böylesine net ayrılıyor oluşu ve bunların dışındaki deneyimlerin, yani öykülenemeyenle bilimsel olmayanların, hislere günlük deneyimlere ait alanının büyük

bir uçurumda öykü kılınmayı bekliyor olmalarını getirir. Karşısında da buna karşılık gelecek olan okuyanın, dinleyenin, izleyenin alımlayışı gelir. İnanmak, güvenmek, doğru kabul etmek ve edinilecek ve üretilecek bütün bilgi ilişkilerine bilimselliğin kesinliğinden ve keskinliğinden bakmak da öte kıyıda durur. Tarih bu yüzden ideolojinin, baskın üslupların, otoritenin, üst dilin, ana anlatıların içinde şekillenir. Herhangi bir tarih yazınını hegemonya ilişkilerinden, baskın ideolojik söylemlerden, yazıldığı dönemin bilim felsefesinden, yine o dönemin baskın kavrayış biçimlerinden ya da ifadelendiriş üslûplarından ayıramayız. Bu tarih yazımlarının algılanışını da öyle. Gelenekler, geleneksel düşünme biçimleri, entelektüellerin konumu, muhalif unsurların ne derece etkin olduğu ya da ne kadar ses bulabildiği her tarih metninin karşısına çıkarmak zorunda olduğumuz sorgulama alanlarıdır.

Tarihi yazarken eğer başlangıcı ve sonu olan bir hikâye gibi yazıyorsak ve aslında çoğu zaman olduğu gibi, bize uzak birilerine, bir yerlere ve zamanlara yönelik olarak bunu yapıyorsak ya da bugünün kaydını düşüyor olsak bile yazıyor ve aktarıyor olmanın sorunlarıyla karşılaşırız dedik. Bunlar öncelikle anlatının kurgusu yani doğrusal, gelişmeci çizgisi, kendine bir ilk an, milat ve mitoloji arayışı, gelişmelerin birbirini takip eden zinciri ve gelişmenin kendine ideal olarak koyduğu o ilerideki hedef noktadır. Her biri bir ideolojik çerçevenin içinde barınan ve yine ideolojik olarak ifade bulan süreçleri beraberinde taşır. Temsil bütün yüzleriyle anlatının içinde barınır. Temsil aynı zamanda anlatının iktidarı, baskın bakışın dili demektir. En basit tanımıyla Marx'ın dediği gibi kendileri adına konuşamayanların adına konuşur. Resmeder, hikâye eder, sahneye koyar, adını verir, tarif eder. Spivak'ın özellikle altını çizdiği gibi politik, felsefi ve sanatsal temsil birbirlerinden ayrılamazlar (Spivak 1994). Birbirine içkin, birbirine örülüdürler. Spivak için tarih gerçekliğin basit bir rastgele üretimi değil, bilgi düşüncesinin vahşetinin sürecidir (Spivak 1995: 130). Temsilin dışında hiçbir varlığı olmayan temsiller, yapılandırmalar, sömürgeleştiren iktidarın bakış açıları, tahmin ve tahayyülleri ile yazılmış anlatılardan ibarettirler. Eleştirmenin görevi kimin temsil edilip kimin edilmediği sorusunu sormak, "gerçek" ile anlatımın ayrımlarına bakmak, "doğruları", inşa mekanizmalarını sorgulamak olmalıdır. O halde Spivak'ın bizi uyardığı noktadan bakıldığında iki sorunsallı alan ve bunlara öneri de beraber açılır. Tarihi yalnızca yazan değil okuyan olarak da hem entelektüelin görevi, hem de bu faaliyetler alanının eleştirel düşünce içinden bir daha sorgulanması-

nın önemi karşımızda belirir. Çünkü Carr'ın da belirttiği gibi daha cüretli bir soru sorulmaya çalışıldığında karşımızda başka soru alanları da açılır.

> *"Tarih nedir?" sorusunu cevaplamayı denediğimizde, cevabımız bilerek ya da bilmeyerek, zamanın içindeki kendi tutumumuzu yansıtır ve daha geniş bir soruya, içinde yaşadığımız toplum hakkında ne düşündüğümüz sorusuna vereceğimiz karşılığın bir parçasını oluşturur.* (Carr 1980: 10)

Ama tarihle ilgili sorun, onun bir yazın olarak taşıdığı sorunlar ve temsilin katmanlı ve karmaşık mekanizmaları karşısında nasıl tavır almamız gerektiği sorusunu da sordurur. Eğer her anlatı bir temsil ilişkisi ve çok katmanlı iktidar ilişkilerini taşıyorsa bu ilişkilere kaynaklık eden toplumsal, ekonomik ve politik süreçlere de eleştirel bakışla bakılmasının gerekliliği karşımıza çıkar. Elbette yazarın bu ilişkiler ve süreçlerle belirlenmiş toplumsal ve tarihsel kimliği de öne çıkar. Neyin yazılmadığı, hatta bütün bu temsil pratiğinde kimlerin temsil bile edilmediği, kimin öykülerinin, seslerinin, bakışlarının kaydının hiç düşülmemiş olduğu birer semptoma dönüşmüştür. Yazanın bakış yönü dışında kalan en alttakilerin, madunların (subaltern) öyküsü bile yoktur. O halde tarih bu açıdan da sorgulanıp yeniden yazılması gereken bir şeydir. Bakışın yönü gerçekler, vakalar ve Cemal Kafadar'ın işaret ettiği gibi evveliyatlar üzerinden de dolanarak çalışma alanını ve çalışmaların semptomlarını sunar.

Tarih çok disiplinli bir çalışma alanıdır. *Geçmiş* ve *yabancılar,* bu birbirini tuhaf bir şekilde içeren bilmediğimiz zamanlara ve bilmediğimiz kimselere yönelik yazarken ötekileştirme ve karşılaştırma ve kaçınılmaz olarak da hiyerarşiler yaratma eğilimi oluşur. Her şey bir diğerine göre tanımlanır. Bugünden geçmişe, buradan oraya, benden bana benzemeyene, bizden diğerlerine doğru bakılır. İlla ki ikili olmayan ama bir iktidarın baskın ve bastırılan tarafları olarak, olması gereken ile olmamış olan ya da olamayan arasında bir hiyerarşi oluşur. İktidar olan ona uzak olanı, mekânsal ya da zamansal olarak uzakta kalanı, kendi başına bir şey, bir yer ya da dönem olarak almaz ve onu isimlendirir, tanımlar, bildikleriyle karşılaştırır. Böylece bir tarih metninin devamlılığı sağlanmış olur. Bu devamlılığı sağlayacak olan olayların, önemli köşe başlarının, kahramanların, tarif edilebilir temsillerin uygun sıralanışıdır. Olguların hangi sıra ve bağlam içinde sunulacak olduğu, bir olgunun diğerine göre öneminin nasıl belirlendiği ve yeryüzündeki sayısız olgudan hangilerinin tarihi olarak bir önemi olduğunun nasıl seçildiği uygun bir tarih yazma eyleminin kriterleridir.

Kendi de bir mekân ve zaman kurgucusu olarak sinema, hem tarih yazınından bir malzeme olarak yararlanır hem de onun yazılış üslûplarından ve üslûpların çizdiği hiyerarşi kalıplarından ve iktidar ilişkisinden ödünç alarak kendi anlatılarını kurar. Ama aynı zamanda kendi de geçmiş ve yabancıları anlatan bir araç olarak, tarihin aktarılış, algılanış araçlarına da katılır. Dolayısıyla bir ülkenin sinema tarihi, ulus devletleşme süreçlerinin tarihinden, ulusal kimliğin, kültürün inşasından ve baskın ideolojik söylemlerin yeniden üretiliş ve eklemlenme süreçlerinin tarihinden, gündelik hayatın pratiklerinden, baskın anlatılardan, edebiyattan ve diğer bütün sanatsal ve kültürel üretim alanlarından ayrı düşünülemez. Bütün bu alanlarla iç içe geçmiş "ulusal sinemanın" tarihi, dünya kapitalist sistemine nereden ve nasıl eklemlenildiğine, modernleşme projesinin nasıl yaşandığına, ne kadar sancılı geçip geçmediğine, sömürgecilik ve emperyalizmle karşılaşmaların ve deneyimlerin ne olduğuna ve bu deneyimlerin nasıl temsil biçimleri ürettiğine, bu temsil biçimleri ile kurulan ilişkinin toplumda oluşturduğu bakma, anlama, yorumlama geleneklerine kadar uzanan deneyimlerin tarihi de demektir. İlk film gösterisinin nerede, ne zaman, nasıl olduğu ya da ilk filmi, bir sonrakini kimin çektiği kadar bütün bu süreçlerin tarihinden ayıramayacağımız bir çoklu bakışın içinden çalışılması gereken bir alan oluşturur. Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti* kitabının önsözünde, tarih ve teorinin birbirinden ayrı düşünülemez ilişkisini ve bu ilişkinin de anlatı geleneklerinden, iktidarın dilinden, ideolojiden ve anlatanın zihninden ayrı değerlendirilemeyeceği gerçeğini bize aktarırken teori kavramının tarihine de bakıyor (Berktay 2003). Yunanca *theoros*, teori kelimesinin kökenini oluşturuyor ve iç seyir anlamına geliyor. Berktay önceleri kent devleti adına başka yerlere gidip fikir danışmak için yollanan kişilere *theoros* denildiğini ve zamanla başka topraklarda olup bitenleri aktarmak üzere daha geniş bir işlev üstlenen bu kişilerin bakmak, seyretmek ve zihinsel bir süreçten geçirerek anlatmak, aktarmak ilişkisini birlikte üstlendiklerini aktarır. Aslında Berktay aynı zamanda farklı bakışlarla bir meseleye bakmak, başka bakışlardan dolanarak meselelere bakmak, çoklu bakış açısı kazanmak, kendi bakışını oluştururken başkalarının bakış açılarından da yararlanmak ve başkalarına bakarken kıyaslamak, karşılaştırmak üzerine kurulu bu çok yönlü sürecin her iktidar döneminde ve her karşı çıkışta özgürleştiren ama aynı zamanda boyunduruk altına alan diyalektik serüvenini de bize aktarıyor.

Teorisiz, toplumsal tarihsiz bir tarih anlatısının mümkün olmadığını düşünüyorsak, çok disiplinli bir çalışma alanında farklı bakışlara, iç seyirlere ve seyredenin, aktarının durumuna göre değişen bir şey olarak kavrayabiliriz tarihi. Türkiye sinema tarihinin bütün süreçlerine baktığımızda, Türkiye ulus devletinin dünya sistemiyle girdiği ilişkiden, baskın ideolojinin biçimlendirdiği bakma ve aktarma biçimlerine kadar uzanan ama içinde ilmeklerin ucunun kolayca kaybolduğu bir zeminde dolanıyor olduğumuzu görebiliriz. Zeminin kayganlığı ve ilmeklerin ucunun kolayca kaybolması, aslında kendi toplumsal tarihimize bakışın, buradaki anlatıların puslu manzaralar üretmesinden ve bakışımız için bize sadece sisli ufuklar bırakmasından kaynaklanıyor olabilir. Mesela belki öncelikli sorgulamalarımızdan biri Osmanlı toplumundaki dönüşümün bir modernleşme ya da çağdaşlaşma süreci mi yoksa yarı sömürgeleşme süreci mi olduğu noktasındaki tartışmayla başlayabilir. Ulus devletleşmenin Osmanlı'nın son dönemlerinde mi yoksa Türkiye Cumhuriyeti ile mi başladığı, hangi yönleri ağır basan, ne tür sınıf ittifaklarından çıkmış bir süreç olduğu sorusu da sinema tarihini nasıl yazacağımızda belirleyici olacaktır. Türk sinemasının da en hakim temalarından olan modernleşme hangi paradigmalar üzerinden deneyim edilmiş ve hangi paradigmalar üzerinden tartışılmıştır? Bu dönemin organik aydınları kimlerdir, yönetmenleri de bu organik aydınlar arasında görebilir miyiz ya da hangi aydın kategorisinde olurlarsa olsun ürettikleri söylemler ve onların baskın ideolojiye eklemlenmesi nasıl olmuştur?

Tarihi yaşanan tüm deneyimlerin içinden kesilip çıkarılmış, çerçeveye alınmış bir anlatı olmaktan kurtarmak, bütün deneyim ilmeklerine, onların diğer toplumsal deneyimlerle örülü olduğu düğümlere, dokulara bakmak ya da Benjamin'in dediği gibi bunların içindeki yani geçmişte bu anı taşıyan yüklü olan anı yakalayabilmek (Benjamin 1993), değişimin en göze çarpmayan anlarını, sesi en az duyulabilmiş olanları yakalayabilmek için galiba sıfırdan başlamak gerekiyor. Bu kadar çok rivayet kılınmış bir tarihi kendi rivayetinden azat etmek gerekiyor. Kültürel bir ürün olarak sinemanın bütün metinsel ve alt metinsel dokusunu bu bağlamla ilişkilendirerek bakmamız gerekiyor. Spivak'ın ve Bhabha'nın ayrı ayrı önerdikleri eşikteki sesten ya da altta kalmış en vazgeçilebilir olanın deneyimlerinden bir daha bakmak ve Bakhtin'in bilgece önerisindeki gibi karşılıklı konuşan anlatıların, konuşmalarının kendisinin bu diyalektiği bizatihi barındırdığını düşünecek olursak burada sesi en çok çıkanın içinde sesi duyulmayanın sözlerinin de barındığından hareketle söylenen kadar

söylenmeyenlerin anlatılarına da bakmak gerekiyor. Belki de en önemlisi bu ülkedeki tarihin mahrem ve yüce bir şey olmadığını, bizlerin yani yaşayanların toplumsal deneyimler ufkumuza ait olduğunu bilmek ve yeniden keşfetmek zorunda olduğumuz bu ufku hepimize ait bir sorun kılmak gerekiyor.

Kaynakça

Ahmad, Aijaz (1992) *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, New York: Verso

Bakhtin, M. Mikhail (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essay by Mikhail Bakhtin*, (Der.) Michael Holquist, (Çev.) Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin: UTP

Bakhtin, M. Mikhail (1986) *Speach Genres and Other Late Essays*, (trans.) V.W. Mc. Ghee, Austin: University of Texas Press.

Benjamin, Walter (1993) *Pasajlar,* (Çev.) Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

Berktay, Fatmagül (2003) *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis.

Bhabha, Homi K. (1990) *Nation and Narration*, N.Y.: Routledge.

Carr, Edward Hallet (1980) *Tarih Nedir?,* (Çev.) M.G. Gürtürk, İstanbul: Birikim.

Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon*, Cambridge: Harvard University Press.

Huyssen, Andreas (2003) *Present Pasts: Urban Palimpsets and the Politics of Memory*, Stanford: Standford U P.

Negt, Oskar & Kluge, A. (1992) *The Public Sphere and the Experience*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1994) "Can Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader,* (Der.) Patrick Williams & Laura Chrisman, N.Y.: Columbia University Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1995) *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Charavorty Spivak*, N.Y.: Routledge.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1999) *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard: HUP.

Willemen, Paul (1994) *Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory*, Indiana: Indiana Univ. & BFI.,

Williams, Patrick & Chrisman, Laura (Der.) (1994) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, N.Y.: CUP.

Z. Tül Akbal Süalp
Akademisyen

SİNEMADA TEMSİL VE TARİHİMİZ

Ayla Kanbur

Türkiye tarihinde entelektüellerin toplumsal konumları derinlemesine araştırma gerektiren bir konu olarak duruyor. Türkiye sinema sektöründe üretim yapan, kültürel ürünler meydana getiren, kendisine böyle bir alan açılmış, ya da böyle bir alana sahip olma ayrıcalığı olan bir kültür üreticisinin toplumsal ve tarihsel konumlanışı bize en azından bu alandaki entelektüel düşünce üzerine ipuçları verebilir. Film yönetmenleri eğer yaşadıkları coğrafyanın, kültürün, tarihin özneleriyse, toplumsal olarak tüketilen bir alanda ürettikleri her estetik ürün bu özne oluşla yakından ilişkili olacaktır. Dolayısıyla neyin nasıl temsil edildiğine, nelerin anlatıldığına bakmak, hem böyle bir öznenin kuruluşuna dair hem de toplumsal anlamlandırma pratiklerine dair belli çıkarsamalarda bulunabilmemizi sağlar. Ve buradan gidildiğinde, yönetmenler ve filmlerindeki izlekler bizi bir tabloya ulaştırabilir.

Kültürel kimliğin tanımlanma çabalarında başvuru kaynaklarından biri de toplumsal tarihtir. Bir toplumun anlatılabilen, aktarılan ve yazılan tarihi tam da dolaşıma girebilmiş olmasından dolayı çoğu zaman resmi, hakim ideolojilerin taşıyıcısı olmaya da adaydır. Daha başka bir deyişle, belli belgelere dayansa da tarih, belgelerin biraraya getirilip yorumlanmasında anlatanın bakış açısını, konumunu, öznelliğini kaçınılmaz olarak içerecektir ve bu nedenle ideolojiyle eklemlenmeye açık bir yerde durur. Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine" adlı makalesinde şöyle söylemektedir:

> *"... Tarihselciliği izleyen tarihçinin aslında kiminle özdeşleştiği sorulduğu takdirde.... sorunun yanıtı kaçınılmaz olarak galip gelenle özdeşleştiğidir. Gelgelelim belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdır. Bu durumda galip gelenle özdeşleşme, her zaman tüm iktidar sahiplerinin işine yaramaktadır."* (1995: 36)

Kültürel kimlik ile tarih arasındaki ilişkiye bağlı olarak, yaratıcının, temsil edenin bu tarihle nasıl bir ilişki kurduğu, bu tarihi kendi özne oluşumunda nasıl ve ne kadar içselleştirdiği önemli bir noktadır. Bu nedenle, her türlü temsil ilişkisinde temsil edenle edilen arasındaki kaçınılmaz boşluklar böyle bir tarihi kimlikten yola çıkıldığında daha sorunlu bir yere doğru yol alabilir. Aslında tarih yine Benjamin'in vurguladığı gibi "şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesidir" (1995: 40).

Özellikle yaşadığımız, tanık olduğumuz –ortak ya da bireysel- yakın geçmişi sanatsal üretimde yorumlama girişimi, bir tarihin birinci elden aktarımı anlamında tarihçinin sorunlarıyla yan yana durur. Buna bağlı olarak, gerçeğe dair görsel bir tanıklık yanılsaması yaratması ve gösterilen imgelerin hafızadaki devamlılığı açısından, özellikle sinemasal temsilde, anlatanın konumu daha da kritik bir yerde durur. Kendi coğrafyasının kültürel dünyasıyla ilişkisi, uzak-yakın duruşu, nasıl bir eleştirellik getirdiği ve nerede durduğu bu konumun kimliğiyle yakından ilişkilidir.

Türkiye'nin kendi coğrafyasında ortaya çıkan yerel çok kültürlülük belli bir toplumsal ve kültürel kimlik tanımını zorlaştırır. Her türlü kimlik tanımının sorunlu olmasının yanında Türkiye'nin kendi özel tarihi de bu çabayı karmaşıklaştıracaktır. Cumhuriyet'in kabulüyle birlikte resmen ideal bir kimlik olarak kabul edilen "batılı" olma ile Türkiye'nin güncel gerçekliği arasındaki ilişkideki sorun, tarihle ilişkiyi ve dolayısıyla kültürel kimliği de sorunlu bir yere taşır. Kuşkusuz bu, soyut bir hedefle, varolan somut gerçeklik arasında sözünü dile getirmek isteyen bir bireyin konumuna da yansıyacaktır. Gerek gördüklerini aktaran, gerek hikâyeleştiren temsil ayrıcalığına sahip bireyler, entelektüeller, temsil edeceği nesnesiyle ilişkisi açısından iki zıt yönün arasında kalacaktır. Birincisi, "Türkiye'nin batı değerlerine ulaşma" hedefinde, ikincisi, Türkiye'deki bu değerlerin uzağında durduğu varsayılan "öteki" Türkiye'yle ilişkisinde... Batının ileri, doğunun geri, batının hümanist, doğunun barbar, rasyonel-mistik, açık-kapalı gibi ikilikler üzerine oturan hakim oryantalist söylem, doğu kimliğinden arınma çabası içindeki bir coğrafyada temsilcilerin, düşünme biçimini, konumunu şekillendiren bir etmen olarak karşımıza çıkar. Kendini "Batı"lı konuma yerleştirdikçe gerçekte "Doğu"lu olarak konumlandırdığı coğrafyası ve kültürel özellikleriyle ilişkisi başkalaşır, dönüşür ve Batı'nın karşısındaki "öteki"liği gerçeğini, kendi "öteki"sini yaratarak, kendi gerçekliğini "öteki"leştirerek aşmaya çalışır. Sabahattin Eyuboğlu'nun *Köy Enstitüleri* adlı kitabının "Okur-

Yazarlar ve Köy Enstitüleri" bölümünde, Ankara Halkevi'ne *Faust*'u izlemeye gidenlere karşı tepkiler bu sürece uygun bir örnek oluşturuyor:

"Bütün köylüleri okutmak güzel fikir ama toprakları kim ekecek, koyunları kim güdecek?"

"Köylü çocukları şımartıyoruz, enstitüde okuduk diye çalımlarından geçilmiyor. Göreceksiniz sonunda bunlar bize kafa tutacaklar, besle kargayı oysun gözünü."

"Biz memlekette birlik yapalım derken bu çocuklar ortaya köylü-şehirli ikiliği çıkaracaklar, bize düşman gibi bakacaklar."

"Kendim görmesem inanmazdım: Ankara Halkevi'nde Hasanoğluhan Köy Enstitüsü'nün öğrencileri Faust'u *seyretmeye gelmişlerdi. İlkin asker zannettim, kaba saba elbiseler, kapkara yüzler, korkunç bir ter kokusu, bir facia, bunlar öğretmen olacak da..."*

"Bunlar Shakespeare'i, Goethe'yi, Gogol'u, Balzac'ın eserlerini okuyup anlıyorlarmış, güler misin ağlar mısın? Bu eserleri biz bile okuyup anlayamıyoruz." (Eyuboğlu 1979)

Günlük tartışmalara kadar girmesinin yanında şehirli-doğulu/köylü ikililiğinin birçok anlatının 'plot'unu da oluşturması Türkiye'de özel bir olguya işaret eder. Özellikle Türkiye'deki sinemanın popüler filmlerinde bu ikiliğin tartışıldığı, şehirleşmenin sancıları içinde, varolan kültürel değerlerle, batılı anlamda bir yaşam biçiminin yarattığı çelişkilerin dile getirildiği görülür. Kuşkusuz burada belli bir tarihsel sürecin neden olduğu durumların toplumsal yaşamda ortaya çıkış hallerinden birinin temsili söz konusudur. Bu halin nasıl bir söylemde yansıdığı, ne tür süreçle, nasıl dönüştüğünün izleklerini sürmek en azından "şimdi" için gerekli...

Cumhuriyet öncesi Tanzimat'la başlayan "Batılılaşma" hareketi, aslında dünyada da başlayan tarihsel bir değişimle, uluslararası iktidar biçimlerindeki değişmeler ve endüstrileşmeyle yakından ilişkilidir. Ama bu hareket Türkiye'de 1923'ten itibaren farklı bir yön kazanmıştır. Hasan Bülent Kahraman bu noktayı şöyle açıklamaktadır:

"...Tanzimat daha sonraları Jön Türk sürecini ve nihayet Kemalizmi doğurmuştur. Bu tarihsel ve zihinsel süreklilige karşın Kemalizm, Türk modernleşmesi içinde bütünüyle farklı ve özgül bir duruma tekabül eder. Çünkü, Kemalizm, öteki dönemlerin dikkatle gözettiği 'imtidat' arayışına radikal bir darbe indirir.

...Attığı bu adım Kemalizmin en çelişkili yanını oluşturur. Çelişkiyi doğuran neden onun radikalizmini de hazırlayan nedendir ve bu, Batı'yla olan ilişkisidir. Kemalizm, bir boyutuyla Batı'yı reddeden, hatta onu mahkum eden bir ideolojidir. Meşruiyetini ve mevcudiyetini bu niteliğe borçludur. Öte yandan aynı Kemalizm Batı'yı bir soyut hedef olarak belirlemekle bile yetinmez, bütün bir toplumu o hedefi ele geçirmek üzere örgütlemeye başlar." (2002: 158)

1930'lu yılları Avrupa'nın "hemen her alanda ithal edildiği yıllar" olarak niteleyen Kahraman, "ilginç olan, karşı çıkılan Doğu'ya dönük oryantalist sürecin oksidentalist süreçle at başı gitmesi, bu ikisinin birbirinin kurucu dışarısı olarak işlev görmesidir" yorumunu getirir.

Türkiye sinemasının birçok örneği alegorik bir biçimde köylü-kentli ikiliğini dile getiren filmler üzerinden okunabilir. Ama asıl baktığımız yer, temsil ve temsil edenin konumunun bu tarihsel-toplumsal yapılanma sürecinde şekillenişinin bağlamıyla sınırlı. Bu bağlamda da, bir temsil biçimi olarak sanat ve sinemanın üretim şartlarıyla ilişkisi belirleyici unsurlardan biri olarak duruyor.

Türkiye sinemasının 'endüstrisi' Yeşilçam, 70'lerdeki bunalımlarından 1980 başlarında çöküşüne kadar Anadolu'nun belli merkezlerindeki sinema işletmecilerinden gelen ve yöre halkının rağbet ettiği filmlere göre film üreten bir ağın en son noktası olmuştur.[1] Her ne kadar popüler kültür bağlamında ele alınacak olsa da, burada dikkat çeken nokta, film yapanlarla, filmsel temsil arasında belli bir ilişkinin var olduğudur. O dönemin popüler filmlerine yapılan eleştirilere karşılık, "halk bunu istiyor" savunmalarında, sinema endüstrisinin bu işleyiş mekanizması önemli bir dayanaktır. Aynı zamanda, 70'lerin politik ortamıyla birlikte de okunması gereken birçok film hâlâ Türkiye gerçeklerine eğilen, temsile inanan yapımlardır. Bu, hep birlikte gelişmeye olan inancın sürdüğüne, aydınlatılması gereken bir halkın varlığına, halka öncülük edilebileceği varsayımına dayalı bir bağdır. Entelektüellerin halktan kopukluğu, uzaklığı tartışmaları bu ilişkinin sorgulandığı 1980 sonrası yıllarda yeni bir yoğunluk kazanır. Sinemasal temsilde, yönetmenlerin kendi inisiyatifleriyle bir ürün meydana getirdikleri ve sorunların "provokatif olmadan" dile getirilmesinin gerektiği düşüncesi 1980'lerde öne çıkar. Halktan "özgürleşmiş" film üreticileri konu seçiminde de "özgür"dürler. Artık temsil edildiği

[1] Bu konuda Hüseyin Kuzu'nun 1994-1995 yılları arasında *Antrakt* dergisindeki yazılarına bakılabilir.

düşünülen halk sorgulanır.[2] Bu dönemden sonra bazı filmlerde yaratıcının, temsil edenin temsil sorunlarını görmeye başlamasının yanında, günlük tartışmalarda da Türk sinemasının halktan kopukluğu tartışmaları başlar. Elbetteki halkın kopuşunun başka büyük nedenleri de vardır. Ama halktan kopukluk aslında, tam da halkın sorunlarını dile getirerek bir şekilde onun sözcülüğünü yaptığını düşünen belli bir entelektüel kimliğindeki dağılmanın ve yeni bir konum aramanın krizidir. Artık mesele, kurtarmaya çalıştığı, aslında bir yandan da birlikte hareket edildiğine inanılan halka ve kendini o halka ait hissetmenin hayal kırıklığından kaynaklanan küskünlüğe kayar. Ve bu asıl kopuş ve hesaplaşma, aynı zamanda, 1923'te başlayan ulusal bir sürecin, küresel bir dönemde yaşayacağı krizdir. Sömürge olmamış ama kültürel sömürgeleşmeye açık bırakılmış, bu nedenle de kendi kimliğini talep edeceği bir merci ve zemin olarak tarihine yabancılaşmış bir bireyin özne oluşunun krizidir.

Bu bağlamda Yavuz Özkan'ın *Bir Sonbahar Hikayesi* (1994) ve Orhan Oğuz'un *Üçüncü Göz* (1988) filmlerinin birbirlerini tamamlayan iki anlatı olması hem de yukarıdaki oryantalist ve Türkiye'nin kendi özel tarihinde temsil edenin konum sorunu açısından örneklendirilebilir.

Bir Sonbahar Hikayesi üniversitede bir edebiyat hocasının 1980'den hemen önce tanıştığı ve evlendiği kocasıyla ilişkisini ve kendi içinde yaşadığı çelişkileri anlatır. Adam Amerika'dan yeni gelmiş, işletme ve finans okumuş, parlak, "medeni" biridir. Film, 1980 darbesi ve ardından gelen toplumsal ve ekonomik değişimler üzerine oturtulur. Bu değişimi de, kadının üniversitedeki ilişkileri ama yoğunlukla kocasının Özal dönemi iş dünyasındaki ahlâki değişimi ve yükselişi üzerinden izleriz. Filmde yönetmenin konumunu kesin bir şekilde saptamak kolay değildir. Hoca, 1980'den önce Dostoyevski ve Tolstoy okutsa da, devrimci çocuklara yaranamaz: "Bunların bizim yaşadığımız süreçle alakası yok, bizi aldatıyorsunuz," sözleriyle tepki görür. Ama 1980 sonrasında aynı sınıf oldukça sakindir, susmuştur, tam ders yapılacak kıvama getirilmiştir. Olanı biteni konuşmak yerine sevgiden bahsetmeyi önerir hoca. 1980 öncesi basit bir tanımla kargaşa ortamına, sonrası ise hümanistik bir yere konulur böylece. Oysa aslında olan biten, o dönem o kadar da basitçe çözümlenemeyecek kadar tarihidir. Diğer bir örnek darbe olduğu gece haberi öğ-

[2] *Mine*, Atıf Yılmaz, 1982; *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, Ömer Kavur, 1981; *Camdan Kalp*, Fehmi Yaşar, 1990.

rendikleri andır. Amerika'da işletme okumuş olan kocası, "Daha iyi değil mi, herkes birbirini öldürüyordu," yorumunda bulunurken hassas ve duyarlı edebiyat hocası "Anlamıyorsun," demekten öteye geçemez ve "Darbeler insan onuruna karşıdır," açıklamasında bulunur. Kadın ve adam arasındaki bir takım krizler atlatılır ve kadın bu değişime ne müdahele edebilir, ne de kendi inandığı yaşamı seçebilir, kocasının yarattığı yeni yaşam biçimine uyum sağlayarak hayata devam eder. İzleyici olarak, böyle düz bir hikaye anlatımında, ne anlam çıkartmamız gerektiğini bir türlü bilemeyiz. Ne bu ilişkinin dramı anlatılır, ne de bir değişimin vurucu yanları. Ne karakterlerin karşıtlığı çıkar, ne de onların temsil ettiği ahlâki ve politik bakış açıları. İzleyici kocayı olumlamalı mıdır, olumlamamalı mı? Adamın yükselişi hiç sempatik değildir, ama buna rağmen ona yaklaşım son derece temkinlidir. Kadının neyi savunduğu belli değildir. Bir dağılma anlatılıyorsa, buna dair bir ipucu da yoktur. Çünkü bu durumda gerekli olan yönetmenle konusu arasındaki mesafede tutarlılık yoktur.

Üçüncü Göz'de bir yönetmenin yaratma krizlerini izleriz. Yazdığı senaryonun içinden çıkmaya çalışan yönetmen en sonunda karakterini bulur. Buradaki sahne tam anlamıyla bir kültür üreticisiyle onun temsil ettiği nesnesi arasındaki temsil sorununu ortaya çıkarır. Aynı zamanda da, doğulu bir kişiliğin nasıl görüldüğü, konulduğu, nasıl bir ilişki kurulduğunu da gösterir. Törelerine bağlı bir köylüye kurduğu hikâyede, köylüyü önce bir yere oturtur. Onu bir mankenmiş gibi giydirir. Alıştığımız tipik bir görüntü çıkar. Hikâye de tipiktir. O hapisteyken karısına tecavüz edilmiştir, kadın hamiledir. Ne yapacaktır? Yönetmenle köylü bunun üzerine tartışır. Köylü yönetmenin töreleri unuttuğunu, toplumunu tanımadığını iddia eder. Hatta bu gerçekliği bastırdığını, kendi kendisine yalan söylediğini vurgular, "Yalanlarını ve korkularını benim üzerime giydiremeyeceksin," diye itiraz eder. Yönetmenin tepkisi, "O silahın, törelerinle korkak ve ilkelsin, ben nereden gelip nereye gittiğimi biliyorum," olur. Kendisi hakkındaki düşüncesiyse "Ben bir sanatçıyım. Benim dünyamda çirkinliklere yer yok. Kötü ve çirkin olan doğruları hayal gücümle süsleyip insanlara sunuyorum"dur. Burada temsili güçleştiren, temsil edenin kimliğini konumsuzlaştıran, kendi kültürünün gerçekliğini reddedişi ve yeni bir kimlik inşasındaki çıkışsızlığıdır.

Robert Young'ın (1999: 121-122) ele aldığı bağlamda hümanizm, batının sömürgecilik tarihiyle ilişkisinden dolayı, alternatif bir toplum tasavvurunda ikna edici durmamaktadır. Öyleyse sorunu entelektü-

ellerin, temsil edenlerin, nasıl bir sınıfsal, kültürel, toplumsal bağın içinde olduklarına bağlayabilir miyiz?

İşçinin bile bir entelektüel aktivitede bulunduğunu, ama bütün insanların toplumda entelektüellerin işlevine sahip olmadığını söyleyen Gramsci, bu grubun karakteristik özelliklerini tartışır (1971: 5). Geleneksel ve organik olarak ikiye ayırdığı bu kategorilerden geleneksel olana felsefeciler, sanatçılar ve yazar-çizerler girerler ve otonom, bağımsız bir grup olarak davranırlar. Gramsci bu tür entelektüelleri "siyasi yönetimin ve toplumsal hegemonyanın madun (subaltern) işlevlerini uygulayan, hakim sınıfın vekilleri" olarak tanımlar. Kökten sosyal grupların organik kategorisi olarak duran entelektüellerse, bağlı oldukları grubun içinde çıkar kategorilerinden ve sosyal yapının içinde geleneksel kategorilerden farklı özellikler gösterir. Toplumsal dinamikler içinde bu iki kategorinin işlevsellikleri geçişlilikler gösterebilir. Gramsci ise farklı toplumsal yapılara ayrı ayrı bakılmasını savunur.

Bütün bunların ışığında, Türkiye'de temsil sorununda ortaya çıkan entelektüel eğilim, batılılaşmanın sorunsalı içinde şekillenir diyebiliriz. Organik bir ilişkiden sözedilebilecek olsa bile, konumu, kendi coğrafyasındaki yaşam biçimleri ve toplumsal gerçekliğiyle karşılaşması, bastırma, reddetme, görmezden gelme düzeyinde gerçekleşir. Çünkü geleneksel olarak kodlanmış olan "batılı" olma halinin kültürel ve toplumsal kimlik tanımında karşımıza çıkardığı sorunun kökeni, yine bu süreci başlatan tarihtedir.

Kaynakça

Benjamin, Walter (1995) *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eyuboğlu, Sabahattin (1979) *Köy Enstitüleri Üzerine*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Gramsci, Antonio, (1971) "The Intellectuals", *Selections from the Prison Notebooks* içinde, Çev., der.: Q. Hoare ve G.N. Smith, New York: International Publishers, s.3-23.

Gramsci, Antonio (2000) Online Version: Internet Archive (marxists.org)

Kahraman, Hasan Bülent (2002) "Oryantalizm ve Kemalizm", *Oryantalizm I, Doğu Batı*, Sayı 40, Yıl:5.

Young, Robert (1999) *White Mythologies-Writing History and the West*, London: Routledge.

Ayla Kanbur
Öğretim Üyesi
Yeditepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi

FRANSIZ FİRMA PATHÉ FRÈRES İSTANBUL'DA, 1908-1914

Mustafa Özen

Bugüne kadar yapılan araştırmalardan İstanbul'da halka açık ilk film gösterilerinin, Lumière kardeşlerin Paris'teki meşhur gösterilerinden yaklaşık bir yıl sonra, 1896'nın Aralık ayında Beyoğlu'nda Salle Sponeck isimli bir mekânda gerçekleştiğini biliyoruz. Dönemin Osmanlı başkenti İstanbul'un Pera'sında, bugünkü adıyla Beyoğlu'nda başlayan bu gösteriler o kadar ilgi görmüş olacak ki, Avrupa'dan ithal edilen 'canlı fotoğraf' görüntüleri kısa bir süre içinde tiyatro ve park gibi eğlence mekânlarının programlarına girmiş, sadece Pera'nın değil Şehzadebaşı gibi dönemin diğer bir önemli eğlence merkezinin seyircileri de bu yeni icatla tanışmışlardır.

Yaklaşık on yılı aşan bir süreden sonra, 1908 yılı başlarında Fransız firma Pathé Frères, Tepebaşı Tiyatrosu'nda, ya da o zamanki adıyla "Amphithéâtre des Petits-Champs"da, Pathé Sineması ya da "Cinémathéâtre Pathé" adı altında film gösterilerine başlar. Pathé'nin bu girişimini ilk yerleşik ve sürekli sinema salonu olarak nitelendirmek yerine böyle bir oluşuma giden yolun başlangıcı ya da sinemanın İstanbul'da kurumsallaşması alanında atılan önemli bir adım olarak yorumlamak daha doğru olur. Kaldı ki bu girişimden bir yıl öncesine baktığımızda aynı tiyatroda Pathé gösterilerinin yapıldığını görüyoruz. Ayrıca tiyatroda sinema gösterilerinin yanı sıra varyete ve konser programları düzenli olarak devam etmiştir. Sinema-tiyatro şeklinde ifade edilen bu girişim bunu izleyen yıllarda birçok tiyatro, kafe ve kıraathanelerin sinema salonuna dönüştürülmesiyle sonuçlanacak olan bir sürecin meşru başlangıcından başka bir şey değildir.

Bu arada bu girişimin Pathé'den geldiğine şaşırmamak gerekir. Çünkü bu Fransız firma 1904-1905'lerden itibaren Londra, New York, Moskova ve Berlin gibi kentlerde film ve projektör satış/kiralama temsilcilikleri açarak sadece Fransa'nın değil dünyanın diğer sinema piyasalarını da ele geçirme yolundaydı. Özellikle Birinci Dünya Savaşı

öncesinde bu firmanın İtalya ve Rusya gibi ülkelerin sinema piyasalarında uyguladığı stratejilere bir göz attığımızda Pathé'nin her bölgenin konumuna uygun farklı yollardan egemenliğini kurmaya çalıştığı ortaya çıkıyor. Hatta Amerikalı sinema tarihçisi Richard Abel'a göre Pathé, Amerika gibi dönemin önemli piyasalarına yönelmeden önce stratejisini değişik ülkelerin pazarlarında denemiştir. Mesela İtalya'da açtığı temsilciliğinin yanı sıra 1909 yılında "Film d'Arte Italiana" adıyla yerel filmler üretecek olan bir prodüksiyon şirketi kurmuştur. Bu dönemde İtalya'da yaklaşık bir düzineye yakın ulusal film şirketinin sinema alanında faaliyet gösterdiği göz önüne alındığında Pathé'nin rekabet ortamına neden prodüksiyon alanından girdiği daha iyi anlaşılıyor. Rusya'daki durum ise daha farklıdır. Bu ülkede o dönemde gösterilen filmlerin neredeyse tamamı ithal edilmektedir ve bunların büyük bir çoğunluğu Fransız yapımıdır. Bu nedenle Pathé'nin bu ülkedeki faaliyetleri daha çok gösterim alanına yoğunlaşmıştır. Fakat 1907'lerden itibaren Rus basınında bu ülkenin kendi ulusal filmlerini üretmesinin zamanı geldiği yolunda çıkan yazılar Pathé'yi Rus edebiyatı ve folklorundan uyarlanan konulu filmler yapmaya yöneltir. Pathé zaten daha önce Rus-Japon Savaşı gibi yerel aktüaliteleri filme almaya başlamıştır. Pathé hem bu filmleri yerel piyasada göstererek Rus seyircisini büyülemeye devam etmiş, hem de uluslararası piyasaya sürmüştür.

Bu yazının amacı Pathé'nin yerleşik ve sürekli bir sinema salonu girişiminden itibaren İstanbul'da nasıl bir stratejiyle yerel piyasaya egemen olmaya çalıştığına bir göz atmak ve bu stratejinin yukarıda kısaca bahsedilen ülkelerin piyasalarıyla karşılaştırıldığında ne gibi farklılıklar ve benzerlikler gösterdiğini ortaya çıkarmaktır. Bu sayede hem Pathé'nin penceresinden dönemin Osmanlı başkenti İstanbul'da yerel sinemanın batı hegemonyası altında kurumsallaşması sürecine kısaca bir göz atma, hem de bu spesifik, yerel konumu uluslararası bir bağlamın içine oturtma imkânı doğuyor.

Diğer ülkelerde olduğu gibi Pathé İstanbul'da da bir temsilcilik açmış ve başına adı sinema tarihi kitaplarımızda sıkça bahsedilen Sigmund Weinberg'i getirmiştir. Aslında Weinberg ve Amfi gibi dönemin seyircisi tarafından takdir edilen mekân ve kişiler tabii ki rastgele bir seçim değildir. Her ne kadar ismi fazla anılmasa da bunlara tiyatronun o dönemdeki yöneticisi Stavro Papadopoulos'u da eklemek gerekir. Ayrıca Papadopoulos'un Pathé Sineması'nın başladığı yıl Pathé'nin kontratında verdiği haftada iki defa program değiştirme sözünü tutmadığı için tiyatrodaki gösterileri bir süre durdurduğu da

göz önüne alınırsa bu şahsın en az diğerleri kadar önemli bir konuma sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Açılışından itibaren Pathé'nin bu saydığım isimler dışında seyirciye başka garantiler de vermesi gerekiyordu. Bunlardan biri seyirciyi film seyretmenin sağlığa zararlı olmadığına ikna etmekti. Çünkü bu dönemde yerel basında sinemanın gözleri bozduğuna dair bir takım yazılar çıkmış, hatta bir göz doktoru çok sık film seyretmenin kesinlikle gözleri bozduğunun bilimsel olarak kanıtlandığını belirtmiş ve bildirisinde film gösterilen tiyatroların seyirciyi bu tip tehlikeler hakkında bilgilendirmesi gerektiğini savunmuştu.

Garanti isteyen diğer bir konu ise yangın tehlikesiydi. Kolay yanıcı bir maddeden yapılmış filmlerin büyük yangınlara yol açabileceği ve bu durumun canlı örneklerinin Avrupa ve Amerika'da sık sık yaşandığına dair İstanbul basınında çıkan haberler seyirciyi tedirgin ediyordu. Ayrıca buna İstanbul'u bu dönemde kasıp kavuran büyük yangınları da eklemek gerekir. Amfi Tiyatrosu sonuçta yerel basında yangın tehlikesine karşı her türlü önlemin alındığına dair haberler yayınlamak zorunda kaldı. Bu haberlerde tiyatronun yangın çıkış kapılarının çoğaltıldığı, film projektörünün betondan yapılmış ve demir bir kapıyla örtülü bir kabin içine yerleştirildiği, tiyatro salonunun herhangi bir yangın durumunda tamamıyla güvencede olduğu ve kabinin yangın söndürmeye yönelik her türlü malzemeyle donatıldığı ve alınan tüm önlemlerin semtin itfaiye şefi ve belediye tarafından onaylandığı, seyircinin tiyatroya gelmesinde korkulacak hiçbir şeyin olmadığı belirtildi. Ayrıca tiyatronun elektrikle aydınlatıldığı da bu haberlere eklendi.

Bir başka tehlike ise Pera'da sayıları gittikçe artan yankesicilerdi. Özellikle Tünel girişini ve tiyatroların gişelerini kendilerine mesken tutan bu grup, Amfi'nin en kalabalık olduğu zamanları, özellikle de Pazar matinelerini eylem zamanı olarak seçiyordu. Seyirciyi bu tip eylemlere karşı uyarmak için gişe önüne, Tünel girişinde başlatılan bir kampanya örnek alınarak, üzerine dört dilde 'Yankesicilere Dikkat!' yazılı bir pankart asıldı.

Pathé alınan bu önlemlerin yanı sıra geniş bir seyirci kitlesine ulaşabilmek için her yolu denemiştir. Mesela kadınlar ve çocuklar için gündüzleri özel aile matineleri düzenlenmiş ve bazen bu gösterilere gelenlere hediyeler dağıtılmıştır. Ayrıca basında çıkan haberlerde tiyatroya çocuklarıyla gelen ailelerin sinema çıkışı parkta da iyi vakit geçirebilecekleri -Amfi Tiyatrosu Tepebaşı Parkı'nın içinde bulunuyordu-, Pathé filmleriyle başlayan eğlencenin parkta oynanacak

oyunlarla devam edebileceği önerilir. Hatta oldukça kalabalık olan Pazar matinelerinden birinde -ya da birkaçında- seyirci tiyatro çıkışı filme alınmış ve çekilen görüntüler aynı tiyatroda gösterime girmiştir. Böylece Pathé seyirciye kendini beyaz perdede görme şansını vermiştir.

Bu şans sadece sıradan seyirciye değil, II. Meşrutiyet'in ilanıyla II. Abdülhamit'ten sonra tahta geçen Sultan V. Mehmed ve yeni açılan parlamentonun üyeleri gibi seçkin seyirciye de verildi. Çünkü Pathé yeni sultanı, seyahatlerini ve ordusunu filme almakla kalmadı, yeni parlamentonun açılışını da kaydetti. *L'ouverture du Parlement Ottoman* (*Osmanlı Parlamentosunun Açılışı*) adıyla gösterilen bu belgeselin 1 Mart 1909 gecesi Amfi'de yapılan prömiyerine gelenlerin büyük çoğunluğunu diplomatlar ve şık Pera seyircisinin yanı sıra kendilerini beyaz perdede izlemeye gelen parlamento üyeleri oluşturuyordu. İstanbul basınında çıkan bir haberde bu önemli günün Pathé temsilcisi Sigmund Weinberg tarafından büyük bir ehemmiyetle filme alındığı ve ortaya çıkan eserin tam bir sanat harikası olduğuna dikkat çekildi. Parlamentonun açılış tarihi olan 17 Aralık 1908 göz önüne alındığında bu filmin çekim tarihi de ortaya çıkmış oluyor.

Pathé bundan başka daha birçok aktüel olayları da filme aldı ve bu filmler İstanbul'da gösterime girdi. Bunlar arasında çeşitli spor müsabakalarının görüntüye alındığı filmler, Patrik III. Joachim'in cenaze töreni ve İstanbul'u o dönemde kasıp kavuran yangınları içeren yapımlar sayılabilir. 1910'lardan itibaren Pathé-Journal adı altında diğer belgesellerin yanı sıra gösterime giren bu filmler aslında değişik tür yapımlardan oluşan programların bir parçasını oluşturuyorlardı. Mesela Pathé'nin Amfi Tiyatrosu'ndaki açılış programına bir göz attığımızda programın üç bölümden oluştuğunu görüyoruz. Belgesel, komik ve dramatik gibi değişik türden kısa filmlerden oluşan her bölüm bir orkestra müziğiyle başlıyor ve programın genel kapanışı da yine orkestra müziğiyle yapılıyor.

Açılıştan bir yıl sonra Pathé yeni sezonda seyircisine Fransız tiyatro oyuncularının başrol oynadığı yeni artistik filmleri müjdeledi. Pathé sadece kendi filmlerini göstermekle kalmadı, "Film d'Art" gibi diğer Fransız firmaların filmlerinin dağıtımını ve gösterimini de üstlendi. Programlar haftada iki defa -salı ve cuma günleri- değiştiriliyordu ve her akşam film gösterimi yapılıyordu. Ayrıca daha önce de belirttiğim gibi pazar günleri ve hafta içi özel matineler düzenleniyordu. 1910'lardan itibaren yavaş yavaş *Notre Dames de Paris* gibi uzun metrajlı (1000 metre) konulu filmler vizyona girmeye başladı.

Bunun yanında *Les Mystères de Paris* gibi edebiyat uyarlamaları da gösterildi. Max Linder, Rigadin, Boireau gibi komiklerin filmleri de oldukça ilgi topluyordu.

Kadınlara ve çocuklara özel matinelerin yanı sıra çarşamba geceleri 'soirée diplomatique' adı altında diplomatlar ve şehrin ileri gelen seyircisi için özel suareler de düzenleniyordu. Değişik ülkelerin özellikle Beyoğlu'nda ikamet eden diplomatları bu gibi gecelerin devamlı konuklarıydılar. Dönemin Fransa Büyükelçisi Monsieur Constans seyirci olmanın yanında Fransız firma ve kuruluşlarla ortaklaşa düzenlenen yardım gösterilerini de himayesi altına almıştır. 1910 yılında Pathé o dönemde Fransa'da meydana gelen sel baskını nedeniyle İstanbul'da Büyükelçi Constans himayesinde Pera sakinleri tarafından düzenlenen yardım kampanyasına katılır. Amfi Tiyatrosu'nda Fransa'daki felaketzedeler için düzenlenen bir gala gecesinde film gösterileri yapılır. Bu yardım kampanyasına katılanlar arasında Fransız-Rum Lisesi, St. Benoît ve Notre Dame de Sion gibi okullar ve Cibali Tütün Fabrikası gibi diğer kurum ve kuruluşlar da vardır.

Pathé sadece yurtdışındaki felaketzedeler için düzenlenen yardım kampanyalarında değil, İstanbul şehir hayatına yönelik hayır kampanyalarında da boy göstermiştir. Mesela 1909 yılında Emirgân İttihat ve Terakki Kulübü tarafından yaptırılan Emirgân Kız Lisesi menfaatine yalnız hanımlara mahsus filmler gösterilir. Bu gösteriler için Boğaz'da ekstra vapur seferleri düzenlenir. Yine Weinberg tarafından Caddebostan Tiyatrosu'nda Suadiye Camii civarındaki kaldırımların inşası hayrına gösteriler yapılır.

Pathé'nin faaliyetleri sadece Amfi Tiyatrosu'yla da sınırlı kalmamıştır. Açılıştan birkaç ay sonra Pathé Kadıköy'e geçer ve bu semtte Kuşdili Tiyatrosu'nda film gösterileri düzenler. Yaklaşık bir yıl sonra bu sefer Moda'da Casino Zomopoulo adıyla anılan bir eğlence yeri Pathé Sineması'na dönüştürülür. Beyoğlu Sirki diye anılan "Nouveau Cirque" ya da sonraki adıyla Reşadiye Tiyatrosu 1910'lardan itibaren Pathé filmlerini göstermeye başlar. 1913 yılında yine Kadıköy'de Apollon Sineması'na dönüştürülen Zambaoğlu Tiyatrosu'nda Pathé programları gösterime girer.

Pera'nın yanında dönemin diğer bir önemli eğlence merkezi olan Şehzadebaşı civarındaki tiyatrolarda da Pathé filmleri gösterilir. Aslında Amfi Pathé Sineması olarak lanse edildiği 1908'den itibaren Pathé bu semtte de gösterilere başlamıştır. Mesela aynı yıl Vezneciler'de Ramazan Bayramı nedeniyle yapılan gösterilerde Pathé filmleri ince saz fasılları, Minyon Virjini ve Violet Hanımların kantoları, komik

Çolak İbrahim Efendi ve cambazlardan oluşan zengin bir program içinde gösterilir. İki yıl sonra Şehzadebaşı'nda Şark Tiyatrosu'nda Büyük Varyete Kumpanyası'nın Bünyan ve Rosali Hanımlar tarafından oynanan oyunları Pathé gösterileriyle renklendirilir. Yine Veznecilerde Abdi Efendi Tiyatrosu'nda Pathé gösterileri vardır. Bunu izleyen yıllarda İstanbul ve Ferah Tiyatroları da Pathé filmlerinin gösterime girdiği mekânlar arasına katılırlar.

Pathé gösterim mekânı olarak da sadece tiyatroları seçmemiştir. Casino Zomopoulo örneğinde olduğu gibi tiyatro dışındaki eğlence merkezlerinde de film gösterileri düzenlenir. Mesela yaz aylarında Amfi'nin de içinde bulunduğu Tepebaşı Parkı'nda ya da o zamanki adıyla "Jardin Municipal des Petits-Champs"da açık hava gösterileri yapılır. Örneğin 1913'te basında verilen bir haberde aynı parkta bulunan Garden-Bar'da verilen hizmetlerin yanında halk Pathé'nin açık hava gösterilerine davet edilir. Bu haberde her gün akşam üzeri saat beşten itibaren parkta bir yürüyüş sonrası İtalyan müziği eşliğinde terasta bir aperatifle güne devam edilebileceği ve bunun sonrasında Çigan müziği eşliğinde yenilecek bir akşam yemeğinin ardından gecenin Pathé'nin nefis görüntüleriyle sona erdirilebileceği belirtilir. Bundan bir yıl sonra Pathé'nin bu kez diğer bir semtin parkında, Bakırköy Belediye Bahçesi'ndeki gösterilerine rastlıyoruz.

Parkların yanı sıra Pathé'nin el attığı diğer bir mekân Pera'daki "Skating Palace"dır. 1911 Nisan'ından itibaren başlayan gösteriler "Cinéma-Skating" adı altında Pathé-temsilcisi Weinberg tarafından düzenlenir. Her akşam tekrarlanan gösterileri paten sonrası dinlenirken bir içecek eşliğinde salona kurulan bir beyaz perdeden izlemek mümkündür.

Burçak Evren, Weinberg'in İstanbul faaliyetlerini konu alan kitabında Pathé'nin bu temsilcisinin konaklarda ve okullarda gösteriler düzenlediğinden bahseder. Evren'in gösterim yapılan okullara verdiği örnekler arasında Üsküdar İttihat ve Terakki Numune Mektebi, Galatasaray Lisesi (Mekteb-i Sultani), Darûşşafaka ve İstanbul Erkek Lisesi (İstanbul Sultanisi) var. Bunun dışında bu örneklere 1912 yılında Ramazan süresince her gece hanımlara ince saz ve bando dinletilerinin yanı sıra Pathé-film gösterildiği Vefa Tahsil Rehber Mektebi'nin bahçesini de ekleyebiliriz.

Pathé'nin tüm bu faaliyetlerinden bahsederken gözden kaçırılmaması gereken diğer önemli bir konu da rekabet durumu. Çünkü Pathé bu dönemde İstanbul sinema piyasasında faaliyet gösteren tek yabancı firma değildi. Her ne kadar değişik ülkelerin firmaları bu

dönemde yerel piyasada aktiftilerse de yabancı film şirketleri içinde Pathé'nin rakipleri sayılabilecekler arasında yine Gaumont, Lux ve Éclair gibi Fransız uyruklu film şirketleri başta geliyor. Özellikle Gaumont, Pathé'nin İstanbul'daki en güçlü rakibi sayılabilir. Amfi'nin açılışından bir yıl sonra bu firmanın filmleri Pera'da Varyete Tiyatrosu'nda komiklerden, akrobatlardan, şarkıcılardan ve dansçılardan oluşan bir varyete programı içerisinde gösterime girer. 1911 yılında Gaumont da Pathé gibi İstanbul'da bir temsilcilik açar. İki yıl sonra "Café de Luxembourg"da film gösterilerine başlayan bu firma kendi filmlerinin yanında *Quo Vadis* gibi İtalyan firmaların çektiği kapalı gişe oynayan filmleri ve Asta Nielsen gibi dönemin ünlü oyuncularının filmlerini İstanbul seyircisine sunar. Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde "Cinéma Luxembourg" adını alan kafede gösterilen uzun metrajlı konulu filmler için basına verdiği göze çarpan ilanlarla Gaumont, Pathé'nin en güçlü rakibi olduğunu bir kez daha kanıtlar. Bunun yanı sıra sadece Beyoğlu'nda değil Osmanbey, Pangaltı, Galata ve Kadıköy gibi semtlerde sayıları gittikçe artan ve Cinéma Artistique, Cinéma Éclair, Cinéma Edison gibi adlar alan tiyatrolar da Pathé'nin egemenliğini zedelemeye başlayan etkenler olarak görülebilir. Bunlara Beşiktaş, Şehzadebaşı, Sirkeci gibi semtlerde Ahali Sineması, Sinema Emperyal ve Türk Sineması gibi isimler alan tiyatro, kıraathane ve okulları da eklemek gerekir.

Pathé'nin özellikle Birinci Dünya Savaşı arifesinde İstanbul'daki hegemonyasını sarsmaya başlayan bu değişim süreci *Tanin* gazetesi önderliğinde başlatılan ve Osmanlıca basılan diğer bazı gazeteler tarafından desteklenen bir kampanyayla son haddine varır. Bu gazeteler İstanbul'da, özellikle Beyoğlu'ndaki sinemalarda süregelen Fransız dilinin egemenliğinin sona ermesi gerektiğini, resmi dili Türkçe olan bu başkentte Türk seyirciler için filmlerde kullanılan arayazıların, afişlerin ve broşürlerin Türkçe'de de basılmaya başlanması gerektiğini savunurlar. Bu yazılar Pathé Sineması önünde toplanan bir grup tarafından protesto gösterileriyle de desteklenir. Hatta bu gruptan bazı kişiler polis tarafından tutuklanır.

Pathé'nin bu dönemde İstanbul'da uyguladığı stratejinin daha önce bahsettiğim diğer ülkelerden özellikle Rusya ile benzerlikler gösterdiği söylenebilir. Pathé İstanbul'da da gösterim faaliyetlerine ağırlık vermiş, kısa metrajlı aktüel belgesellerin yapımıyla ilgilenmiş olmasına rağmen Rusya'da olduğu gibi konulu filmler üretmemiştir. Buradan seyircinin ithal filmlerle memnun olduğu, ulusal yapımlara henüz gerek duymadığı sonucu çıkarılabilir. Burada gösterilen tepki-

nin Rusya'da olduğu gibi yerel basından gelmiş olması ilginçtir. Fakat bu tepki ulusal yapımların başlatılmasına yönelik değil daha çok dil kavramının öne çıkartıldığı, bir şekilde Türk milliyetçiliği çağrışımları yapan bir tepkidir. Yine de bu tepkinin özellikle Pathé'nin Amfi Tiyatrosu'ndaki gösterilerini hedef alması bu konuda duyulan endişenin ilk sinyalleri olarak da algılanabilir.

Kaynakça

Abel, Richard (1990) "Pathé's Stake in Early Russian Cinema", *Griffithiana*, No: 38-39, October.

Evren, Burçak (1995) *Sigmund Weinberg. Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam...*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1991) *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları.

Fransızca ve Osmanlıca günlük gazeteler (1908-1914).

Mustafa Özen
Doktora Öğrencisi
Universiteit Utrecht Research Institute for History and Culture The Netherlands

TÜRKİYE'DE SESSİZ FİLM DÖNEMİNDE FİLM MÜZİĞİ

Sadi Konuralp

Konuşmama sessiz filmler için söylenen ünlü bir cümleyle başlıyorum, "Sessiz filmler asla sessiz değildir". Görüntüler pelikül üzerine sessiz olarak aktarılıyordu ama perde üzerinde gösterilirken mutlaka bu eksiklik giderilmeye çalışılıyordu. Bunun için başlıca üç yöntemden birine başvuruluyordu. Bunlardan bir tanesi bizim şimdiki seslendirmenin prototipi sayılan bir sistem; perdenin arkasına bazı kişiler geçiyor ve perdedeki görüntüdeki oyuncuların dudak hareketlerine bakarak filme ait diyalogları söylüyorlar, konuşuyorlar. İkinci yöntem yorumcu/anlatıcı dediğimiz bir yöntem. Burada da bir kişi filmin olayını gidişatını seyirciye hikâye anlatır şekilde sözel olarak da anlatıyor. Bir de bunun dışında üçüncü yöntem direkt filmlere müzik olarak eşlik etmekte. Amerika ve Avrupa sinema tarihine baktığımızda bu üç yöntem içinde en revaçta olan yöntemin üçüncü yöntem olduğunu, yani müzik yönteminin olduğunu görürüz. Gerçi ara yazı yöntemi ortaya çıkmadan önce ikinci yönteme de başvurulmaktaydı. Ne var ki zamanla müziğin etkisinin daha önemli olduğu fark edilince ikinci yöntem yerini, önemini kaybetti; daha doğrusu büyük şehirlerde önemini kaybetti. Sadece okuma yazma oranının az olduğu yerlerde, müzik çalma imkânının olmadığı yerlerde ve özellikle taşrada varlığını sürdürdü. Bundan ötürü bir sessiz film müziği endüstrisinin var olduğundan söz edebiliriz. İlk zamanlar piyanoyla başlayan müzik eşliği mevcut, daha sonra piyanonun yanında keman, viyola, viyolonsel gibi yaylı çalgılar giriyor, hatta bunun yanında bir de efekt yapma amacıyla vurmalı çalgılar da giriyor ve böyle küçük bir müzik topluluğu filmlere müzikle eşlik ediyor. Gel zaman git zaman sinemalar büyümeye başlayınca küçük müzik orkestrasının sesi cılız kalmaya başlıyor, bu durumda da gitgide orkestrayı genişletiyorlar ve büyük orkestralar meydana geliyor, dolayısıyla eskiden sinema salonlarının kadrolu orkestraları bulunmaktaydı; 20-30

kişilik orkestralar bazen 100-150 kişiye çıkıyordu. Batıda durum bu şekildeydi. Şimdi doğuya göz atalım, doğunun en ucundan Uzakdoğu'dan başlayarak anlatacağım durum biraz yabancı dilbilgisi eğitimi eksikliği, biraz da okuryazar oranının az olmasından kaynaklansa gerek. Üçüncü yöntem yerine ikinci yöntem daha yaygın, yani anlatıcı yöntemi. Örneğin, Japonya'da benşi adı verilen sanatkarlar vardı. Bunlar batıdaki anlatıcılardan farklı olarak jest ve mimiklerini kullanarak filmleri anlatıyorlardı. Bunlar sadece Japonya değil, komşu ülkelerdeki Uzakdoğu ülkelerini de tekellerine almışlardı. Ahilik sistemine sahiplerdi ve öyle kolay kolay benşi olunmuyordu. Buradaki bu yaygınlığın dışında Ortadoğu'ya kaydığımızda, mesela İran'a kayalım, İran'da da yine bir anlatıcı yöntemi görüyoruz ve işin ilginç tarafı -daha doğrusu bana ilginç gelen tarafı- bu anlatıcıların meddahın ta kendisi olmaları. Meddahlar gibi hikâye anlatma konusunda yetenekli olan bu kişiler hikâye anlatma sanatında bu yeni yeni oluşan sanatı da aktarmakta hiç çekingenlik göstermemişlerdir, ama gelin görün ki biraz daha yukarıya çıkınca, yani kuzeybatıya doğru meddahların bol olduğu ülkede Türkiye'de, yani Osmanlı İmparatorluğu'nda o zamanki deyimiyle anlatıcıların daha az olduğunu görüyoruz ve bu anlatıcıların meddah olgunluğunda olmadıklarını, filmi anlatmaktan ziyade sadece ara yazıları tercüme etmek şeklinde görevlerini yaptıklarını görüyoruz, filmi anlatma görevini üstlenmiyorlar. Bu durumda Türkiye'de, -yani ben Osmanlı mevzuusunu anlatmıyorum kısa geçsin diye Türkiye diyorum- acaba sessizliği yenmek için müzik mi kullanılıyordu gibi bir soru akla gelebilir; işte benim buradaki sunumum biraz perdeyi aralamak, biraz kıyaslama yapmak için deyim yerindeyse bir ön çalışma olacak. Tabii elimizde çok kaynak yok, Türk sineması tarihinde bu bizim için bir handikap, ama yine de bazı bilgilerden bu sorulara cevap bulabiliyoruz ve bu bizi biraz memnun kılıyor, ümit vaat ediyor. Sunum bir nevi karşılaştırmalı sinema tarihi gibi olduğundan hem Batı'daki durumu, hem de Doğu'daki durumu karşılaştıracağım. Bilindiği gibi 1896'da Lumieré Kardeşler sinematograf denilen icadı Paris'te Capucines bulvarında bir yeraltı kafesinde halka sunuyor ve bu halka sunuş esnasında piyanoyla, müzikle eşlik ediliyor filmlere. Ne çalındığı bilinmiyor, bu konu hâlâ tartışmalı ve araştırmacılar hâlâ bir şey bulamadılar. Fakat görüldüğü gibi film müziği sinemayla birlikte adeta doğuvermiş sayılır, hatta sinemanın arkeolojik döneminde bile film müziği mevcuttu, ama o konuya fazla girmek istemiyorum. Şimdi gelin görün ki, Osmanlı'ya baktığımız zaman Osmanlı'da da biliyorsunuz Sponeck'te bir

birahanede film gösterisi yapılıyor. Burada şunu soralım, acaba bu film gösterileri esnasında müzik çalınıyor muydu, çalınmıyor muydu? İşte bu konuda bilgimiz neredeyse hiç yok, 1943'te Ercüment Ekrem Talu, Sponeck'teki bu gösterileri bir anı şeklinde kaleme almış ve bu yazılara tekrar baktığımızda hiç müzik kelimesine rastlayamıyoruz. Talu sadece bir karanlıktan bahsediyor, insanların rahatsız olduğundan, üzerilerine trenin geldiğinden, ama hiç müzik olayı yok. Peki, müzik hiç kullanılmadı mı yoksa dinlemeden duyulan film müziğinin o sihrine kapılan yazar o müziği fark etmedi mi işte orası meçhul. Aynı şey 2. Abdülhamit'in kızı Ayşe Sultan'ın saraydaki sinema gösterileri konusunda yazdığı anılarda da geçerli, orada da hiç müzikten bahsedilmiyor. Ama buna karşılık Beyoğlu'nda yavaş yavaş kurulmaya başlanan küçük sinema salonlarına baktığımızda buralarda müziğin artık hiç ihmal edilmediğini görebiliyoruz. İlk başta piyano ile müzik yapılıyor ve piyanistler genelde yabancı bayanlardan oluşuyor. Fahri Aksoy'un Kozmografya Sineması ile ilgili anımsadıkları arasında piyanistler de var. Oradan bir alıntı okuyorum: "Sahnenin dibinde bir piyano vardı ve yaşlı bir Fransız hanım film süresince hafif batı müziği çalardı. Film boyunca süren piyano sesiyle herkesin yediği kabak çekirdeğinin çatırtısı birbirine karışır, kendine özgü bir ses armonisi oluşturulurdu." Yine yirmili yıllarda bir beyaz Rus, Barones Valentin von Clodt Jurgensburg'un da sessiz film piyanistliği yaptığı bilinir. Amerika'daki sinema sarayları modası, birden fazla balkonu olan ve içinde büyük pastaneleri olan salonlar, Osmanlı'ya da sıçrıyor. Zaten Mustafa Özen'in dün anlattığı sinema salonu Pathé de bir nevi ilk sinema sarayımız oluyor. Orada açıldığında orkestra sorunu ihmal edilmiyor, burada *Le Moniteur Oriental*'de verilen ilanı görüyorsunuz. Buradan eğer okursanız, Fransızca tercüme yapmayacağım ama 'orkestra' kelimelerine herhalde gözünüz takılmıştır. Bu filmlerde açılış ve kapanışlarda, bir de aralarda orkestra çaldığı söyleniyor, film gösterileri esnasında. Yine bunun dışında birkaç örnek daha var. Mesela, Cemil Filmer'in *Hatıralarım* adlı eserinde opera sinemasını anlatırken Amerika'dan 25-30 kişilik özel orkestralar getirtildiğinden bahsediliyor, ayrıca o döneme ait gazetelerdeki sinema ilanlarına göz atıldığında orkestra şeflerinin isimlerini de bulmak mümkün. Mesela 1908'de Varyete Sineması'nda, eski Ses Sineması oluyor burası, Royal View gösterilerinde Salti, 1924'te Opera Sineması'nda *Violettes Emperial* filmi için Arnoldi, 1925'te Elhamra Sineması'nda *La Terre Promise* filminde Carlo Capocelli. Capocelli daha sonra Türk sinemasında da önemli bir isim oluyor. *Drakula İstanbul'da* filmini

seyreden varsa orada jenerikte hatırlayacaklar, *"Ali Baba?"*[1] filminin revü kısımları orada Carlo Capocelli müziği eşliğinde yapılıyor. Şimdi burada gördüyseniz bu bir sinema sarayı olarak Cinemage'in bir reklamı. Bir sonrakine geçersek burada gördüğünüz gibi Fransızca, "Superieur Orchestre" yazıyor. Osmanlı'da hemen hemen her sinema ilanında orkestranın başında "Mükemmel Orkestra" diye bir yazı görürsünüz. Osmanlı reklam piyasasında 'mükemmel' kelimesi olmazsa olmaz unsurlardandır. Şimdi peki acaba film müziği orkestralarımız gerçekten de mükemmel miydi? Tabii bu konuda da çok fazla bilgi yok gibi gözüküyorsa da yurt dışındaki yabancıların yorumları belki bu sorumuza biraz cevap verecek gibi. Fransız yazarı Paul Hericault 1918 yılında İstanbul'da geçen *Rus Ateşi* adlı eserinde İstanbul sinemalarından bahsederken sinema orkestralarının çok kötü olmadıklarını belirtiyor. Bunun dışında besteci piyanist Leopold Godowsky 1924'te *New York Times* gazetesine yazdığı bir yazısında Türkiye'deki sinema orkestralarının Amerika'daki birçok sinema orkestralarından daha iyi olduğunu belirtiyor. Sinemanın ilk yıllarında Amerika ve Avrupa'da müziklerin seçimi tamamen piyaniste bağlıydı. Piyanistler kendi repertuarına bağlı olarak doğaçlama bir şekilde çalarlardı, ama zamanla film müziği piyanistleri için ev kitapları, müzik katalogları çıkmaya başladı. Mesela bu kataloglarda falan filanca sahnesi için şu tarz müzik kullanılır diye tavsiyelerde bulunulurdu ve akla gelebilecek her durum, her ruh hali ve her olay için böyle parçalar liste halinde, notalarıyla birlikte verilirdi. Dolayısıyla aşk sahnelerinde "In a Monastery Garden" veya "Hearts and Flowers", kovalamaca sahnelerinde "Bitmemiş Senfoni" artık klişe parçalar haline gelmişlerdi. Türkiye'de bu tür müzik kataloglarından yararlanıldığı veya şablon müziklerinden yararlanılıp yararlanılmadığı konusunda elimizde bir bilgi yok. Ama en azından Türkiye Cumhuriyeti döneminde piyanoyla o günlerin modası olan "Tango della Capinera", "Negrlta" gibi tangoların, "Reproche D'amour" gibi romansların ve "Les Millions d'Harlequin", "Tuna Dalgaları" ve "Titanik" gibi valslerin çalındığını Alim Şerif Onaran'ın bir yazısından öğreniyoruz. Bu katalog ve tavsiyelerin yanı sıra Amerika'da film şirketleri içerisinde ayrıca bir de film müzik departmanları bulunmaktaydı. Aynı film eşliğinde farklı yerlerde farklı müziklerin çalınmasının seyredilen filmin farklı algılanmasına sebep verdiği düşünülüyordu. Film stüdyoları bundan şikayetçi olduğu için ya kendileri tavsiye listesi çıkarıyorlar

[1] Ses kayıtlarından tam olarak anlaşılamadığı için tırnak içinde yazılmıştır.

ya da bu film için özel skor yaptırıyorlar. Kendi kadrolu bestecilerine filmleri özel bir skor yapmaları için veriyorlar. Film makaraları sinema salonlarında dolaşırken notalar da dolaşmaya başlıyor. Sessiz filmde endüstriden bahsediyordum, işte bu da onun en büyük tamamlayıcı parçası zaten. Bizde de filmlerin özgün müzikleriyle gösterildiğine dair kanıtlar mevcut. 1925'te Elhamra Sineması'nda *Le Miracle des Loups* (*Kurtların Mucizesi*) filmine A. Rabaud idaresinde 30 kişilik bir orkestranın özel olarak bestelenmiş müzik skoruyla eşlik ettiği gazetelerin Fransızca ilanlarından görülebilmektedir. Aynı şekilde Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema* adlı eserinde *Cabiria* filminin Pizette tarafından yazılan özel müzik skoruyla birlikte gösterildiğini belirtiyor. Yalnız ben Tepebaşı Belediye Bahçesi'nde bir ilan daha gördüm, yine *Cabiria* filminin ilanı, fakat burada Carlo Capocelli yönetiyor, burada biraz maestro Mascani'den de bahsediyor. Burayı tam anlamadım ya bu başka film, yani zaten Giovanni'nin burada bahsettiği Tepebaşı'nda oynayan film değil, büyük olasılıkla bu ikinci gösterim yaptı aynı isimli başka bir film, ama burada da örnek olsun diye bunu getirdim. Bunlar tabii yabancı azınlıkların açtığı sinemalar, fakat Türklerin açtıkları sinema salonlarında da müziğin ihmal edilmediği görülüyor. Sirkeci'de Seden Kardeşler tarafından açılan Ali Efendi Sineması için ortakların aralarında yaptıkları sözleşme içerisinde 'çalgı' ve 'çalgıcı ücreti' kelimelerinin geçmesini buna bir kanıt olarak gösterebiliriz. Ayrıca açık hava sinemalarında ve hatta özel mekanlarda yapılan film gösterilerinde bile müziğin asla ihmal edilmediğini görüyoruz. İşte Sigmund Weinberg'in 1913 yılında bir okul bahçesinde düzenlediği film gösterisinin davetiyesinde yazılanlar:

> *"Üsküdar İttihat ve Terakki Numune Mektebi menfaatine mektep bahçesinde Ramazan-ı Şerif'in 15. Pazartesi günü akşamı Mösyö Weinberg idaresinde Pathé Frères'in meşhur sineması tarafından mektebin yeni küşad edilen musiki sınıfına muttezi alat-ı musikiyenin tedarikine medaar olmak üzere, hissi, cinai, mizai manzaralar iraye edileceğinden erbab-ı mağrip ve "fotogram?"[2] bu eniyeye iştirak buyuracaklarına ümidimiz berkemaldir."*

Üsküdar'da açık hava sineması Kamer Sineması'nın 1914 yıllarına ait olduğu sanılan el ilanlarında da *Örümcek Ağ* filmine Kemal-i şehir bülbülü Salih Efendi mahdumu Selahattin Efendi'nin ince saz takımı tarafından fasıllar ve mükemmel orkestranın eşlik ettiği yazılıdır.

[2] Ses kayıtlarından tam olarak anlaşılamadığı için tırnak içinde yazılmıştır.

Yine aynı sinemanın *Aşk-ı Sevda* ve *Kerametli Düdük* filmleri için hazırladığı başka bir ilanda da orkestra 8 kişilik mükemmel ince saz olarak tanıtılmaktadır. Buradan da anlaşılacağı şekilde direkt Türk seyircisine ulaşmak amacıyla bazı sinemalarda müzik alaturkaya doğru kaymıştır. Tabii hiç şüphesiz Türk sineması tarihi demek Beyoğlu sineması tarihi veya İstanbul sinemaları tarihi demek değildir, diğer şehirlerin sinemalarına da göz atıldığında durumun aynı olduğunu görüyoruz. Sözgelişi İstanbul'dan aşağı kalmayan İzmir'i örnek alırsak İzmir'de kurulan ilk Pathé sineması bile orkestrayla açılışa başlıyor. Yine İzmir'de eski adı Milli Sinema olan Elhamra'da sessiz filmlerin müziklerinin piyanoyla Mümtaz Uygun tarafından çalındığı bir kaynaktan öğreniliyor. Milli Kütüphane Sineması'nın 1926 tarihli bir ilanında maestro Haluk Kuklalı'nın idaresindeki orkestranın *İzdivaç Bu Mudur?* ile *Melik'in Pantolonu* filmlerine müzik eşliği yapacağı belirtilmektedir. Cumhuriyet döneminin Ankarasında ise bir orkestranın varlığına rastlayamadım, ama o dönemde zaten Ankara bir kasabaydı; ufak bir kasabaydı, büyük bir şehir değildi, ama Melahat Konuralp - kendisi benim babaannem olur, eski bir Ankaralıdır – ile yaptığımız sohbetler esnasında Basri Bey adında bir piyanistten bahsederdi. Basri Bey onların bir aile tanıdığıymış, aslında filarmoni orkestrasında flüt çalarmış ama boş zamanlarında da part-time olarak sinemalarda sessiz film piyanistliği yaparak geçimini sürdürürmüş. En azından Ankara'da bir sessiz film piyanisti olduğunu ortaya çıkarmış oluyorum bu şekilde. Bunun dışında Kayseri'de bir Rum sinemasında sinema orgunun bulunduğunu da saz sanatçısı Ahmet Gazi Ayhan'ın anılarından saptıyoruz. Amerika'da falan çok bol olan sessiz sinema orgları da sadece Kayseri'de saptayabildiğim bir şey. Org deyince kilise orgu gibi düşünmeyin, sinema orgu çok özel bir org; içinde piyano kısımları var, efekt kısımları var, tabanca sesi çıkarıyor, atlama sesleri filan çıkarıyor, bir nevi o dönemin ilk synthesizer'ları sayılır. Tabii bunlar hep yabancı filmlere uygulanan yöntemler, peki ya yerli filmler için ne yapılıyordu? Şimdi bu konuyu ele alalım, bu dönemde gösterilen ve çekilen filmlerde müzik çalındığına örnek olarak Muhsin Ertuğrul'un 1922'de çektiği *Boğaziçi Esrarı* filmi gösterilebilir. Tabii şunu da belirteyim bu tür Türk filmlerinde asla orijinal müzik olayına gidilmiyor, sadece eldeki Türk musikisinden yararlanılıyor. Filmin yeni bir sinemada gösterimi için hazırlanan broşüründe filme Büyük Alaturka Salonu orkestrasının eşlik edeceği ve Türk eserlerinin çalınacağı yazılmıştır. Bunun dışında 1923'te Muhsin Ertuğrul'un yönettiği bir başka film *Lebleci Horhor Ağa*'nın

gösteriminde müzikler orkestra tarafından çalınmıştır. Dışarıda, yani Batıda demek istiyorum, opera ve operetlerin sessiz film uyarlamalarında bazı ses sanatkârları da perde arkasında bulunarak aryaları veya şarkıları o perdenin arkasından söylerlerdi, birinci yönteme benzer bir şekilde. Gerçi bu yöntemin Kemal Bey Sineması'nda uygulandığını biliyoruz ama *Lebleci Horhor Ağa* için bunun uygulanıp uygulanmadığı şimdilik belirsiz.

Az vaktimiz kaldığı için sesli filme geçiş dönemini de hızlıca ele alayım. Dışarıda sesli film tekniği plak tabanlı ve film tabanlı olarak ikiye ayrılıyor. Plak tabanlı yöntemde, adından da anlaşılabileceği gibi, filmler gösterilirken senkronize olarak gramofon ya da plak çalınırdı. İstanbul'da plak tabanlı sesli filmlerin gösterildiği olmuş, bunlardan ilki 1907'de Odeon Tiyatrosu'nda Excelsior sistemiyle gerçekleştirilmiş. Ertesi yıl Varyete Sineması'nda bunu La Synchronisme sistemi takip etmiş. Ama asıl önemlisi 1913'te Eski Saray Sineması'nda ve bir olasılıkla Parlan Sineması'nda Kronofon ses sistemiyle yapılan filmler gösterilmiş. Bunun dışında 1929'da yine Opera Sineması'nda Sonorfilm adlı bir sistemle *Teşhir* filmi gösterilmiş. Burada kullanılan yöntemde konuşma yok, sadece filmin müziği var. Zaten ilk dönemlerde dışarıda uzun metrajlı filmlerde konuşmadan ziyade müziği yapıyorlar. Çünkü aslında sesli filmin çıkmasının ilk nedenlerinden biri orkestra maliyetini azaltmak, asıl amaç sesi, konuşmayı duyurmak değil, sonradan o hale dönüşüyor. Türkiye'nin sesli filme geçişi esnasında birçok sistem var, hatta 1927 senesinde görüntüye dayalı, film bazlı sesli film var. Savaş esnasında, sesli sinemaya geç girdiğimiz için çok büyük bir kriz geçirmemişiz ve sonuna yetiştiğimiz için de en doğru tercihi yapmışız, bu açıdan da başarılı. Ben burada gelişmiş ülkelerle üçüncü dünya ülkeleri arasında sesliye geçişte önemli bir film türü üzerinde duracağım. Şimdi dünya sinemalarında nereye bakarsanız bakın her sesli filmin başlangıcında mutlaka şarkılı filmlere rastlarsınız, hep şarkılar söylenir, müzikler çalınır. Ama burada şöyle bir sorun vardır; mesela gelişmiş ülkeler bunu müzikal kisvesi altında barındırmıştır, müzikal de bu şekilde doğmuştur ve sonra diğer türlere geçilmiştir. Ama gelin görün ki üçüncü dünya ülkelerinde -ki bunların arasında Hindistan da var- hep şarkılı filmler ve şarkıcı filmleri görülür. Mesela Türkiye'nin ilk dönemine baktığımızda, Muhsin Ertuğrul dönemindeki operet filmleri de aslında bizim gelişmiş ülkelerle paralel gittiğimizi gösteriyor. Fakat halk arasında çok fazla tutulmayınca, Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı *Allah'ın Cenneti* filmi ile üçüncü dünya ülkelerinde yapılan şarkıcı filmlerine

doğru bir kayış göstermişiz. Sonuç olarak gördüğünüz gibi sessiz film dönemindeki yöntemler Türkiye'de, dışarıdaki kadar ilginç bir şekilde, doğru bir şekilde kullanılmaya çalışılmış. En azından ben bunu size göstermeye çalıştım. Umarım sıkılmamışsınızdır. Benim anlatacaklarım bu kadar.

Deşifre Eden: Çiğdem Antlı - Elif Akçalı

TÜRK SİNEMA TARİHİ VE 'KAYIP' FİLMLER

Elif Rongen Kaynakçı

Türk sinema tarihine baktığımızda özellikle ilk senelerde yapılmış filmlerin büyük çoğunluğunun 'kayıp film' olduğunu görüyoruz. Bu filmler hakkındaki bilgiler kulaktan kulağa anlatılmakta ve filmler seyredilemediği için birinci elden doğrulanamamaktadır. *Pençe* (Sedat Simavi, 1917), *Casus* (Sedat Simavi, 1917), *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) gibi filmler gerçekten kayıp mıdır? Nerede, nasıl aranmıştır veya aranabilir?

Dünya çapında da 1930'dan önce yapılmış filmlerin %80'inin halen kayıp olduğu varsayılıyor. Bu döneme ait filmler arşivlerde yapılan çalışmalar sayesinde her geçen gün bulunmaktadır. Ancak bunu sağlamak için arşivcilerle bilimsel araştırmacıların işbirliği yapması şarttır. Zira sinema tarihi bilgisiyle desteklenmeyen bir arşiv amatör bir film koleksiyonundan farksızdır. Bu noktada teorik sinema araştırmaları ve arşivleme pratiği bir araya gelmektedir. Bu çerçevede yapılacak ciddi çalışmalar kayıp olduğu varsayılan filmlerin bulunmasına kuşkusuz katkıda bulunacaktır.

Film Arşivciliği ve 'Bulunan' Filmler

Genellikle arşivcilerin çalışma yöntemleri bilinmediğinden bu konudaki bazı yanlış anlamaları ortadan kaldırabilmek umuduyla, kayıp filmlerin nasıl bulunduğunu aydınlatacak birkaç noktaya değinmek istiyorum.

Arşivlere gelen filmler genellikle iflas eden dağıtımcılardan veya laboratuar depolarından gelse de, hatırı sayılır oranda film özel koleksiyonlardan elimize ulaşır. Bu özel koleksiyonlar sinemaseverlerin yıllar boyu evlerinde biriktirdiği teneke kutulardan oluşur. Genellikle koleksiyoncular kendi kutularının içinde ne olduğunu, neyin nerede durduğunu bildikleri için olsa gerek, ayrıca bir katalog yapmaya ve hatta kutuların üstüne filmlerin ismini yazmaya pek gerek duymazlar. Oysa bu kutular arşive getirilmek için arabaya taşındığında, son-

ra da depolardaki raflar üstünde geçici yerlerine konulduğunda artık bu kişisel yerleştirme sisteminden eser kalmamış olur. Film kutularının karışmasından dolayı kimi zaman büyük koleksiyonlarda filmlerin farklı bölümleri de birbirinden ayrılır ve eldeki görüntülerin hangi filme ait olduğu iyice bir bulmaca haline gelir.

Özellikle selüloz nitrat tabanlı, yani 1950 öncesi filmlerin genellikle başı sonu eksik olarak, yabancı filmlerin farklı ülkelerde gösterime girmiş (örneğin sansüre uğramış) versiyonlarıyla, sessiz filmlerin ise yerel dağıtımcı tarafından tercüme edilmiş arayazı ve başlıklarla arşive geldiklerini de hatırlatmak istiyorum. Dolayısıyla arşivcilerin ilk yapması gereken şey, eldeki filmi doğru olarak tanı(mla)maktır (= *identification*). Bu noktada genel anlamda 'Kayıp film nedir?' sorusuna kısaca değinmek istiyorum.

'Kayıp' Filmler

Dünya çapında özellikle sessiz sinema döneminde yapılmış filmlerin %80'inin halen kayıp olduğu varsayılıyor. Ancak 'kayıp film' kavramını Türk sineması özelinde sorguladığımızda bu kavramın sessiz sinemadan çok daha geniş bir alana yayıldığını iddia edebiliriz. Bu durumun çok daha yakın tarihler için de geçerli olduğu ileri sürülebilir. 1970'lerde yapılan binlerce Yeşilçam filminin birçoğunun (devamlı televizyonda gösteriliyor olmalarına rağmen) selüloz film kopyası acaba var mıdır? Eğer yoksa yani televizyon kanallarının elindeki eskimiş ve yarım yamalak filmlerden aktarılmış U-matic bantlar elde kalan tek kopyalarsa, bunların arşivleme açısından hiçbir değeri yoktur.

Ya da 1980'lerden bugüne dek yapılan filmlerin saklanmasından kim sorumludur? Benim bildiğim kadarıyla Türkiye'de bu filmlerin merkezi bir noktada toplanarak arşiv standartlarında saklanmasını öngören bir yaptırım yok[1]. Bu durumda korkarım filmler özel yapımcıların, işletmecilerin veya yönetmenlerin kişisel arşivlerinde bulunuyor. Ancak arşivsel şartlarda (yani düşük ısıya ve belli bir nem oranına sahip ortamda) saklanmıyorsa, bu filmlerin de gelecek 40-50 yıl

[1] Fransa'da *'depôt legal'* uygulaması bu ülkede gösterime giren yerli veya yabancı her filmin bir kopyasının gösterime girmeden önce arşive bağışlanmasını zorunlu kılıyor. ABD'deki telif hakkı kuralları da görsel işitsel ürünlerin bir kopyasının *Library of Congress*'de bulundurulmasını şart koşuyor. Aslında bu gibi yaptırımlar sayılı ülkede var. Birçok ülkede filmlerin arşive verilmesi gönüllü bir seçenek.

arasında kayıp konuma gelmeleri kaçınılmaz demektir. Zira film kendi kendini yok eden bir madde olduğundan, film üstündeki görüntü geri dönüşümü imkânsız şekilde zarar görmüş olacaktır[2]. Diğer yandan yapımcı-dağıtımcı şirketlerin iflas ve benzeri nedenlerden kapanması gibi durumlarda bu koleksiyonların dağılarak kaybolması kaçınılmazdır. Bu nedenle ilgili kişilerin bilinçlendirilmeleri ve ellerindeki filmleri arşive bağışlamaya teşvik edilmeleri önemli bir noktadır. Ancak bu konulara ciddiyetle eğildiğimiz takdirde geleceğin araştırmacılarına değerli kaynaklar bırakabiliriz.

'Görünmez' Filmler

Bu yazıda özellikle üzerinde durmak istediğim kayıp film tipi, aslında kayıp olmadığı halde 'görünmez' konumda olan filmler. Bunlar arşivlerde rafta durmalarına rağmen gereğince tanımlanamamış olduklarından araştırmacılar için ulaşılamaz konumdaki filmlerdir. Bu filmlerin arşiv kataloglarındaki kısa birer açıklamaları dışında bütün verileri "bilinmez" olarak veya yanlış ülkelere veya oyunculara atfedilerek yer alırlar. Bu nedenle de yapılan katalog araştırmalarında görünmezler.

Örneğin Muhsin Ertuğrul'un *Kara Lâle Bayramı/Fest Der Schwarzen Tulpe* (1920) filmi aslında 1967 yılından beri *Nederlands Filmmuseum*'da bulunmaktadır. Film seyredildiğinde görülüyor ki (en azından Hollanda'da gösterime çıkmış bu versiyonda) filmin ismi *Johan en Cornelis de Witt* olarak kaydedilmiş ve yönetmenin adı geçmiyor. Hollandalı arşivciler bu filmi oyuncuları ve konusu aracılığıyla tanıdıktan sonra, *Deutsche Stummfilme* kaynağına bakarak yönetmenin Marie Louise Droop olduğunu kataloga eklemişler (Lamprecht 1967: 36). Gerçekten de neredeyse bütün Alman kaynaklarında -büyük olasılıkla hepsi Lamprecht'e dayandığı için- aynı bilgiye rastlanıyor. Bu nedenle yakın zamana kadar *Nederlands Filmmuseum* katalogunda Muhsin Ertuğrul ismi ile yapılan katalog

[2] 1950-1995 yılları arasında kullanılan selüloz asetat taban, sıcaklık ve nem oranının da etkisiyle "vinegar syndrome" adı verilen asitleşmeye maruz kalarak zarar görüyor. Koruma şartları ve bu şartlar altında oluşacak "vinegar syndrome" hesabı için "preservation calculator", Image Permanence Institute'dan ücretsiz olarak sağlanabilir. Bu bilgiye www.rit.edu portalından ulaşılabilir.

taramasıyla bu filmi bulmak mümkün değildi. Sadece Marie Louise Droop veya filmin Almanca başlığıyla aramak sonuç veriyordu[3].

Film seyredilip de Ertuğrul'un anılarıyla karşılaştırıldığında ilginç sonuçlar çıkabiliyor. Gerçekten de Ertuğrul'un ayrıntıyla anlattığı bol figüranlı bazı sahneler filmde var (Ertuğrul 1989: 278-280), ancak bazı diğer sahnelere rastlanmıyor[4]. Öte yandan filmin eldeki Hollanda versiyonunun uzunluğunun Lamprecht'in verdiğinden daha kısa olduğunu belirtmek gerekiyor; dolayısıyla bazı sahneler Hollandalı gösterimciler tarafından filmden çıkarılmış olabilir. Yine ilginç bir nokta: Ertuğrul bu filmde kameraman Gustave Preiss ve yönetmen yardımcısı Max Riemann ile birlikte çalıştığını söylüyor (Ertuğrul 1989: 279-280). Alman kaynaklarında bu konuda hiçbir bilgi yok, yani Ertuğrul'un kitabı bu kişilerin filmografilerini oluşturmak açısından bu bilgiyi içeren tek kaynak olması nedeniyle ilginç.

Kayıp filmler hakkında verilebilecek bir başka örnek ise *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919). ABD'ye kadar birçok farklı ülkeye satılarak gösterime girdiğine göre (Scognamillo 1998: 47), teorik olarak bu filmin bütün bu ülkelerde bulunma olasılığı var. Ancak filmin bulunmasını sağlayacak çok önemli bir de şart var: filme sahip olan arşivin filmi gereğince tanımlayabilmesi ve kataloglayabilmesi. Bunu mümkün kılacak fotoğraf, ayrıntılı içerik, karakter isimleri, lokasyon ve kostüm görüntüleri gibi bilgilerin Türk araştırmacılar tarafından arşivcilere sunulması gerekir. Örneğin birkaç sene önce kullanıma açılan *Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Enstitüsü*'nün web sitesi bu filmden kısa görüntüler içeriyordu. Dünyanın her yerinde sessiz sinema üstüne çalışan araştırmacıların ilgisini çeken bu son derece olumlu çalışma ne yazık ki bir süre sonra İnternet'ten kaldırıldı.

[3] Türk sessiz sineması özelinde başka bir noktaya da kısaca değinmek gerekirse bu dönemde yapılmış filmleri araştırırken soyadı ve Latin alfabesi kanunlarının henüz çıkmadığını unutmamak gerekiyor; örneğin Ertuğrul'un adı jenerikte yazılsa bile bu belki Muhsin Bey şeklinde olacaktı. Nitekim kısa zaman önce *Deutsches Filminstitut* bu filmin yönetmeni olarak Droop'un yanı sıra E. Mouhssinn-Bey'i de kataloguna aldı. (Bkz: http://www.deutsches-filminstitut.de). Kuşkusuz Ertuğrul'un çalıştığını söylediği tüm ülke arşivlerinde kendisiyle ilgili ilginç belgeler bulunabilir. Ancak bunları bulabilmek için kendisinin o ülkede çalışırken isminin nasıl yazıldığını bilmemiz şart. Bugüne kadar Mouhssin Bey, Mushinn Ertougrul vb. birçok yazılış ile karşılaştım.

[4] Örneğin 280. sayfada bahsedilen düş sahnesi eldeki filmde görünmüyor.

Kaynakların düzenlenmesi

ABD'de yapımcılar, telif hakkı endişesiyle 1900'lerden beri oyuncu listesi, fotoğraflar, ayrıntılı içerik vererek ve hatta kâğıt baskılarını yaparak (*paper prints*) filmlerini *Library of Congress*'de arşivlemeye uğraşmışlar. Bugün araştırmacıların bu belgelerden derlediği bilgiler sayesinde filmleri son derece hızlı tanımlayabiliyoruz.

Eldeki tüm belgeler kullanılabilir halde derlenir ve sunulursa, bu veriler film kopyalarının da bulunmasını kolaylaştıracaktır. Diğer bir deyişle araştırmacı çalışmasını yaparken bulduğu verileri kendinden sonrakiler için de çok yönlü olarak kullanılabilir ve aranıp/bulunabilir (*retrievable*) şekilde düzenlerse, biz arşivcilere de çok yardımcı olabilir. Bundan somut olarak ne kastettiğimi açıklamak için arşivcilerin bir filmi tanımlarken ne gibi kaynaklar ve nasıl metotlar kullandığını biraz açmak istiyorum.

Film Identification (Film Tanımlama): Yeni Olasılıklar

Son yıllarda hızla gelişen teknoloji sayesinde eskiden tanımlanması imkânsız denilen filmlerin de artık tanımlanabildiğini görüyoruz. 1997'de bu alanda çalışmaya başladığımda önce filmleri seyredip notlar alıyor, birkaç gün sonra kütüphaneye giderek aklımızda kalan görüntüleri kitaplardaki fotoğraflarla karşılaştırıyorduk. Simdi ise, filmi seyrederken istediğimiz kareleri seçip bilgisayarımıza taratıyor ve derhal e-mail aracılığıyla dünyanın herhangi bir yerindeki uzman araştırmacılara yollayarak onların bilgisinden yararlanabiliyoruz. Ayrıca kendimiz de *Google* gibi İnternet tarayıcılarında grafik araması yaparak veya filmdeki karakterlerin isimlerini arayarak bazı filmleri birkaç dakika içinde ve masamızdan kalkmadan tanımlayabiliyoruz. Üstelik artık basılmış kitaplarla yetinmek zorunda değiliz: yayınlanmamış tezler veya amatör film severlerin yaptığı (genellikle inanılmaz ayrıntılı) web sayfalarından da yararlanabiliyoruz. İnternet'teki bilgiler her an yenilenebiliyor ve böylece düne kadar kayıp olduğu varsayılan bir film bulunduğunda bu hemen ilan edilebiliyor. Bu tür kaynakların sayısı da her geçen gün artıyor. Bugün deneyimlerime dayanarak söyleyebilirim ki bu metotlarla bir film sadece ara yazılarından veya bir metrelik bir parçasından tanınabiliyor. Burada önemli olan verilerin İnternet'te veya bilgisayar veritabanlarında aranıp/bulunabilir halde sunulması. Örneğin *Internet Movie Database* (www.imdb.com) bugün bütün arşivler tarafından,

güvenilir olmamasına rağmen, çok yararlı bir yönlendirici kaynak olarak kullanılıyor.[5]

Son olarak yine Türkiye'deki literatürde 'kayıp' olarak geçen bir filme değinmek istiyorum. Jak Deleon'un *Beyoğlu'nda Beyaz Ruslar* kitabında *Acılar Yolculuğu* isimli kayıp bir filmden bahsediliyor (Deleon, 2003: 69). Bu filmin orijinal adıyla *L'angoissante Aventure* (Yakov Protazanov, 1920) adlı film olduğunu varsayarak İnternet'te aradığımızda görüyoruz ki 1997 yılında Bologna'daki arşiv festivali *Il Cinema Ritrovato*'da gösterilmiş. Buradan yola çıkarak araştırma yapınca, bu filmin en az üç arşivde (Paris, Londra ve Prag'da) bulunduğunu görüyoruz. 1995'de kitap basıldığında bu film belki de gerçekten hâlâ kayıp konumdaydı ama belli ki daha sonra bulunup restore edildi ve izleyiciye sunuldu. Buradan şu mesajı çıkarabiliriz: 1920'den kalma bu film literatürde kayıp olarak geçiyor diye bir daha bakmamak, araştırmamak yanlış olur. Çünkü arşivler çalışmaya ve her gün kayıp filmleri bulmaya devam ediyor. Üstelik önümüzdeki yıllarda İnternet üzerinden dünya çapında arşiv araştırması yapmak giderek kolaylaşacak. Zira zaman içinde tüm özel veya kamusal arşivlerin kataloglarını İnternet'e açmaları bekleniyor.

Türk sineması araştırmacıları olarak bu gelişmelerden payımızı almak ve kayıp olduğu varsayılan filmleri bulmak istiyorsak geç kalmadan elimizdeki verileri bu şekilde değerlendirerek dünyaya açmayı denemeliyiz. Biz ne kadar çok bilgiyi dışarı aktarabilirsek, o kadar çok veri de dışarıdan bize gelecektir. Bu bağlamda araştırmacılara, bir yandan arşivcilere filmleri tanımlama ve kataloglama alanında gereksinim duydukları verileri sağlarken, diğer yandan da yılmadan her fırsatta kayıp olduğu varsayılan filmleri yeniden aramak düşüyor.

[5] Zaten kural olarak bir film tanımlanırken hiçbir zaman tek kaynağa güvenilmez. Filmlerin kimlikleri iki ayrı kaynaktan kontrol edilerek onaylanmadan kataloglanmamalıdır. Örneğin ekranda gördüğümüz bir oyuncuyu tanımlayabiliyorsak ve materyalden veya içerikten yapım tarihini de kestirebiliyorsak, bu kişinin filmografisine bakarak o yıllarda yaptığı filmlerden iki veya üç tanesini olası başlık olarak belirleyebiliriz. Bundan sonra, diğer kaynaklarda bu başlıklarla arayarak filmlerin öykülerini veya fotoğraf ve afişlerini bulmak mümkün olacaktır. Bunların eldeki filmle birbirini tutup tutmadığı kontrol edilerek eldeki filmin ne olduğu ispat edilebilecek şekilde tanımlanmalıdır.

Kaynakça

Deleon, Jak (2003) *Beyoğlu'nda Beyaz Ruslar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ertuğrul, Muhsin (1989) *Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar*, İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.

Lamprecht, Gerhard (1967) *Deutsche Stummfilme 1920*, Berlin: Deutsche Kinemathek eV.

Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi: 1896-1997* (Genişletilmiş baskı), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Elif Rongen Kaynakçı
Nederlands Filmmuseum
(Hollanda Sinema Arşivi)
Film Koleksiyonu Danışmanı

TÜRK SİNEMASININ SÖZLÜ TARİHİNİ ARARKEN: İLHAN ARAKON

Övgü Gökçe

Türk sinemasında tarih yazımına ilişkin türlü sorunlar yalnızca *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı* kapsamında değil, değişik dönemlerde çeşitli bağlamlarda tartışılageldi. Belgelerin eksikliği, belge toplamada yaşanan güçlükler, ele geçen belgelerin tasnifinde yaşanan zorluklar, kurumsallaşmış bir belge arşivinin olmayışı, çoğu belgenin özel kişilerin arşivlerinde bir araya getirilmiş olması, yeni belgelerin bulunması halinde bunların tarih yazımına katkıda bulunacak şekilde nasıl ele alınabileceği, dile getirilen sorular ve sorunlar arasında yer aldı. Fotoğraflardan afişlere, sinema biletlerinden gazete haberlerinin kupürlerine kadar çoğu görsel ve yazılı belge, eski sinema dergileri tarih yazımının malzemeleri arasında yerini aldı ve bir ölçüde değerlendirildi.

Bütün bu malzemelerin yanı sıra, tarih yazımında yazarların başvurduğu ya da atıfta bulunduğu birinci elden tanıklıklar da Türk sinemasının tarihini anlamlandırma aşamasında satır aralarında bile olsa kendine bir yer bulabildi. Bununla birlikte, sinemanın insan malzemesinin "Türk sinema tarihi" diye nitelendirdiğimiz bütünün içinde nasıl bir yer kaplayabileceğine, o bütünü anlamaya çalışırken bu malzemeden nasıl yararlanabileceğimize ilişkin sorulabilecek daha çok soru olduğunu söyleyebiliriz.

İşte bu yazı da, Türk sinemasının içinde yer almış kişilerle yapılan konuşmalara tanık olduğum bir dönemde temel olarak yukarıda dile getirilen soruya yoğunlaşmam sonucunda ortaya çıktı. Türk sinemasının canlı tanıklarının anlattıklarından kapsamlı bir sözlü tarih çalışmasına ulaşabilmenin kuşkusuz oldukça zahmetli, özenli, sistemli ve uzun soluklu bir proje gerektireceği düşünülürse, bu çalışmanın ancak başlangıç aşamasında atılabilecek adımlara küçük bir örnek teşkil edeceği düşünülebilir. Kısacası bu yazı, bir prova, eskiz ya da Türk sinemasının tarihiyle kurulan ilişkide "sözlü tarih" düşüncesi

etrafında oluşabilecek kimi imkânlara dair bir gözden geçirme veya serbest düşünme olarak değerlendirilebilir. Bir tarihçi olarak değil de, sinema üzerine çalışan biri olarak, Türk sinemasıyla uğraşırken her noktada kaçınılmaz bir biçimde karşılaştığım "Türk sineması tarihi problemi"ne matematikçi olmayıp da arada bir karşısına çıkan mantık sorularına -çözme telaşı olmaksızın- kafa yoran herhangi birisi gibi yaklaştığımı söyleyebilirim. Türk sinemasının tarihiyle ilgili dinlediğim ya da okuduğum hatıralar, diğer kaynaklarda atıfta bulunulan çoğu malzemeden başka bir şekilde olup bitenleri kavrayabilmemi sağladı. Bir anlamda tarih, yalnızca okunan, boşlukta kalan noktalara rağmen kurgulanmaya çalışılan bir tarih olmaktan çıkarak yaşanmış, deneyimlenmiş bir bütünü tarif etmeye başladı, canlandı, beden kazandı, bir deneyimin tarihi haline geldi. Bu konuda yapılmış çalışmalara İbrahim Türk'ün Halit Refiğ'le gerçekleştirdiği kapsamlı söyleşi (*Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalcı Yayınları, 2001), bu tür çalışmaların kitaplaşmış ilk örneklerinden Alim Şerif Onaran'ın Lütfi Akad'la yaptığı konuşmalar (Afa Yayınları, 1990) örnek gösterilebilir. Ayrıca yakın zamanda yayımlanan Tarık Akan'ın (*Anne Kafamda Bit Var*, Can Yayınları, 2002) ya da Leyla Özalp'ın (*Seni Seviyorum Sinema*, Remzi Kitabevi, 2003) kendi ağızlarından anlattıkları anıların kimi zaman satır aralarında kimi zamansa ayrıntılı olarak işaret ettiği pek çok konu önemli bir malzeme sunuyor. Öte yandan, *İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü*'nde adını bu konferanstan alan, Fatih Özgüven'in koordinatörlüğünü ve benim asistanlığını üstlendiğimiz bir ders aracılığıyla Türk sinemasına emek vermiş olan pek çok insanla bir araya geldik. Onları 'dinlemenin', yalnızca hafızalarında saklı olan tarihle değil, bedenleri ve sesleriyle, bugün burada bizimle ilişki kuran varlıklarıyla, geçmişi anlatan halleriyle karşılaşmanın çok zihin açıcı olduğunu belirtmem gerekir. İşte bu karşılaşmaların benim açımdan en etkileyici duraklarından biri olarak İlhan Arakon, bu başlangıç çalışmasının da asıl esin kaynağıdır.

İlhan Arakon, ilk 16 mm kamerasını aldığı 1937 yılından beri sinemanın içinde yer alan, pek çok döneme tanıklık etmiş ve çok sayıda sinemacıyla çalışmış, daima işin teknik yönüyle olduğu kadar estetik yönüyle de ilgilenmiş olan bir görüntü yönetmeni; Türk sinemasının ilk görüntü yönetmenleri arasında yer alıyor. Halen *Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü*'nde* öğrencileriyle deneyimlerini paylaşmaya devam ediyor. Arakon, çocukluğundan itibaren Tür-

* İlhan Arakon'u bu kitabın derleme aşamasında, 3 Şubat 2006 tarihinde kaybettik.

kiye'de sinemanın geçirdiği çok çeşitli aşamaları gözlemlemesinin ötesinde, bu aşamaların içinde bizzat yer almış, engin deneyime sahip birisi. İlhan Arakon'un bu başlangıç çalışması için heyecan ve cesaret uyandıran biri olmasının başlıca nedeninin aynı zamanda deneyimlerini seve seve aktarabilme mahareti olduğuna inanıyorum. Temel olarak karşılıklı konuşmalar etrafında gerçekleşmesi mümkün olan böylesi bir projede, süreci imkânlı kılan en önemli unsurun anlatan ve dinleyen/soru soran iki taraf arasındaki ilişkinin kuruluş biçimi olduğunu akılda tutmak gerekiyor. Bu ilişki her iki tarafın da kendisini konumlandırdığı alanı sürekli olarak sınayan narin bir karakter taşıyor. Bu konuya sonuç bölümünde de değinilecek. İlhan Arakon'un bir anlatıcı olarak bende bıraktığı izlenimi kısaca tarif etmek gerekirse şunlar söylenebilir: Arakon, Türk sinemasına dair anlattığı şeyleri mutlak gerçekler olarak sunmuyor, kendi bakış açısının belirleyici olabileceği noktaları görünür kılıyor. Ayrıca yalnızca kendisinden ve yapıp ettiklerinden bahsetmeyi sevmediğini dile getiriyor ve daima başından geçenleri, deneyimlediklerini, daha geniş bir çerçevenin içinde, birlikte olduğu insanlar, herkesi etkileyen gelişmeler üzerinden anlatmayı tercih ediyor.[1] İlhan Arakon'un yaklaşımı, kuşkusuz bir sinemacı olarak Arakon'un Türk sinema tarihi içindeki yeri kadar, bağlantılı olduğu kişileri, dönemi, çevreyi anlamlandırmak açısından bize önemli bir malzeme sunuyordu. Yine de bir örnek, hatta bir vaka olarak onun anlattıklarından neler çıkarabileceğimizi enine boyuna düşünmek gerekiyordu.

Türk Sinemasını Sözlü Tarih Aracılığıyla Düşünmek

'Yazı'sını okuduğumuz Türk sinemasının canlı tanıklarının 'söz'ünü nasıl dinlemeli, sorusu üzerine düşünürken, kimi zaman sözcük anlamıyla kullandığımız ama bu alanda gerçekleştirilmiş çalışmaları görme imkânını pek az bulabildiğim "sözlü tarih" konusuyla ilgilenmeye başladım. Tarihçi olmamanın beraberinde getirdiği ürkekliği bu aşamada biraz olsun hafifleten şey, elime geçen ilk kaynağın başlangıcında yer alan birkaç cümleydi: Stephen Caunce, *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi* başlıklı kitabının girişinde, kitabının temel mesajının şu olduğunu söylüyor: "Tarihin kaydedilmesi konusunda o kadar fazla

[1] Bu yazıda İlhan Arakon'un Mart 2002, Mart 2003 ve Mart 2004'te İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde "Türk Film Araştırmaları Semineri"nin konuğu olarak yaptığı konuşmalar ve Haziran 2003'te Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi'nde kendisiyle yaptığım görüşme temel alınmıştır.

boşluk söz konusudur ki, sözlü tarihçi olmak isteyen herkes, sözlü malzeme sağlayacak insanlarla dürüst ilişkiler geliştirdiği sürece ve işi yaparken öğrenmeye açık olduğu sürece, yararlı çalışmalar yapabilir" (Caunce 2001: 5). Caunce, bu alandaki ilk çalışmaların hepsinin, kılavuzları olmayan, ana kaynakları kendileri olan insanlar tarafından yapıldığını da ekliyor. Buna göre, Türk sinemasının içinde yer almış olan, hâlâ da değişik biçimlerde yer almaya devam eden insanlarla görüşmeler yapmak, ondan da evvel göz önünde olan, çoğumuzun tanıdığı kişiler bir yana, hayatta olan ve belli dönemleri aydınlatabilecek insanları bulmak, yapılan görüşmeleri değerlendirmek öncelikle başlangıç adımlarını atmayı gerektiriyor. Bununla birlikte, bu adımları atarken, toplanan malzemenin ne işe yarayabileceğini düşünmek ve değerlendirmek işin asıl kısmını oluşturuyor. Bir anlamda bize aktarılan hayat bilgisinin nasıl 'bilgi'ye dönüştürülebileceği üzerine kafa yormak yöntemsel soruları da beraberinde getiriyor. Bu örnekte, İlhan Arakon'un anlattıklarını nasıl anlayacağımıza, nasıl okuyacağımıza yardımı olabileceği düşüncesiyle 'sözlü tarih' kavramını gözden geçirmek faydalı olacak.

Sözlü tarih ve sözlü tarihin kullanımları konusundaki yaklaşımlar farklılık gösterse de genel olarak birkaç noktada birleşiyorlar. John Tosh, sözlü tarihi, sözlü hayat hikâyeleri, bir tarihçinin görüşme yaptığı kişilerin ilk elden anıları olarak tanımlıyor ve günümüz tarihçilerinin alıntı yaptığı yazılı kaynakların birçoğunun kökeninde sözlü olmasına karşın tarihin ana akımlarının ironik bir biçimde sözlü araştırmaya kuşkuyla yaklaştıklarını belirtiyor. Öte yandan sözlü tarih araştırmacılarının da bu alanı profesyonel tarihe yardımcı bir dal olarak değil, başlı başına demokratik bir alternatif olarak görmeyi tercih ettikleri anlaşılıyor. Tosh, bu iki ucu dile getirdikten sonra, "sözlü tarih"in tarihin yeni bir dalı değil, yeni bir teknik olduğunu, yazılı kaynaklar ve maddi kalıntıların yanında değerlendirilmek üzere yeni kaynakların kullanıma sokulması anlamına geldiğini ifade ediyor (Tosh 1997: 212). Caunce da, benzer bir biçimde sözlü malzemenin kendi başına bir amaç olmadığını ve "sözlü tarih"in belli bir tarih türünü işaret etme yanılgısına yol açabileceğini dile getiriyor ve şöyle diyor: "Sözlü tarih daha çok bir malzeme toplama yöntemi, bugünü daha iyi anlayabilmek ve geleceği yönlendirebilmek için, geçmişi anlamlandırma sürecine yapılan bir katkıdır." (Caunce 2001: 11)

Bir yöntem olarak sözlü tarihin tarihsel bir kaynak oluşturması ve malzeme toplamaya yaraması, aynı zamanda bu malzemenin niteliği konusunda da türlü soruları beraberinde getiriyor. Niteliğe dair sözü

edilen birkaç nokta üzerine yoğunlaşmaya, en azından buradaki ipuçlarını Türk sineması alanına tercüme etmek noktasında sözlü tarih kavramına çeşitli yaklaşımlar içinde yalnızca birkaç örnek üzerinden gitmeye çalışacağım. Tosh, sözlü tarihin, sosyal olguların yanı sıra sıradan insanların sesinin de duyulmasını sağladığından bahseder. Zira toplumsal tarihin yöneldiği kaynaklar ve kayıtlar kaçınılmaz olarak içinde bulundukları/ait oldukları örgütsel alanın hâkimiyetine tabi görünür. Bir anlamda kaynakların sahibi ya da sahipleri, o kaynakları kayda geçiren kurumların ya da kişilerin ideolojik yaklaşımları ya da bu kayıtların tutuldukları mecra (yazı, görsel-işitsel malzeme) ortaya koyulan tarih anlatısı konusunda belirleyicidir. Örneğin, Türk sineması söz konusu olduğunda bir devlet kuruluşu ve arşiv merkezi olarak Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi'nin Türk sinema tarihi anlatısıyla (verilen derslerden hazırlanan belgesellere kadar) kişiler tarafından yazıya geçirilen tarih arasında (Nijat Özön ya da Giovanni Scognamillo örneklerinde olduğu gibi) muhakkak birtakım farklılıklar göze çarpar. Çoğu tarihsel olgunun çelişmediği durumlarda bile vurgulanan noktalar değişkenlik gösterebilir; kimlerin deneyiminin temel alındığı tarih anlatısını kaçınılmaz olarak belirler. Söz gelimi, belirli dönemlerin hikâyesinin dönemin önde gelen yapımcıları, starları ya da yönetmenleri veya sürece tanıklık eden sinema yazarları temel alınarak anlatılmasıyla, endüstrinin –ya da endüstrileşememiş bir sinema ortamının- içinde arka planda yer alan makinistler veya yer göstericiler ya da seyirci izlenimleri aracılığıyla dile getirilmesi arasında farklar doğacağını, daha da önemlisi sesi duyulmayanların aktardıkları deneyimlerin sinema tarihine ilişkin hâkim anlatıların değişmesine yol açacağını söyleyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında, hele hele yazılı tarih anlatılarının sınırlı olduğu bir alan olan Türk sinemasında, daha önce dinlenmemiş olanların sesi ya da onların anlattığı haliyle sinemanın tarihi, söz konusu edilen dönemlerin ve Türk sinemasıyla ilişkili diğer alanların farklı yönleriyle anlaşılması için ipuçları taşıyabilir.

Bir Sesin Anlattığı Bütün Sesler

Tosh, sözlü tarihin, toplumsal tarihe insan çehresi kazandırırken gündelik hayatın farklı boyutlarının birbirleriyle olan bağlantısını açığa çıkardığını dile getirir. Konuşulan kişi ister istemez, toplumsal alana dahil olan kimliğiyle geçmiş zaman içinde kendi konumu üzerinden, farklı ama birbiriyle ilişkili olan, bu ilişkilerin görünür kılınmasıyla taze bir kavrayışı beraberinde getirebilecek çok sayıda konunun

aydınlatılmasını sağlayacaktır. Bu noktanın Türk sineması alanına tercüme edildiğinde ortaya çıkarabileceği resmi anlamlandırmaya çalışmanın ne kadar elzem olduğunu görebiliriz. Örneğin teknolojik gelişimin seyir deneyimiyle kurulabilecek ilişkisi (ya da tam tersi), üretim ilişkilerinin yapısına dair anlatılanların ne tür bir deneyim aktarımına işaret ettiği sorusu, deneyim aktarımının Türk sinemasının -hatta Türkiye'deki kültürel hayatın- tarihsel gelişimini anlamaya çalışırken nasıl bir bakış açısını beraberinde getireceği son derece önemli görünüyor. Dolayısıyla bu noktadan itibaren sözlü tarih kavramının bize sunduğu olanakların tümüyle birden ilgilenmek yerine, bu yazının sınırları içinde özellikle bu yönüne bağlı kalınacak. Bir tek sesin kendi içinde kimlerin ve nelerin sesini barındırabileceği bu şekilde gözden geçirilecek. Türkiye'de sinemanın farklı alanlarının tarihsel olarak nasıl bir arada hareket edebileceklerine ve Türk sinemasının tarihiyle kurulan ilişkide farklı öğelerin nasıl işleyebileceğine dair bir fikir sahibi olabilmemiz için İlhan Arakon'un anlattıkları da bu açıdan ele alınacak.

İlk olarak seyir(cilik) konusuna bakalım. Türk sinemasının içinde yer almış birinin (ya da aslında herhangi birinin) sinemanın ilk dönemlerinde seyirci olma deneyimi, döneme dair pek çok konuyu aydınlatır; tek bir anekdotun bir dönemin ruhunu canlandırmamıza yarayabileceği söylenebilir. Örneğin, sinema öğreten veya öğrenen birisinin ilk andığı ya da karşılaştığı, sinemanın ilk kavranış anını anlatmak için verilen en cazibeli örneği hatırlayabiliriz: Sinematografın mucidi Lumiéreler'in trenin gara gelişini kaydettikleri filmin gösterimi sırasında, henüz gerçek ve temsili arasındaki ayrımın görsel karşılığına alışkın olmayan seyircilerin, üzerlerine doğru gelen lokomotiften korkarak çığlık atıp kaçıştıkları, sinema tarihi anlatılarının başlıca hikâyelerindendir. İlhan Arakon, sinemayla karşılaşma deneyiminin başlangıcına dair şunları anlatıyor: "*...Şimdi 1923'ten itibaren ben de sinema seyretmeye başlıyorum. Rahmetli anneciğim Rudolph Valentino'yu çok severdi, bütün kadınlar gibi. O zaman genç bir kadın... altı yaşındayım, o da 25-26 yaşında, fakat kadınların tek başına sinemaya gitmeleri bir garip karşılanıyor, onun için yanına ben alınıyorum ve ben bütün Rudolph Valentino filmlerini müteaddit defalar seyrettim. Böyle gözleri süzüle süzüle bakan herifi hâlâ hatırımdan çıkaramıyorum... Gene 1923 veya 1924 senesinde bir bilgim daha var... Bir akşam babam geldi, dedi ki,* Ateşten Gömlek *oynuyormuş gideceğiz dedi... tabii İstiklal harbine girmiş, Balkan harbine girmiş, bilmem neye girmiş bir adam vatan millet dendi miydi ciğerleri gö-*

züküyor... bizler alındık, Kadıköy'de Hale sinemasının yazlık kısmı vardı, şimdi Süreyya sineması var, ondan parka doğru, daha Moda'ya doğru büyük duvarların içerisinde bir yer, içerisinde film oynatılıyor, yazlık sinema... ve yalnız elektrik orada var, Kadıköy'e elektrik kim bilir kaç sene sonra geldi, evde havagazı lambalarıyla aydınlanıyorduk... hem elektrikli yere gideceğiz, hem Ateşten Gömlek'i seyredeceğiz, hep birlikte rahmetli kardeşim Aydın, benden küçük, annem, babam kalktık gittik... büyük bir perde, film başladı biraz sonra Ateşten Gömlek (eliyle dalgalanma hareketi yapıyor)... *Allah Allah, herhalde ateşten gömleği giydiler, dedim ben kendi kendime. Birden, bir şeyler oluyor, derken pat dedi, perde düştü, arkasından tuğla duvar çıktı, lambalar yandı, 'Efendim kusura bakmayın perdemiz düştü lodostan,' dendi ve biz bir şey demeden döndük geldik... Şimdi oradaki hareket, perde yapıyormuş onu, adamlar yapıyor zannediyordum...*" Arakon'un burada çocukluk hatırası olarak anlattığı ve sinemayla ilgili ilk deneyimini oluşturan anekdotların onun bir çocuk olarak bakış açısını yansıtmaktan öte, o dönemde İstanbul'da yaşayan ve sinemayla yeni yeni tanışan insanların bu karşılaşmayı nasıl yaşadıklarını takip etmemize yarayacak ipuçlarını da barındırdığını görüyoruz. Kendi annesi ve babasına dair söylediklerinden yola çıkarak aynı dönemde kadınların ve erkeklerin sinemayla ilişki kurma biçimlerinin nasıl çeşitlenebildiğini görüyor, aynı ortam içinde bir yandan Rudolph Valentino'nun, öte yandan *Ateşten Gömlek*'in seyirciyle buluşabildiği bir ortamın resmiyle karşılaşıyoruz. İlhan Arakon'un anlattıkları aynı zamanda şu anda başka bir biçimde yaşayan mekânları canlandırmamıza, dönemin seyirci alışkanlıklarını, seyirci sinema ilişkisini, elektrik konusunda olduğu gibi sinemanın kendi teknolojisinin gündelik hayatın diğer alanları içinde nasıl bir yere sahip olduğunu gözümüzün önüne getirmemizi de sağlıyor.

İlhan Arakon'un bir görüntü yönetmeni olarak bu işe nasıl başladığını ve nasıl ilerlediğini anlatması, bu kez Türkiye'de sinemanın teknolojik evrimini, tekniğe bağlı olarak ne tür çekim olanaklarının belirdiğini takip etmemize yarayacak izler barındırıyor. Örneğin zaman içinde Türkiye'de kullanılan kameralar hakkında bilgi sahibi oluyoruz. 1937'de ilk 16 mm kamerasını alarak uzunca bir müddet amatör filmler çeken Arakon'dan, üst kattaki komşusu yapılacak bir filmi çekmesini istemiş. Arakon, daha önce 35 mm film çekmediğini söylemesine rağmen "35 mm ile 16 mm filmin ne farkı var, biri daha dar biri daha geniş," cevabını alınca, "Onlar kabul ettikten sonra ben hayli hayli çekerim," diyerek bu işe 1944 senesinde başlamış. İlhan

Arakon, kameralardan çoğunlukla sevgiyle bahsediyor: Pathé, Debrie, Mitchell çalıştığı kameralar arasında yer alıyor ve her birinin uzun uzun dünyada sinema tekniğinin geldiği yeni noktalar üzerinde nasıl ortaya çıktığını ve burada ne şekilde kullanıldığını anlatıyor. *"...bütün dünyada Pathé makinalarıyla çalışılmaya başlanıyor... ben bu makinayla çalıştım... Halit ustamız bu makinaya bir Singer dikiş makinası motoru koymuştu ve bunu 24 kare çekmek üzere yaptığı için... halbuki bu makina 16 kare çekmek üzere yapılmış olduğu için sallanıyordu, sallanmasın diye makinayı kucaklıyordum, böyle sımsıkı, sallanaraktan film çekiyordum... çok güzel bir makinaydı..."* Yine kırklarda, bu kez Arakon'un kullandığı Debrie kameradan bahsetmesi vesilesiyle üretim ilişkisi açısından ilgi çekici bir bağlantıyla karşılaşıyoruz. Senelerce severek kullandığı Debrie'nin doksan kilo olması ve vizörünün olmaması gibi iki kusuru olduğundan söz ederken şöyle bir hikâye aktarıyor Arakon: *"...Bu iki kusuru olmasa idi, bu makina fevkalade bir makina idi. Ben fabrikaya yazdım, bir vizör istedim, bir ay sonra cevap geldi, böyle bir vizör için çalışıyoruz diye. Ertesi sene cevap geldi, vizörünüz hazır, alın. Dünyanın da parasını yolladık, bir vizör geldi, bülbül gibi bir şey, makinanın yanına takın, diyor. Şimdi makina bu genişlikte, ben bunu buraya taktığım zaman makinanın gördüğünü ben başka türlü görüyorum, o başka türlü görüyor, kullanamadık tabii onu da..."*

İlhan Arakon, mümkün mertebe yeni teknolojileri takip eden bir ortamda bulunmakla birlikte etrafta sinemayla ilgili okuyabilecekleri kitapların olmamasının, her şeyi kendi kendilerine öğrenmeye çalışmalarıyla sonuçlandığını dile getiriyor. Sinemaya sesin ve rengin girmesiyle birlikte teknolojik gelişmelerin daima anlatım açısından da yenilikleri beraberinde getirdiğini sık sık vurguluyor. Bu kez estetik ve anlatım gibi farklı bir alana ilişkin değişik bir bakış açısını yine onun anlattıklarından çıkarabiliyoruz. Anlatım konusundaki en belirgin vurguyu şu noktàya yapıyor Arakon: Onun deyimiyle, o zamanın sinemacıları büyük bir 'kazık' yemişler. Zira ortalıkta sinema kitabı yokken ilk defa Pudovkin'in *Film Teknikleri* ve ardından da Eisenstein'ın *Film Duyumu* kitaplarının gelmesinin ve dönemin sinemacılarının bunlara sarılmasının, sinemanın montajdan ibaret olduğunun düşünülmesi gibi bir sonucu beraberinde getirdiğini anlatıyor. Bu duruma özellikle iki açıdan dikkat çekiyor Arakon. Bir taraftan Kuleshov deneyinin etkisiyle herşeyin montajda halledileceğine inanıldığını ve oyunculuğun hiç önemsenmediğini, sokaktan adam toplayarak film yapılabileceğinin düşünüldüğünü ama bu uygulamanın

beklenen sonucu vermediğini söylüyor. Öte yandan da, filmin büyük ölçüde görüntüden ibaret olduğuna inanılmasının sese gereken önemin verilmemesiyle sonuçlandığını, hâlâ da kendi öğrencilerinin benzer bir yanılgı içinde olduğunu gördüğünü dile getiriyor.

İlhan Arakon'un klasik Hollywood ve Yeşilçam dönemine ilişkin anlattığı çok sayıda şeyin öncelikle film endüstrisi konusunda önemli karşılaştırmalar yapma imkânını sunduğunu belirtmek gerekiyor. Technicolor'un sinemaya girdiği sırada laboratuarda çalışırken kendisine verilen bir kart sayesinde gidip Technicolor şirketini görme imkânı bulan Arakon, aradaki farkın teknolojiden de önce ekonomik bir fark olduğunu anlatıyor. Film yapacaklarını söyleyince, kaç kopya istediklerini sormuşlar, Arakon da o güne dek on dört kopyadan fazlasını görmemiş olmasına karşın, 40-50 kopya demiş ve karşılığında bunun kârlı olmayacağı, 750-1000 kopyanın daha ucuza geleceği, orada 1000 kopyadan aşağı film yapılmadığı cevabını almış. Fizibilite raporlarına bağlı olarak çalışan Hollywood sisteminin karşısında bono sistemiyle çalışan Yeşilçam'ın bir endüstriden çok bir aile müessesesini andırdığını söylüyor, İlhan Arakon. Kurumsallaşmaya –daha doğrusu kurumsallaşamamaya- ilişkin pek çok örnek verirken, film yapım sürecinin farklı aşamalarına da değinmiş oluyor. Söz gelimi, bu kez bir İngiltere ziyareti sırasında şöyle bir yapım anına şahit olmuş ve şaşırmış: Çekilmekte olan bir film için acil bir telefonla "Bize hemen şu kadar yarasa lazım," talebi gelmiş ve "Hay hay..." diye karşılanmış. Yeşilçam'ın kendi setlerini her defasında sil baştan eskicilerden topladıklarıyla oluşturduğunu, böylelikle sarf edilen çok sayıda çabaya rağmen, bir türlü kurumsallaşılamadığını anlatıyor. Türk sinemasının en şaşaalı döneminde bile bir anlamda günü kurtarmak amaçlı hareket edildiği Arakon'un anlattıklarından çıkarsanabiliyor. Daha da ilgi çekici bir şey söylüyor Arakon: Yeşilçam'ın senede iki yüzlerde dolaşan sayıda film çekilen 60'lı ve 70'li yıllarına baktığımızda, çoğunlukla "İşte o zaman Türkiye'de bir film endüstrisinden söz edebiliyoruz..." dediğimiz bir dönemde aslında sadece on dört kamera varmış.

Bu son nokta, gerçekten de Türk sinemasında endüstriye, üretim sürecine, üretim biçimine ve üretim ilişkilerine bakışımızı bütünüyle değiştirebilecek bir bilgi veriyor bize ve o dönemi bütünüyle farklı bir vurguyla ele aldığımızda bugüne dek alışageldiğimizden başka bir resim çıkarabileceğimizi düşündürüyor. Yalnızca bu noktaya yoğunlaşarak başlı başına bir çalışma yapabiliriz. Bir dönem Türk sinemasında kaç kamera olduğunu, bu kameraların kimlerin elin-

de/denetiminde/kullanım hakkında olduğunu araştırarak, ya da ne şekilde ve hangi koşullar altında el değiştirdiğini, kimler tarafından, hatta hangi sıklıkta kullanıldığını kurcalayarak, -bir açıdan Yeşilçam dönemine bu on dört kameranın gözünden bakarak- bütünüyle farklı bir tarih yazabiliriz. Ama öncelikle bize kitaplarda yazmayan bütün bunları anlatacak kişilerle konuşmaya ihtiyacımız var.

Sonuç Yerine: Sözlü Tarihin Taraflı Bölgesinde

Son olarak sözlü tarih tartışmalarında muhakkak akılda tutulması gereken bir başka noktanın işin yöntemsel olduğu kadar ahlâki ve insan malzemesinin beraberinde getirdiği narin tarafı olduğunu hatırlamak gerekiyor. Sözlü tarih çalışmalarında iki tarafın da birbirinden etkilenmesi kaçınılmaz görünüyor. Öte yandan görüşülen kişinin kendisinin de geçmişle dolaysız bir ilişki içinde olmadığını, anılarını sonraki deneyimlerin süzgecinden geçirerek konuşacağını, zaman içinde geçmişte olanları yeniden kurgulayacağını unutmamak gerekiyor. Dahası dinleyicinin de duyduklarına yaklaşma, onlarla ilişki kurma aşamasında ister istemez bir takım refleksleri olacağını, anlatılanlardan yola çıkarak değerlendirmeler yaparken bazı noktaları diğerlerine göre öncelikli olarak ele alma eğilimi gösterebileceğini düşünebiliriz. Böylelikle, hem dinleyicinin hem anlatıcının tarafsız olmasının olanaklı olmadığı bir düzlemde olduğumuzu akılda tutabiliriz; tam da bu yüzden sözlü tarihin tarafsız olma iddiası taşıyan çoğu resmi tarih anlatısına meydan okuyan tarafı da ortaya çıkmış olur.

Bu noktanın İlhan Arakon'un anlattıklarını dinlerken çok belirgin bir biçimde ortaya çıktığını birkaç örnekle açıklamak faydalı olacak. Arakon, çektiği filmlerden bahsetmesi istendiğinde, "*Mesela* İstanbul'un Fethi *var, ikide bir hâlâ oynatıyorlar, ben utanıyorum, 1951'de çektim onu. İlk filmimi 1944'de çektim,* Gençlik Günahı*, arkasından* Seven Ne Yapmaz*', bereket o filmler yandı da ben de kurtuldum. İçimizde çok talihli rejisör arkadaşlarım var. Mesela Şadan Kamil var. Şadan Kamil'in bütün filmleri yanmıştır..."* Hatta bu sözlerin hemen ardından lafı Halit Refiğ'e getirerek, onun da (*Yorgun Savaşçı* meselesinden ötürü) talihini tepmiş bir arkadaşı olduğunu söylüyordu. Kuşkusuz mizahi bir dille bugünden geçmişe bakarak söylense de Arakon'un bakış açısını dile getirme temsiliyeti olan bu sözlerin, bu konuda çalışma yapan veya bu filmlere ulaşamamaktan mustarip bir nesilde alınganlık uyandırabileceğini söyleyebiliriz.

Bir başka örnek *Salgın* filmiyle ilgili. *Salgın*, aslında Türk sinemasının ilk renkli filmi (Muhsin Ertuğrul'un son filmi) olarak bilinen *Halıcı Kız*'dan (1953) önce çekilmeye başlanıyor. Ali İpar filmin hem yönetmenliğini, hem senaristliğini hem de yapımcılığını üstlenirken, filmin görüntü yönetmenliğini İlhan Arakon yapmış. Bununla birlikte, laboratuar işlemleri için *Halıcı Kız* Almanya'ya giderken *Salgın*'ın Amerika'ya gitmesi, filmin Ertuğrul'un filminden aylar sonra gösterime girmesine neden olmuş. Daha sonra Ali İpar senelerce yurt dışında kaldıktan sonra evinin tavan arasından *Salgın*'ı buluyor ve Arakon hayretle filmin büyük ölçüde korunmuş olduğunu fark ettiklerini anlatıyor. Burçak Evren bu meseleyi taşıdığı *Altyazı* dergisinde bu tartışmayı desteklemek üzere İlhan Arakon'la bir söyleşi yapıyor ve ona, o zaman ilk renkli film çektiklerini bilip bilmediklerini, neden filmin afişine Ertuğrul gibi "İlk renkli Türk filmi" yazmadıklarını soruyor ve şöyle bir cevap alıyor Arakon'dan: *"Doğrusunu söylemek gerekirse bunu pek fazla önemsemedik. Unutmuş veya önemsememiş olabiliriz."*

Kuşkusuz Türk sinema tarihi içindeki filmlerin ya da olayların önemi ille de ilk olmalarından kaynaklanmıyor. Yine de bilmediğimiz, başka türlü olduğunu sandığımız şeyleri, tarih anlatısının içermediği noktaları öğrenmek ve Türk sinema tarihini onlar aracılığıyla baştan düşünmek, kurgulamak, bugünle kurduğumuz ilişki açısından gözden kaçırılamayacak bir öneme sahip. Elbette bu yeniden kurgulama sürecinin bitmeyen ve eksilmeyen bir çaba içermesi gerektiğini, sözlü tarihin de bu çaba içinde üstleneceği işlevin bu alanı zenginleştireceğini söyleyebiliriz. Türkiye'de sinemanın tarihiyle ilgili yapılan her türlü çalışmanın tek başına ve birbirleriyle ilişkilendirilme fırsatı bulmaksızın bir yerlerde kaybolması değil, bir anlam bütünü oluşturacak şekilde bir arada ele alınması, herkesin paylaşabileceği ortak bir zemine taşınması (konferans, bilgi-belge/ arşiv merkezi gibi) ve bu tür zeminler yaratmak üzere örgütlenme çabası da işin önemli bir kısmını oluşturuyor. Sözlü tarihin en temel haliyle ve konusu itibarıyla gerektirdiği insan ilişkisinin, anlatıcının ve dinleyenin kendilerini birbirlerine göre konumlandırma ihtiyacını beraberinde getirmesi açısından tam da bu tür bir sürecin parçası olma cesaretini ve ilhamını verebileceğini görmeliyiz. Ve bu fırsatı değerlendirmeliyiz.

Kaynakça

Caunce, Stephen (2001) *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Evren, Burçak (2003) 'İlhan Arakon', *Altyazı*, Sayı 18, Mayıs 2003, s.64-65.
Tosh, John (1997) *Tarihin Peşinde: Modern Tarih Çalışmasında Hedefler, Yöntemler ve Yeni Doğrultular*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Övgü Gökçe
Doktora Öğrencisi
Ohio Üniversity
School of Interdisciplinary Arts

TARİHSEL SÜREÇTE KIBRIS TÜRK TOPLUMU VE SİNEMA İLİŞKİLERİ

İpek Halim
Bahar Taşeli

Giriş

Tarih anlatısı ilk çağlardan beri çoğunlukla kazananların, güçlülerin, erkeklerin hikâyelerinden yola çıkılarak kurgulanmıştır. Toplumlar yaşadıkları savaşlar, kurdukları şehirler, yaptıkları göçler yoluyla tarihi anlatagelmişlerdir. Yaşam şekillerini, hayata bakışlarını genellikle bu yolla açıklamaktadırlar. Oysa tıpkı kurulan şehirler gibi sinema da bir zaman diliminin özelliklerini gösterebilen, insanların yaşam tarzını, duygu ve düşüncelerini anlamaya yardımcı olabilen önemli bir olgudur. Sinema kültürel bir serüvendir. Filmin yapılışını, tüketilişini -izlenilmesini- ve anlamını incelemek temelde o kültürü incelemek demektir (Turner 1993: 2). Turner'ın deyişiyle "Sinema kültürümüzün ve kişiliğimizin bir parçasıdır," (Turner 1993: 3). Kişilerin sinema ile olan ilişkilerinden, o toplumun nasıl yaşadığı hakkında bilgi edinilebilir.

Sinema tarihini incelerken sosyal yaşamı anlamış oluruz. Kıbrıs'ta, tarihsel süreç içerisinde değişen sinema ve toplum ilişkilerine odaklanan bu çalışmada akan zamanla farklılaşan sinema-toplum ilişkileri incelenmiştir. Amacımız bu kültürel serüvenden bir kesiti görüntülemektir.

Kıbrıs'ta 1950'lerden 1974'e dek sinema öylesine popüler bir eğlence aracı idi ki, bu dönemi anımsayıp da sinemayla ilgili anlatacak bir anısı olmayan yoktur demek abartılı bir iddia olmaz. Bizler bu çalışmada o dönemi, insanların ağızlarından dinleyerek öğrenmek istedik. 1974 öncesi Kıbrıs Türk toplumu ve sinema ilişkilerini irdelerken, derinlemesine görüşme tekniği kullanarak gerek rastgele seçilmiş, gerekse sinemacılık mesleğiyle ilgili kişilerle konuştuk. Bu kişiler bize sinemayı nasıl tanımladıklarını, anımsadıklarını, sinemay-

la nasıl yaşadıklarını, o döneme ait düşündüklerini, akıllarında kalanları ve bir takım özel anılarını anlattılar. Ayrıca ilgili dönemleri daha net görüntüleyebilmek için o dönemlere ait yerel basın ve bu konuyla ilgili incelemeler yapmış gazeteci ve araştırmacılardan da bilgi temin ettik. Böylelikle, topladığımız tüm bilgiler bizi sinemanın Kıbrıs'ta gerçek bir şölen olduğu yıllara taşıdı.

Bir Zamanlar Kıbrıs'ta Sinema...

Kıbrıs'ta sinema-toplum ve tarih ilişkileri irdelendiğinde ortaya çıkan tablo oldukça ilginçtir. Bir dönemin en popüler eğlencesi sinemalar, kimi zaman Yeşilçam aracılığıyla Kıbrıslı Türklerin Türkiye ile bağlarını güçlendiren bir araç, kimi zaman sığınak, kimi zaman da politikacılara halka kitle halinde seslenme olanağı sağlayan mekânlar olmuşlardır.[1]

Kıbrıs Türk Toplumu'nun Sinemayla Tanışması

Araştırmacı Altay Sayıl'a göre Kıbrıs adasına ilk film gösterme aygıtını 1913'te Mustafa Ali adlı bir Kıbrıslı Türk getirmiştir (Aktaran, Tolgay 1995: 22). O dönemler İngiliz idaresi altında bulunan Kıbrıs'ta Türk ve Rum toplumları bir arada yaşamaktaydı. Mustafa Ali 1913'ten 1916 yılına kadar 15-20 dakikalık siyah beyaz çeşitli filmler gösterip hem Rumların hem de Türklerin sinemayı tanımasını ve sevmesini sağlamıştır. Mustafa Ali 1916'da Amerika'ya gider. Onun adadan ayrılmasıyla emeklemeye başlayan sinema hareketi duraklama dönemine girer. Ahmet Tolgay'a göre bu duraklama II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra 1945'te sona erer. 1945 -zaman zaman duraklamalar ve krizler atlatılarak da olsa- Kıbrıs'ta sinemanın 1974'e dek sürecek altın döneminin başlangıcıdır.

Toplumsal Yaşamın Bir Parçası Sinemalar...

Kıbrıs Türk toplumunda sinemanın popülaritesi, İstanbul'dan düzenli olarak Türk filmlerinin getirilmesiyle artmaya başlar. İlk Türk film ithalatçısı Cemal Togan'dı (Tolgay 1995: 18). Oğlu Sadi C. Togan'ın anlattığına göre Cemal Togan İstanbul'da izlediği *Bataklı Damın Kızı Aysel* (Zafer Davutoğlu, 1969) filminden çok etkilenerek

[1] Araştırmacı Ahmet Tolgay'a göre 60'lı yıllarda Dr. Fazıl Küçük ve Rauf Denktaş gibi toplum liderleri halka beyazperde önünde kurulan kürsülerden hitap ederlerdi.

Kıbrıs'ta bu filmi göstermeye karar verir. Cahide Sonku'nun başrolünü oynadığı bu filmin Kıbrıs'ta çok büyük ilgi görüp kâr getirmesi yatırımcılara yeni filmler getirmek için cesaret verir (Tolgay 1995: 20). Toplum, filmlere büyük ilgi gösterse de film ithalatçıları Türklere ait sinema salonlarının bulunmamasından dolayı krize girer. Bu durumu Cemal Togan şöyle açıklar:

"Bizim sinema salonumuz yoktu. Getirttiğimiz filmleri gösterebilmek için Rumlara ait sinemaları bazen birkaç saatliğine, bazen de günlük olarak kiralardık. Başlangıçta bizden aldıkları kira ücretleri normaldi. Masraflarımızı karşılayabiliyor, bir miktar da kâr edebiliyorduk. Ama kendi halkımızın, hatta Rumların bile bu Türk filmlerine büyük ilgi gösterdiklerini gördükten sonra kira ücretlerini arttırmaya başladılar. Bu artışta o kadar aşırıya kaçtılar ki, artık zararımıza çalışmaya başladık. Bu işi bırakmaktan veya kendi sinema salonlarımızı açmaktan başka seçeneğimiz kalmamıştı," (Aktaran, Tolgay 1995: 22-23*).*

Cemal Togan'a göre sinema salon kira ücretlerinin aşırı yükseltilmesinin ardında siyasi nedenler de vardır:

"Kira ücretlerinin astronomik şekilde arttırılması, getirttiğimiz son iki filmden sonra gerçekleşmişti. Bunlardan biri Bir Millet Uyanıyor, *öteki de Fato*: Ya İstiklâl Ya Ölüm *adlı filmdi. Her iki film de Türk Kurtuluş Savaşı'yla ilgiliydi. Bu filmler gösterildiğinde adeta kapılar kırılmıştı. Civar köylerden ve kasabalardan da akın akın Lefkoşa'ya gelen Türk halkı, bu filmleri izleyebilmek için korkunç bir izdiham yaratmıştı. Filmlerin izlenmesi sırasında milli duygular doruğa çıkıyor, gençler Rum sinemalarından çıkarken milli marşlar okuyorlardı. Rumlar ve İngiliz yönetimi buna tahammül edemedi,"* (Aktaran, Tolgay 1995: 22-23).

Bu dönemde arka arkaya birçok ambar veya tamirhane sinemaya dönüştürülür ve bu şekilde Türklere ait sinemalar oluşturulur. Türk salonlarından bazıları; Halk, Şahin, Taksim, Cennet, Canbulat, Yeşilova ve Lozan Palas'dır.[2] "Kıbrıslı Türk sinema salonu sahipleri İstanbul'daki Kemal Film, Güven Film, Murat Film ve İpek Film gibi büyük film yapımcısı firmalarla anlaşarak zamanın en güzel Türk filmlerini düzenli bir şekilde gösterime sunarlar," (Tolgay 1995: 25).

Türklere ait sinema salonlarının açılması ve düzenli olarak Türkiye'den film getirilmesiyle Kıbrıslı Türkler için sinemaya gitmek vazgeçilmez bir alışkanlık halini almaya başlar. Görüşme yaptığımız

[2] Günümüzde bu sinemaların tümü tarihe karışmıştır.

kişiler de o dönemde sinemanın kendileri için ifade ettiği anlamı şu şekillerde dile getirdiler:

"Sinema tek eğlenceydi." (Limasollu G.K.)

"Sinema gezme, eğlenme, tanıdık görme yeriydi." (Limasollu G.H.)

"Sinema gezmeydi, giyinip kuşanıp giderdik." (Limasollu G.Ö.)

"Sinema hayatımızdaki en güzel şeydi." (Magosalı N.A)

"Sinema hayattı." (Lefkoşalı E.B.)

"Sinema çok özel bir şeydi." (Lefkoşalı İ.T.)

50'lerin ikinci yarısından sonra sinemalar iyice yaygınlaşır. Sinema salonlarının girişlerinde boy boy Türk filmlerinin afişleri asılmaya, tahta panolarda gösterilecek filmden çeşitli fotoğraflar sergilenmeye başlar. Sinemaların bulunduğu sokaklar zaman içerisinde popüler gezme mekânları olur. Yaz akşamları sinemaların bulunduğu bölgelerde yürüyüş yapıp, dostlarla, komşularla karşılaşıp kuruyemiş yemek âdet halini alır. 53 yaşındaki, Lefkoşalı, Bayan İ.E. şöyle anlatıyor:

"Sinemaya 13-14 yaşlarımda gitmeye başladığımı hatırlarım. Sinema tek eğlence aracı idi. Konserler, tiyatrolar gibi sanatsal etkinlikler çok ender olurdu o zamanlar. Sinema bizim için bir toplumsal olay, evden çıkma, sosyal aktivite idi. Şık giyinirdik; en iyi giysilerimizi giyerdik. Sinemaya gitmeyi çok istediğimi hatırlarım. Büyüklerimize yalvarırdık sinemaya gidelim diye. Gitmezsek ağlardık."

Baflı, Bayan K.B. de çocukluğunda sinemaya duyduğu sevgiyi anlatıyor ve "Sinemaya gidemezsem yere yatıp bağırırdım, babam bırakmak zorunda kalırdı," diyor.

62 yaşındaki, Limasollu, Bay G.H. ise o günlerin sinema olayı ile ilgili şunları anlatıyor:

"Sinema çok önemliydi. Kız kardeşim iki gün önceden hazırlık yapardı. Elbisesi, ayakkabısı, saçı başı, hatta elbisesine uygun ayakkabı ve çanta yaptırırdı... Sinema tek eğlencemizdi."

Lefkoşalı Ö.S. ise şöyle anlatır o günlerin sinemalarını:

"Eski sinemalar yaşadığımız hayatın, masalın bir parçasıydı. Daha çok yazlık sinemalar iş yapıyordu... Sinemalar rastgele oturup gidip film seyretme yeri değildi. Herkes bayrama gider gibi giyinirdi. Çoluk çocuğunu da güzelce giydirirdi. Hısımını, akrabasını, yaşlısını alır, bir eğlenceye, ciddi bir yere gider gibi sinemalara giderlerdi."

Kışlık Zafer ve yazlık Halk sinemalarının sahibi, film ithalatçısı ve dağıtımcısı Boyacı ailesinden Salih Boyacı şöyle anlatır:

"Pazartesi, salı iki Türkçe film[3] konulurdu, çarşambadan pazara kadar da bir Türkçe bir yabancı. İngilizceleri Rumlardan alırdık. pazartesi-salıları tam bir bayram havasında geçerdi. Sinema tek eğlenceydi. O zamanlarda surlar dışında çok az bir nüfus vardı. Tüm nüfus surlar içinde yoğunlaşmıştı. Akşamüzeri insanların sosyal bir olay olarak çıkıp sinemalar bölgesinde yürümesi, insanların birbirini görmesi, çocuk bahçesinde oturması çok güzel bir olaydı. O yolda yürüyebilmek bile meseleydi. O kadar çok insan çıkardı oraya. Hisar boylarında erkekler oturur nargile içerlerdi falan. Bambaşka bir alemdi. Hem herkes birbirini tanırdı. Biri yoktu geçsin de diğerini tanımasın. Mutlaka selâm verir, 'Napan gardaş nasılsın?' Çok muhabbetliydi insanlar. Sinemalar insanların buluşma yeriydi. Bir şilin[4] verir otururdu eşiyle çocuğuyla."

O dönemlerde insanları sinemaya çekmek için kullanılan en yaygın yöntemlerden birisi belli gecelerde 'Kadınlara med-canen' yani kadınlardan ücret alınmaması uygulaması imiş. Ö.S.'nin de dediği gibi, "Kadınlara med-canen vardı. Kadınlar tek başlarına gitmez, kocasını büyüğünü götürür dolayısıyla sinemacılar para kazanırdı."

Filmlerin reklamlarını ise 'tellâllar' yaparmış. Tellâllar bisikletle dolaşır, önce filmde rol alan oyuncuları sayarlar ve "Kaçırılmayacak, ibretamiz[5] Türk filmi", "Bu akşam iki film birden", "Kadınlara med-canen" gibi sloganlarla, filmleri halka duyururlarmış. Eğer film bir dramsa, "Mendillerinizi getirmeyi unutmayınız," diyerek halkı bir açıdan da filmin türü hakkında bilgilendirirlermiş.

Ö.S. tellâlları şöyle anlatır:

"Tellâl vardı. Elinde hoparlörle mahalle mahalle gezer, filmlerin adını söyler, kadınlara medcani[6] diye söylerdi. Filmlerin adını, artistlerin adını söylerdi. İngilizce filmlerin ya da artistlerin isimlerini yazıldığı gibi okurdu. Erol Fılıyn gibi."

Tellâllar bazen de broşürler dağıtırlarmış. Bu broşürlerde filmin konusu kısaca yazılırmış ve sonu merak uyandıracak şekilde bırakılırmış. Köylerde ise otobüs şoförleri köy meydanında veya kahvesin-

[3] Halk arasında Türk filmlerine Türkçe film denilirdi. Yabancı filmler İngilizce izlenirdi; henüz dublaj ya da altyazı yoktu.
[4] O dönemlerde bir memurun maaşı 30 liraydı. Ekmek 2-3 kuruş idi (9 kuruş 1 şilin, 20 şilin 1 lira idi ve 1 lira günümüzün yaklaşık 3 milyon Türk Lira'sına eşdeğerdi).
[5] Ders alınabilecek türden.
[6] Halk arasında "med-canen"e medcani de deniliyordu.

de filmi duyurup gideceklerin listesini yazarmış. Akşam izlenecek film için gündüzden otobüste yer ayrılır ve hazırlıklar başlarmış.

Film göstericisi Halil İnönü'nün belirttiğine göre 1500 kişilik yazlık sinemalar her gece dolarmış. Türk filmleri genel olarak çok ilgi görürmüş ancak özellikle Ayşecik, Zeki Müren, Muhterem Nur, Kartal Tibet, Türkan Şoray filmlerine daha yoğun ilgi olurmuş.

O günlerde sinemanın sadece film izlemekle sınırlı bir aktivite olmadığını, bundan çok daha öte toplumsal bir olay olduğunu Ö.S. şöyle ifade eder:

"İngilizce ya da Türkçe filmler olurdu. Türkçe filmler çok hoşa giderdi. Bazen iki film birden olurdu. Araya da dombula. Yani tombala. Ve saat birlere ikilere kadar bu serüven sürerdi ama hiç kimse sıkılmazdı, yakınmazdı. Çoluk çocuğuyla birlikte. Filmler siyah beyazdı fakat o kadar güzeldi, bizi o kadar çekiyordu ki. Sanatçıların tavırları, kendilerini, sanatlarını orada gayet güzel bir biçimde ortaya koymaları, filmlerin konuları... Televizyon, hatta pek çok evde radyo bile olmayan o dönemlerde kadınları, erkekleri, çocukları, hatta yaşlıları çekerdi sinema. Hatta yaşlılardan sık sık sinemaya gelip de artistlere yakınanlar ya da onlara sevgilerini söyleyenler vardı. Hiç unutmuyorum yaşlı bir kadıncağız vardı hemen hemen her gece giderdi ve "Cüneyt'im oğlum, Kartal'ım oğlum, Fatma'm kızım, Türkan'ım kızım yavrum," diye onlara seslenirdi. Sinemalar hep dolu olurdu. İnsanlar önce Çağlayan'da gezer hatta parka da çocuğunu götürür sonra sinemanın keyfini çıkarırdı. Sinemaya gidemeyenler de çevredeki evlerin damlarına, ağaçlara çıkar ve uzaktan da olsa filmleri izlemeye çalışırlardı."

Ailelerin de gençlerin de sık sık gittiği sinemalar erkeklerin kızları, kızların da erkekleri görüp beğenebileceği ender yerlerden biriymiş. Ahmet Tolgay o zamanlarda sinemada başlayan birçok aşkın evlilikle sonuçlandığını da söylüyor. Sinema yeni evli ve nişanlıların da rağbet ettiği bir gezme mekânı olarak görülürmüş. Türk sinema yıldızlarının adları birçok yeni doğan çocuğa verilmiş. Örneğin görüşme yaptığımız kişilerden Baflı Bayan K.B, Tamer Yiğit'i çok beğendiği için büyük oğluna Tamer adını ve Kartal Tibet'i çok sevdiğinden de Kartal Tibet'in en beğendiği filmindeki adını (Doğan), küçük oğluna verdiğini söylüyor. Lefkoşalı İ.T. Hanım ise kızının ismini Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filmindeki Bahar'dan esinlenerek koyduklarını belirtiyor.

Her gece tıklım tıklım dolan sinemalar bölgesi panayır alanına dönermiş. İki film arasında tombalalar oynanıp, davet edilen sanatçı veya sihirbaz sinema perdesinin önünde gösteri yaparmış. Özellikle

Limasol bölgesinde bayram ve yılbaşlarında yeni filmler gösterilip özel gösteri ve tombalalar oynanırmış. Bu yüzden halkın çoğu ailesi ile yeni yıla sinema salonunda girermiş. Yazlık sinemalara satıcılar doluşurmuş. Çörek, fıstık, sandviç, mısır kebabı, bisküvi, ayran, gazoz türü yiyecek içecekler satılırmış en çok. İ.E. Hanım'ın da anlattığı gibi alışveriş film başlayınca durmaz, film sırasında da insanlar yerlerinden kalkıp satıcılardan yiyecek içecek alıp film seyrine devam ederlermiş. Ö. S. şöyle anlatıyor:

"Evde anne babalar çocuklarına tembihlerlerdi: 'Bak yemeğinizi yediniz, her şeyinizi yediniz, oraya gidince çok arsızlık etmek yok.' Çocuklar sinemaya gitmenin coşkusuyla kabul ederler, 'peki' derler, oraya gider gitmez taze fındıkları, darı kebaplarını, diğer yemişleri görür görmez hemen başlarlardı annelerini dürtmeye. Babalarına söylemeye cesaret edemezlerdi. Anne, babanın gönlünü yapardı, biraz taze fındık alınırdı, kuru yemiş alınırdı; gazoz, peksimet hatta filmler fazla uzarsa sandviç bile alınırdı. Yani orada bir şey yemek büyük keyifti. Fazla rahatsız etmezdi kimse kimseyi. Konuşma da yoktu. Hafif hafif, çıtır çıtır peksimet yerken çıkan sesler, darı yerken ve diğer kuru yemiş yerken çıkan sesler vardı."

O yılların sinemalarına dair akıllardan silinmeyen bir diğer şey ise kokuları mis gibi etrafa savrulan yaseminlermiş. Çocuklar hurma dalına dizdikleri yaseminleri tepsi içerisine koyup satarlarmış. Böylece üç beş kuruş evlerine para götürebilen bu fakir çocuklara da ekmek kapısı olurmuş sinemalar.

Sinema salonlarında koltuk yokmuş o zamanlar, pek rahat olmayan hasır ya da tahta sandalyeler olurmuş ve hatta çok gelen olup da sandalye kalmazsa kola kasalarının üzerine bile oturulurmuş. O dönemlerin unutulmayanları arasında bir de tahtakuruları var. "Bazen çekinirdik oturmaya çünkü tahtakuruları vardı," diyor İ.E.

Sinema izleyicileri filmlere o denli kaptırırlarmış ki kendilerini, gerçek hayatla sinema iç içe geçermiş. Filmlerin içine o denli gömülürmüş ki seyirci film kahramanının kötü talihine hüngür hüngür ağlayan kadınlar –hatta filmden sonra filmi izlemeyenlere anlatırken yeniden ağlamalar– mutlu sonla biten sahnelerde kopan alkışlar ve millî duygularla coşmalar. "Güzel bir sahnede alkışlarlar, millî bir konuda kıyamet kopardı. Mesela Atatürk, Türk bayrağı. Atatürk'ü gösteremezdiniz, sinema yıkılırdı," diye anlatıyor sinema işletmecisi Salih Boyacı.

Filmler öylesine içselleştirilirmiş ki film hakkında sonraki günlerde konuşulur, filmdeki karakterler sanki kendilerinden biriymiş gibi anlatılır, artist isimleri lâkap olur ve pek çok evin duvarını artistlerin portreleri süslermiş. "Aile fotoğraflarının yanında örneğin bir Ayhan Işık resmi görmek çok sıradandı," diyor Ö.S.

Milli günlerde ya da iki film olduğu zaman ikinci filmden önce jurnal denilen kısa metrajlı filmler yayınlanırmış. Bunlar İngiliz koloni döneminde İngiltere ile ilgili, sonrasında da çoğunlukla Türkiye ile ilgili tanıtıcı filmler olurmuş. "Türkiye'deki sanayi alanındaki gelişmeler, sanatsal aktiviteler, askeri yönden ülkenin gücünü anlatan yapımlar, silahlar, tanklar, okullar, bale," bu kısa metrajlı filmlerden aklında kalanlar olmuş İ.E.'nin.

Kıbrıs Cumhuriyeti'nin Kurulması ve 63 Olayları...

1960 yılında Kıbrıs'ta İngiliz egemenliği sona ermiş ve Kıbrıslı Rum ve Türklerin ortaklığında Kıbrıs Cumhuriyeti kurulmuştur. Ancak 1963 yılında toplumlararası çatışmaların çıkması, Enosis örgütünün Türklere yönelik baskı ve şiddet eylemlerini artırmasıyla Türkler ortak devletten çekilirler. Türk ve Rum kesimleri ayrılır, dolayısıyla insanlar belli semtlerde toplanırlar. Ülkedeki kaotik durum sinema işletmeciliğini bir süre sıkıntıya soksa da bu kriz kısa bir sürede atlatılır. Dönemin sinema işletmecisi ve dağıtımcılarından Salih Boyacı "63'ten 68'e kadar sarsıntı geçirdik. Yatırımlar durdu ama gelişme durmadı," diyor ve bu olumsuz durumun bir süre sonra olumluya dönüştüğünü anlatıyor. 1960'tan sonra köylerde sinemalar çok yaygınlaşmış. Neredeyse her büyük Türk köyünde bir sinema açılmış. Elliye yakın Türk köyüne film dağıtımı yaptıklarını belirten Boyacı bunun nedenini şöyle açıklıyor:

"Türkler artık belli bölgelere toplanmıştı ve gene o 55'lerdeki, 50'lerdeki ilgi oluştu. Çünkü başka eğlencesi yoktu insanların. Sıkışmış kalmıştı insanlar. Örneğin bazı köylerde dört bir yanları Rumlarla sarılmıştı ve en yakın Türk yeri 20-30 kilometre ötede idi. Filmle vakit geçirirlerdi."

İçinde milliyetçilik öğeleri barındıran filmler sansür kurulunda artık tümden geri çevrilir olmuş. Örneğin, Selda Alkor'un başrolünü oynadığı, Bulgaristan'da yaşayan bir Türk ailesinin yaşadıklarını konu eden *Senede Bir Gün* filmi sansüre takılan filmler arasındadır. Ancak sansür film ithalatçılarını yıldırmamış; kaçak yollarla istedikleri filmleri ülkeye getirmeye devam etmişlerdir. Örneğin film ithalatçısı Sa-

lih Boyacı *Çanakkale Aslanları* filmini Türk Değiştirme Birliği'yle[7] getirttiklerini anlatır.

Kıbrıs Türk Toplumunun Sinemadan Uzaklaşması

Savaş ve göçler...

1970'lere gelindiğinde Kıbrıs Türk toplumu için sinemalardan kopuş başlamıştır. Toplumlararası çatışmalar ve ardından Türkiye'nin müdahalesiyle, 1974 yılında adanın ikiye bölünmesi ülkede insanların -özellikle Kıbrıslı Türklerin- yaşamını radikal bir şekilde değiştirmiştir. Yaşanan trajediler ve göçler insanların yaşam biçimlerini değiştirmiş, insanlar bir nevi kendi kabuklarına çekilmişlerdir. 1974'te Kuzey'de yaşayan Rumlar Güney'e, Güney'de yaşayan Türkler ise Kuzey'e göç etmişler, nüfusun büyük bir kısmı için yeni bir yaşam kurma telaşı başlamıştır. Salih Boyacı'nın anlattığına göre dağıtım yaptıkları elli sinemanın otuz-otuzbeş tanesi Güney'de kalmış, o bölgelerden kuzeye göç eden insanların yeniden yerleşik düzenlerini kurmaları ise bir-bir buçuk yıl kadar sürmüş. Yeni bölgelerde ise sinemalar açılmamış. "74'ten sonra insanlar çekingen olmaya başladılar. İnsanlar içlerine kapandı," diyor Boyacı.

1974 öncesi sinemaların insanlar için taşıdığı değeri ifade edecek en güzel anekdot 1974'te Güney'den Kuzey'e göç eden bir kadının yanına aldığı en değerli eşyalar arasında üç tane çerçevelenmiş posterin yer almasıdır.[8] Bunlar Kartal Tibet, Türkan Şoray ve Belgin Doruk posterleridir.

Televizyon...

Kıbrıs'ın kendine has koşullarının yarattığı etkinin yanı sıra tüm dünyada insanları sinemadan uzaklaştıran başlıca unsur olan televizyonun yaygınlaşması Kıbrıslı Türklerin de sinemadan uzaklaşmasında

[7] 1960'da Kıbrıs Cumhuriyeti kurulurken yapılan uluslararası anlaşmalara göre Türkiye (İngiltere ve Yunanistan'ın yanı sıra) garantör ülkelerden biriydi. Buna göre belli bir sayıda Türk askeri adada bulunuyordu. Türk alayı altı ayda bir değişirdi (2 senede 600 kişinin değişmesi gerekirdi). Yeni gelen alaya 'Değiştirme Birliği' denirdi.

[8] Güney'den Kuzey'e göç etme oldukça zorlu koşullarda gerçekleşmiştir. Pek çok kişi dağları yaya olarak geçmiştir. İnsanların yanlarında götürebildikleri eşyalar çok sınırlı olmuş, dolayısıyla ancak en değerli şeyler alınabilmiş, geriye kalanlar terk edilmiştir.

başlıca etkenlerden olmuştur.[9] Televizyon'un Kıbrıslı Türkler arasında popülerleşmesi önceleri Kıbrıs Yayın Kurumu'nun yayınladığı Türkçe filmlerle başlar, ancak bu haftada bir yayınlanan bir filmle sınırlı olduğundan bu dönemde sinemalar önemli bir yara almaz. Ayrıca henüz her evde bir televizyon bulunduğu zamanlara gelinmemiştir.

Televizyonun evlere girmeye başladığı bu ilk dönemde, bir süre insanlar sinemalarda olduğu gibi topluca izleme alışkanlığını devam ettirmişler. Bayan İ.E. televizyonun ilk çıktığı günlerle ilgili aklında kalanları şöyle anlatır:

"70 öncesi televizyon çıkınca 15 yaşında idim ve orta üçüncü sınıfa gidiyordum. Televizyon ilk Kıbrıs'a geldiğinde bazı geceler Türk filmleri yayınlanırdı.[10] Televizyonun ilk çıktığı günlerde evinde televizyonu olana misafirliğe gidilirdi. Sandalye dizerlerdi arka arkaya, sıkış tıkış. Küçük bir sinema olurdu."

Sinema en büyük darbeyi 1974 sonrasında Türkiye'deki televizyon yayınlarının Kıbrıs'tan da izlenilmeye başlanmasıyla yer. Zaten savaş ve göçlerden dolayı toplumsal bir travma yaşamakta olan Kıbrıslı Türklerin evlerine çekilme sürecinde ailenin yeni üyesi televizyon önemli rol oynar. Buna ek olarak video da zaten can çekişmekte olan sinemanın tamamen tükenmesine yol açan nedenlerden biri olmuştur.

Yeşilçam'daki Porno Filmleri Furyası...

İnsanları sinemadan koparan diğer bir önemli etmen ise – Türkiye'deki sinema izleyicisiyle ortak kaderi paylaşarak– Yeşilçam'da baş gösteren porno filmleri furyasıdır. Sinema işletmecileri ailelere yönelik gösterilebilecek düzeyli Yeşilçam filmi bulmakta zorlanır olmuşlar ve aileler sinemalardan uzaklaşırken sinema yatırımcıları ve işletmecileri de birer birer sinemacılık mesleğinden kopmuş, sinemaların perdeleri art arda kararmıştır. 1981'de son sinema da kapanır.

[9] Kıbrıs'ta ilk televizyon yayıncılığı 1957'de İngiliz Sömürge Yönetimine ait CBS (Cyprus Broadcasting Service- Kıbrıs Yayın Servisi) kanalıyla başlar. 1959 yılında CBS ismi CBC (Cyprus Broadcasting Corporation - Kıbrıs Yayın Kurumu) olarak değişip şirketleşir ve yönetimi Kıbrıslılara verilir (Müdür Rum, iki yönetici yardımcısından biri Rum biri Türk idi).

[10] Yayınlar İngilizce ağırlıklı olup bazı geceler Türkçe, bazı geceler Rumca filmler yayınlanırdı. Haberler ise her akşam İngilizce, Türkçe ve Rumca yayınlanırdı.

Sinemanın Geri Dönüşü...

14 yıl boyunca çalışır durumda tek bir sinema salonunun bulunmadığı Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde 1995 yılında sinemaya gönül vermiş birisi olan Ertan Birinci yeniden bir sinema açar. Bu yeni sinemanın adı Mısırlızade'dir. Ertan Birinci Kıbrıs Türk halkının sinemaya uzak kalmasından ve bir neslin sinemayı hiç bilmeden yetişmesinden çok fazla üzüntü duyduğunu ve bu nedenle sinema işine girdiğini ifade ediyor.

Ertan Birinci, önce sinema salonunu kiralamış, sonra film şirketleri ile anlaşmış. Ancak Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti tanınmadığı için[11] özellikle Amerikan film şirketlerine çok büyük miktarlarda teminat vermek zorunda kalmış.

Sinema yeniden açıldığı zaman çok büyük ilgi görmüş. Sinema işletmecisi Ertan Bey ve makinist Halil İnönü'nün belirttiklerine göre ilk üç ayda halkın %30'u sinemaya gitmiş. Ancak bu ilgi uzun sürmemiş. Çok popüler Hollywood yapımlarında koltukları dolduranlar dışında istikrarlı bir sinema izleyicisi oluşmamış. Makinist İnönü, eski günlerin izleyicisine özlem duyduğunu ifade ederek, "Eskiden film makineleri bu kadar gelişmiş değildi, film koparsa ateş atar ve yangın bile çıkabilirdi. Salonlarda bu kadar rahat koltuklar da yoktu, ama yine de tüm salonlar dolardı," diyor. İlginin az olması film şirketlerine verilen yüklü paralar ve büyük miktarlardaki vergilerin şu andaki sinema işletmeciliğini ciddi bir şekilde tehdit ettiğini de belirtiyor sinema emektarı.

Sonuç

Kıbrıs'ta, tarihsel süreç içerisinde değişen sinema ve toplum ilişkilerine baktığımızda en canlı dönemin 50'lerden 70'lerin başına kadar olan sürede olduğunu saptıyoruz. Arada kesintiye uğrayan sinema serüveni günümüzde de eski coşkusunu yakalayamamıştır. Yasemin kokulu sinema salonları, şık izleyiciler ve sinema salonlarında başlayan aşklar artık geride kalmıştır.

Bizler bu araştırmayı "Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı"nda bir sunuş gerçekleştirme amacıyla yaptık. O yıllara tanıklık etmiş sinemaseverlerle konuştuğumuz zaman, anıları deşildikçe, yıllar sonra bile sinemanın büyüsünün onları nasıl hâlâ heyecanlandırabildiğine tanık olduk. Bizler bu çalışmayla Kıbrıs'ta

[11] Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti 1983 yılında kurulmuş ancak günümüze dek Türkiye hariç hiçbir devlet tarafından tanınmamıştır.

sinemanın altın yıllarından bir kesit sunmaya çalıştık. Kuşkusuz o yıllar çok daha derin çalışmaları gerektiren zengin bir araştırma alanı oluşturuyor.

Kaynakça

Tolgay, Ahmet (1995) *Kıbrıs Türk Toplumunda Sinema Olayı*, Lefkoşa: Meral Tekin Birinci Vakfı Yayını.
Turner, Graeme (1993*) Nation, Culture, Text*, London: Routledge

İpek Halim
Doğu Akdeniz Üniversitesi

Bahar Taşeli
Doğu Akdeniz Üniversitesi

Sinema ve Edebiyat

EDEBİYATIMIZDA SİNEMA: AHMET HAMDİ TANPINAR, AHMET HAŞİM VE ZİYA OSMAN SABA

Nezih Erdoğan

Bu çalışma, bir bakıma Cumhuriyet döneminin ilk edebiyatçılarının sinemaya bakışı, sinemaya ilişkin tecrübelerini ifade edişleri üzerine bir incelemedir. Edebiyatçılarımızın sinemaya kayıtsız kalmadığı bilinen bir gerçek. Türkiye'de sinemanın ilk gösteriminin hikâyesini Ercüment Ekrem Talu'nun anlattığını Nijat Özön ve Giovanni Scognamillo'dan öğreniyoruz. Nazım Hikmet'in de sinemayla ilgilenmenin ötesinde, sözlendirme çalışmaları yaptığını, senaryolarının filme çekildiğini hatta kendisinin bugün kayıp olan bir film yaptığını biliyoruz. Ayrıca, Nilgün Abisel'in araştırmalarında, birçok edebiyatçımızın sinemanın yararları, zararları, kültürel yaşamda oynadığı rol ve çocuklar üzerindeki etkileri üzerine tartışmalarını izleyebiliriz. Benim çalışmam ise üç şairin, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim ve Ziya Osman Saba'nın sinemaya bakışı, sinemayla ilişkileri üzerine yoğunlaşıyor.

Aslında, incelememe Yahya Kemal ile başlamayı düşünüyordum. Ne var ki, Yahya Kemal'in ulaşabildiğim hiçbir eserinde sinemaya ilişkin bir değerlendirme, bir gözlem bulmam mümkün olmadı. Özellikle şairin İstanbul'un zihinsel bir haritasını çıkarma girişimi olarak niteleyebileceğimiz *Aziz İstanbul* adlı deneme ve gözlemler toplamı, neredeyse kasıtlı olarak sinemayı dışlamış görünür. Yahya Kemal bu eserinde İstanbul'un üzerine adeta bir fetih ruhu üfler, bir medeniyet muhasebesinin gereği olarak gezindiği semtlere tarihi anlamlarını iade etmeye girişir. Sinemanın ilk gösterime girdiği Beyoğlu ise Galata gibi sadece bir "Frenk semti"dir (1985: 122). Şair, Beyoğlu üzerinde fazla durmadan Eyüp'e geçer. Yahya Kemal'i modern şair olarak nitelemek itirazlara yol açabilir. O sadece şiirinde değil tavrında da birçok bakımdan moderndir, ancak yeniyi eskinin reddi gibi görmez, yeniye neredeyse nostaljik bir geçmiş bilincini ya da duyarlılı-

ğını enjekte etmek ister gibidir. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki atılımları görür ve hem modernleşme hem de Batılılaşma hareketlerinin kaçınılmaz sonuçlarını kestirmeye çalışır, bu hareketlerin hedefine bir kenti yeniden kurgulayarak koyar. Ancak bu kurguda sinemaya yer yoktur.

I.

Yahya Kemal'in öğrencisi, Ahmet Hamdi'nin de tavrı bundan farklı değildir. *Huzur* romanı bir bakımdan, Peyami Safa'dan bir söz ödünç alırsak, daha "tereddüt"lü bir *Aziz İstanbul* olarak görülemez mi? *Huzur*'un başkarakteri Mümtaz ve kız arkadaşı Nuran da İstanbul'u gezerlerken Yahya Kemal'i andırırlar. Ne var ki, bu romanda da sinemaya yer yoktur. Türkiye'nin modernleşmesinin, İstanbul'un bir kent olarak modernleşmesinin, Doğu - Batı geriliminin edebiyattaki temsilinde sinemanın büyük imkânlar sunuyor olmasına karşın semt semt dolaşan çift, Beyoğlu'na gittikleri halde, sinemanın önünden bile geçmezler. Ne var ki, romanın biraz da kasvetli sonunda bir ipucu verilir gibi olur. Roman şu cümleyle tamamlanmaktadır: "Radyo evin sessizliği içinde tek başına, hadiselerin gür sesiyle, herkes için konuşuyordu," (2000: 391). "Herkes için konuşmak" anahtar sözdür. Radyo ile başlayan bu cümle, Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eserinde sinema üzerinden tamamlanacaktır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bir Cumhuriyet devri sanatçısı olarak İstanbul'u anlatırken toplumsal değişmenin can acıtıcı yanlarını teşhir eder. Gözlemleri, kamusal alanda meydana gelen yapısal değişiklikler üzerinde yoğunlaşır. İstanbul'da toplumsal hayat ve eğlence üzerinde durduğu bir pasajda, eğlencenin nasıl köklü bir biçimde farklılaştığına değinir:

> *"Eski İstanbul'da, hatta benim çocukluğumda bile zengin, fakir her sınıf beraberce eğlenirdi. Mehtap sefaları, Kağıthane alemleri, Çamlıca gezintileri, Boğaz mesireleri, şehrin adeta beraberce yaşamasını temin ederdi. Bu, eğlencesi kıt Ortaçağ'dan kalma bir itiyattı. Bununla beraber son zamana kadar müşterek zevkin yardımıyla sürüp gelmişti. (...) Çamlıca'nın yerini Büyükada aldı ve pazar günlerine ait piknikler de, şehre ve eğlenme tarzına herkesin malı olan pek az şey ilave ediyor. Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği devirde yaşıyoruz. Karanlıkta toplanıyoruz. Honolulu'da, mehtaplı gecede güzel çamaşırcı kızına fevkalâde zeki, cüretle ve fedakâr demir kıralının oğlunun söylediği gitarlı şarkıları, ertesi sabah Boğaz kıyılarında mağaza çıraklarının ıslığından dinleyeceğimiz*

gülünç ulumaları dinliyor, kadının tuvaletine, erkeğin perendelerine, hülasa bir yığın ahmaklığa hayran oluyoruz.

Şurası muhakkak ki yeni, verimli bir iş hayatı şehre hususi çehresini iade edinceye kadar, hayatımızda yaratıcı olacağımız güne kadar, İstanbul halkı tek başına eğlenecektir" (1976: 28-29).

"Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği bir devirde yaşıyoruz." Sinema kadınların tuvaletleri, erkeklerin perendeleri ile kendi düşük zevkini seyirciye empoze etmektedir. Ancak asıl sorunlar bunun ötesindedir. Tanpınar'ın ifadesi ilk bakışta göründüğünden çok daha yoğun. Tanpınar, herkes için konuşan, zevkleri dışarıdan idare eden icatlara kuşkuyla bakmaktadır. Mesire eğlentisi ile sinema arasında çizdiği zıtlık çarpıcıdır. Kamusal alanın spesifik konfigürasyonları, kamusal alandaki insanların performanslarını belirlemekte ve sinemanın imkân tanıdığı performans pek de kabul edilebilir bir nitelik sergilememektedir.

1. Zengin ve fakir mesirede beraberce eğlenirken, artık tek başlarına perdede zengin erkeğin fakir kıza âşık olmasını izlemek üzere salonları doldurmaktadırlar. Demek ki alanın kullanımındaki beraberlik ortadan kalkmış, toplu halde ama paylaşımın olabildiğince indirgendiği bir kullanım geçerli olmuştur.

2. Bu tür eğlence, başkalarının ses ve görüntüleri üzerinden kurulan yaratıcılıktan yoksun yaşantılar üzerine kuruludur. İnsanlar kendi eğlenceleriyle eğlenmekten vazgeçip kendilerine tüketilmek üzere teklif edilen fanteziler yoluyla eğlenmeye geçmişlerdir. *Huzur*'un son cümlesini hatırlayalım: "herkes için konuşmak". Sinema da aynı şekilde herkes için eğlenmekte, seyirci de oturduğu yerden özdeşleşme yoluyla Budist rahiplerin dua değirmenlerini döndürerek dua ettiği gibi eğlenmektedir.

3. Peki, fantezinin bu noktada sosyal yapının algılanmasıyla bir ilgisi var mıdır? *Beş Şehir*'in kaleme alındığı 1940'lı yıllarda, İkinci Dünya Savaşı henüz başlamış, Avrupa'dan gelen filmler yavaş yavaş salonlardan çekilmeye başlamış, dağıtım sorunu yaşamayan Amerikan filmleri ise piyasayı ve seyirciyi ele geçirmek üzere atağa geçmişti. Verdiği örnekten belli ki, Tanpınar'ın aklında özellikle Amerikan sineması vardır. İnsanların sınıfsal farkı kabul edip, bu farka rağmen bu farkla birlikte bir arada eğlenmelerinden, karanlıkta toplumsal mobilite fantezilerine geçişleri anlamlıdır: bugün perdede zengin erkeğin ulumaları yarın ıslık olarak alt sınıftan mağaza çıraklarının ağzına düşecektir.

Tanpınar, altyapısal aksaklıklar ile sinemanın problemlerinin birbirini desteklediğini düşünmektedir. Onun umudu verimli bir iş hayatının şehre hususi çehresini iade etmesindedir. Ancak o zaman insanlar kendi hayatlarında yaratıcı olma fırsatını yakalayabileceklerdir.

II.

Yahya Kemal ve Tanpınar'ın çağdaşı Ahmet Haşim, her ne kadar gerçek anlamda modern bir şair olsa da, sinemayı kentsel bir yaşantı olarak görmeye yanaşmaz. *İkdam*'daki yazılarında, Tanpınar ile sinemanın sergilediği ahmaklık konusunda anlaşır. Ancak, Ahmet Haşim için bu gerekli bir ahmaklıktır. Belki de, bu nedenle Ahmet Haşim'de modern tavır, sinemayı modern insanın "çetin yollarda yorulan ruhunun verdiği mola" olarak görmesindedir.

> *"Boş vaktim oldukça sinemaya giderim. Yumuşak bir karanlığa gömülmüş makinenin hışırtısını dinleyerek, cismimin değil, ruhumun bir çetin yol üzerinde mola verdiğini hissederim. Karanlık, ölümün bir cüz'üdür. Onun için dinlendiricidir. Büyük dinlenme, bir zulmet denizine dalıp bir daha ışığa kavuşamamaktan başka nedir? Sinemanın bir diğer fazileti de olgun yaşın, kafatası içinde, bir deste devedikeni gibi sert duran acıtıcı mantığı yerine, çocuk saf-dilliğini ve kolayca aldanış kabiliyetini aynen ikame etmesidir. Rüya alemi üzerine açılmış sihirli bir pencereyi andıran beyaz perdede koşuşan, dövüşen, düşen, kalkan şu ahmak eşhasın tatsız tuhaflıklarından veyahut kovboy cündiliklerinden veya harikulade hırsızlık vakalarından başka türlü tat almak kabil olur muydu? (...) Ben, en güzel ve en dinlendirici uykularımı sinemanın ipek yastıklar gibi başın arkasına yığılan yumuşak karanlıklarına medyunum."* (Haşim 1991: 19-20)

Bu sözlere bakarak, modernitenin insana dayattığı çeşitli düzlemlerdeki fragmantasyonu (örneğin "önce çalış, sonra oyna!," "çalış, dinlen" ayrımına benzer biçimde) sinemanın desteklediğini söyleyebilir miyiz? Ama biz Haşim'in kendi söyledikleri üzerinde düşünmeyi sürdürelim. Görüldüğü gibi, Haşim'in sinemayı tecrübe edişinin doğrudan toplumsal veya kültürel meselelerle ilgisi yoktur. Onun tecrübesini tanımlayacak olan şey daha çok psişik bir süreçtir. Haşim, sinema sayesinde çocukluğa bir geri dönüş yaşamasını adeta bir adım geriden hayranlıkla izlemektedir. Sinemanın bir gücü varsa eğer, Haşim buna fazilet diyor, gösterdiklerinin düzeyinde değil, gösterdiklerini bir çocuğa kabul ettirir gibi seyirciye kabul ettirebil-

mesinde yatmaktadır. Seyirci, sinema sayesinde bir çeşit regresyonla çocukluğunun kolay aldanma yeteneğini geri kazanmaktadır - tatsız tuhaflıklardan tat almak ancak böyle mümkün olur.

Yine de Haşim, mesela bir Şarlo'nun hüzünden kahkaha çıkaran dehasını takdir eder (1991: 213). *İkdam*'da Şarlo üzerine yazdığı peş peşe üç yazıyla önümüze estetik bir problem koyacaktır. Haşim Şarlo'da Nasreddin Hoca gibi, "zümre, sınıf, memleket, millet taksimatı"nı aşan bir "hakiki güldürmek kudreti" görmektedir. "Bu adam dünyaya misli gelmemiş bir sihirbazdır". Haşim, birkaç gün sonra başka bir yazısında, Abidin Daver'in Charles Chaplin ile Emil Jannings'i kıyaslaması üzerinde durur. Abidin Daver'e göre Chaplin her filminde kendisini tekrar etmekte, *Mavi Melek*'in unutulmaz aktörü Jannings ise her filmde yeni bir hüviyetle seyircinin karşısına çıkmaktadır. Ahmet Haşim ise "kıyaslamanın yanlış sonuçlara götüren bir muhakeme" biçimi olduğunu düşünmektedir:

> *"Jannings tenevvü kudretiyle dahidir. Şarlo ise aynı olmakta dahi! Şarlo, değişmeye muhtaç olmayacak kadar tam olduğu için değişmiyor. Asırlardan beri ne sesi, ne sözü, ne şekli, ne de kıyafeti değişmeyen, fakat gene her dem ter ü taze kalan ölmez Karagöz'ümüz gibi!"* (217-218)

Jannings-Şarlo kıyaslaması hakkında Haşim'in söylediklerini üzerinde durmaya değer kılan, sinemada çeşitlenme, yenilenme gücünü aynı kalmaktan, kendini tekrar etmekten üstün görmemesidir. Karagöz gibi belli bir tür, hiç değişmemekle birlikte hep taze kalabilir, çünkü değişmeye gereksinmeyecek kadar tamdır. Buradan hareketle acaba Yeşilçam'ın değişmeyen kalıpları üzerine bir tartışma geliştirebilir miyiz? Acaba "tam"lık estetik bir mesele olarak ele alınabilir mi? Bunun için Ahmet Haşim'in sanat üzerine görüşlerini daha etraflıca incelemek gerekiyor.

III.

Üçüncü ve son olarak, Ziya Osman Saba'dan söz etmek istiyorum. Ziya Osman Saba da, düzyazı metinlerinin öldükten sonra toplandığı *Değişen İstanbul* adlı eserinde babasıyla gerçekleştirdiği İstanbul gezintilerini anlatır. Hayatının sonunda, 1957'den Galatasaray Lisesi'nde okuduğu 1920'li yıllara bakarak, çocukluğunda İstanbul'da yaptığı gezintileri hatırlar ve onları yeniden kurar. Yahya Kemal ve Tanpınar'ın aksine bu gezintilerde, sinema çok önemli bir yer tutmaktadır; gezintinin her köşesinden bir sinema salonu ve ona ait hatıralar çıkmaktadır. Film gösterim ve izleme pratikleri üzerine bel-

ge niteliğindeki tasvir ve açıklamalarını bir kenara bırakıp, şairin kendi tarihini yazışında sinemayla kurduğu kişisel ilişki üzerinde durmak istiyorum. Ziya Osman Saba henüz küçük bir çocukken babasıyla Beyoğlu'na çıkar. -Saba'ya göre Beyoğlu'na hep çıkılırmış- birlikte sinemaya giderler. Dönüşte, Ziya Osman telaşla annesine izledikleri filmi anlatır. Ancak Ziya Osman'ın annesi genç yaşta ölür. Bunun üzerine içgüveysi olarak yaşamakta olan babası evden, Beşiktaş'taki yalıdan ayrılır, uzaklarda bir yere, Beykoz'a taşınır. Yanına küçük Ziya'yı almamıştır, çünkü artık başka bir kadınla evlidir. Bu arada Ziya Osman, Galatasaray Lisesi'ne yatılı öğrenci olarak verilmiştir. Babası onunla ancak izin zamanlarında buluşmakta ve yine beraber İstanbul gezintilerine çıkmaktadırlar. Merkezde yine Beyoğlu vardır. Sinemanın seyirciyi içine soktuğu rüya aleminden sıyrılışındaki gecikme, Roland Barthes'ın "Sinema Salonundan Çıkış Üzerine" denemesinde anlattikları ile aynı meseleye işaret etmektedir: gerçeklikler arası geçiş.

> *"... "Pathé Frères" şirketinin filmi bitip bu firmanın alameti olan güzel horoz da, perdede "horoz öttü dava bitti" kabilinden göründükten sonra, dışarda, sanki o horoz sayesinde kavuştuğumuz gün aydınlığında ben, gözlerim kamaşmış, dışarıki hayatın devam ede gelişine adeta şaşmış, sağımı solumu şaşırmış olurdum"* (Saba 1959: 51).

Zamanla her şey değişir. Beşiktaş'taki yalı satılmış, yanında kalınan teyze Bakırköy'e taşınmış, baba da sinema çıkışı Beykoz vapurunu kaçırmamak için Ziya Osman'ın elini üstünkörü sıkmaya başlamış ama hepsinden önemlisi eve dönüşte seyredilen filmleri anneye anlatma telaşı yerini başka telaşlara bırakmıştır. Ne var ki, film izlemek hem babasıyla beraber olmak anlamına gelmekte, hem de çocukluğun güzel günlerinin geride kaldığını hatırlattığı için de ruhunda yaralar açmaktadır. Artık Beyoğlu ve sinemaları gezintilerin merkezi olmaktan çıkmış, film izlemeye sadece Sirkeci yakınlarındaki Kemal Bey sinemasına gidilir olmuştur.

> *"Sebep, Kemal Bey sinemasının gösterdiği güzel filmler miydi yalnız? Öteki sebebi de, sinema dönüşü, babam beni, o zamanki Sirkeci garının şimdi caddeye katılmış kısmının parmaklıkları önünden geçirip asıl büyük kapının merdivenlerinden çıkararak "Makriköyü'ne bir ikinci" biletimi de alıp bindirdiği vagonun kanepesindeki muşamba soğukluğunda anlıyordum. Anlıyordum ki, dünyada da her şey, aşağı yukarı, seyrettiğim filmlerdeki gibidir. Daha geçen yazın gezintilerinden birinde, Beşiktaş İskele Gazino-*

su'nun taraçasından görebildiğim evimiz, birkaç ay içinde satılmış, satın alanlar tarafından yıktırılmış, içindekiler dağılmış olabilir. İnsanın ömründe, o insan çocuk bile olsa, "ikinci kısım"lar, beş dakikalık bir ara bile vermeden başlayıverir." (Saba 1959: 58)

Sinema nasıl bir-iki saat içine sığdırmak zorunda olduğu olayları, değişiklikleri hızlı bir biçimde anlatıyorsa, Ziya Osman'a göre de hayat sinemadan çok da farklı olmayan bir tempoda, hızlı ve keskin değişikliklerle, hiç hazırlamadan, ara bile vermeden, ibretle küçücük çocukları trenlerde sarsa sarsa devam etmektedir.

Sonuç

Tanpınar, Haşim, Ziya Osman. Cumhuriyet'in ilk yıllarında hız kazanan toplumsal değişmeye tanık olmuş, birbirinin çağdaşı üç büyük şair. Tanpınar, daha çok bir kültür adamı olarak toplumsal hayatımıza sinemanın girmiş olmasına endişeyle bakar, ama geri dönülmesi imkânsız bu olumsuz gelişmeye sanatsal olmaktan çok altyapısal bazı düzenlemeler yoluyla çözüm önerir. Ahmet Haşim için ise, sinema psişik ve estetik bir meseledir. Yine de ondan karanlığın içinde ölümcül bir dinlenmeden fazlasını beklememek gerekir. Ziya Osman Saba, besbelli yitirilmiş çocukluğunun acılı ve nadiren sevinçli anılarını anlatırken, hayatı sinemaya benzetir. Çalışmamın sonunu, üç şairin de sinema üzerine buluştukları ortak bir noktaya getirerek bağlamam beklenirdi ama ne mutlu ki köklü değişikliklere işaret eden bir toplumsal-kültürel fon dışında, böyle bir ortak noktayı bulmakta zorlanıyorum. Üç şair-yazar da sinemaya olabildiğince orijinal, bugün bile yeni sayılabilecek bir bakışla bakmayı başarmışa benziyor.

Kaynakça

Beyatlı, Yahya Kemal (1985) *Aziz İstanbul*, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları

Haşim, Ahmet (1991) *Bütün Eserleri: "Bize Göre, İkdamdaki Diğer Yazıları"*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Saba, Ziya Osman (1959) *Değişen İstanbul*, İstanbul: Varlık Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1976) *Beş Şehir,* 5. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000) *Huzur,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nezih Erdoğan
Dekan
İstanbul Bilgi Üniversitesi
İletişim Fakültesi

YEŞİLÇAM'DAN YAZMAK: ORHAN AKSOY FİLMLERİ VE KERİME NADİR ROMANLARI

Çetin Sarıkartal

Bu çalışma Türk popüler edebiyatına duyduğum ilgiden kaynaklanmıyor. Daha önce Kerime Nadir ya da Muazzez Tahsin Berkand romanlarının bir okuru değildim. Bir süredir üzerine eğildiğim Türk filmlerinde kadın star oyunculuğu, özellikle de Hülya Koçyiğit oyunculuğu konusunun bir uzantısı olarak ilgilendim bu romanlarla. Bu çalışma da romanlardan ziyade bu romanlara dayanarak üretilen Yeşilçam filmlerine, bu filmlerdeki yönetmen-oyuncu ilişkilerine ve yönetmenin senaryoya yaklaşımına odaklanıyor. Oyuncu olarak Hülya Koçyiğit üzerinde yoğunlaşmamın nedeni, Hülya Koçyiğit oyunculuğunun gelişimini bütünlüklü bir şekilde incelemek istemem. Durum böyle olunca, yönetmen konusunda da karar kendiliğinden geldi: Koçyiğit'le otuzdan fazla film çekmiş olan ve onun Yeşilçam'ın starlarından biri olmasında büyük katkısı olan Orhan Aksoy'un filmleri üzerinde çalıştım. Çalışmayı, denetleyebileceğim bir çerçevede tutabilmek için de, Orhan Aksoy'un, her biri döneminde büyük gişe başarısı elde etmiş olan ve günümüzde de televizyon kanallarında sıklıkla gösterilen Kerime Nadir'in *Hıçkırık* (1938), *Seven Ne Yapmaz?* (1940) *Samanyolu* (1941) ve *Uykusuz Geceler* (1945) romanlarından yaptığı uyarlamalarla sınırlandırdım. Orhan Aksoy'la uzun ve kapsamlı bir mülakat yaptım. Kendisi, kimi zaman benim sorularımın çok ötesine geçen ve açıkçası benim akıl edip de sormayacağım konularla da ilişkiler kuran, içten açıklamalar yaptı. Bu sunuşta, romanlar ve filmler üzerine yaptığım ön çalışma ve Aksoy'la yaptığım görüşmeye dayanarak eriştiğim bulgu ve değerlendirmeleri aktaracağım. Aslında, Muazzez Tahsin Berkand romanlarından yapılan uyarlamaları şu aşamada kapsam dışında tutmayı düşünmüştüm zira her ne kadar ele aldıkları konular bakımından benzerlik gösterseler de, iki yazarın üslup ve yaklaşım farklarının değerlendirmede hesaba katılması gerekecekti. Ancak, Orhan Aksoy'un Muazzez Tahsin

Berkand uyarlaması olan ve Aksoy'un deyimiyle "çok büyük sükse yapmış" olan *Kezban* (1968) ve bu filmin gördüğü ilgi üzerine çektiği *Kezban Roma'da* (1970) ve *Kezban Paris'te* (1971) filmleri üzerinden yaptığı kimi açıklamalar ve yorumlar öyle ilgi çekiciydi ki, çalışmada bunları da göz önünde bulundurmak gereği hissettim.

Ancak, hâlâ neden popüler edebiyat uyarlamalarına eğildiğimi açıklamadım. Bunu, daha önce yaptığım bir çalışmadan[1] hareketle şöyle özetleyebilirim: Daha önceki araştırmalarımın iki ana sonucu vardı. İlki, Yeşilçam senaryolarının, kadınlık arzularının sözel olarak dile getirilmesine olanak tanımayan, erkek egemen bir kalıp sergilediği ve bu durumun abartılı dublaj geleneğiyle pekiştiğiydi. İkincisi ise, özellikle Hülya Koçyiğit oyunculuğunda, sözde dillendirilemeyen kadınlık arzusunun adeta bedene yazılmışçasına, kimi ilginç jest ve mimikler şeklinde belirdiğiydi. Buradan hareketle, görünüşte kendisi için çizilen erkek egemen anlatı kalıbının içinde kalmakla birlikte, tam da bu kalıbın gereklerini sonuna dek yerine getirirken aşırılaşan, deyim yerindeyse, "haddini aşan" bir kadın oyunculuğundan söz etmek mümkün olabiliyordu. Bunun, Yeşilçam'da yerleşik erkek egemen yapıyı bir ölçüde tehdit eden bir alt metin olarak okunması mümkün olabilirdi. Ancak, bir çekinceyi de dile getirmek gerekiyordu: Koçyiğit'in 'aşırı' oyunculuğu aracılığıyla edinilmesi mümkün olan altüst edici etkiyi yönetmenlerin basitçe göz ardı ettiğine hükmetmek ne derece makuldü? Her ne kadar bu 'aşırı' unsurlar filmlerde özel olarak vurgulanmamışlarsa da, gözden kaçırılamayacak denli yaygındılar. Ayrıca, örneğin, Koçyiğit'in doğrudan ve nispeten uzun bir süre kameraya baktığı, adeta erkek seyrine "meydan okuyan" sahnelerin filmlerin kurgusu sırasında kesilmesi pekâlâ mümkünken yönetmenler bu sahneleri tutmayı tercih etmiş olmalıydılar. Üstelik doğrudan olmasa bile dolaylı olarak orta oyunu ve tulûat geleneğinden beslendiğini saptayabildiğimiz, şarkı, dans, komik sekanslar gibi kimi geleneksel performans unsurlarının, kadın oyunculuğunda anlatı sınırlarının ötesine geçme eğilimi gösteren unsurları destekler nitelikte kullanıldığı da gözlemlenebiliyordu. Sonuçta, yönetmen kararlarının kimi bakımlardan kadın oyunculuğundaki "aşırı" unsurlarla çelişmediğini kabul etmek gerekiyordu. İşte bu çekinceden hareketle, Yeşilçam yönetmenlerinin tutumlarına ilişkin sorular belirmişti kafamda: Yeşilçam yönetmenleri, bir yandan yerleşik ataerkil değer

[1] Sarıkartal, Çetin, "Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı, "*Toplum ve Bilim*, 94, 70-85 (2002).

yargılarının gereklerini yerine getirirken aynı zamanda filmlerinde bir "kendinin farkında olma" etkisi yaratmak istemiş olabilirler miydi? Zamanında, modernleşme sürecinde ulusal bir tiyatronun nasıl kurulacağı konusundaki aydın tartışmalarının arasından el yordamıyla sıyrılarak gelişmiş olan tulûat tiyatrosunun mirasından beslenerek bir film endüstrisinin kuruluşuna öncülük eden bu yönetmenlerin, tuluatın olduğu gibi Yeşilçam filmlerinin de genel özelliği olan eklektizmi biraz da farkında olarak ve kasten tercih etmiş oldukları düşünülemez miydi? Bütün bunları bir yönetmenle konuşmak gerekiyordu. Ancak, özellikle senaryo konusunda sağlıklı bir değerlendirme yapabilmek için, popüler edebiyat uyarlamaları üzerinde durmanın yararlı olacağını düşündüm. Bilindiği gibi, söz konusu romanlar da ele aldıkları konular, karakterlerin işlenişi ve anlatımları bakımından melodram kipi içinde değerlendiriliyorlar. Bu durumda, romanların anlatıları ile onlardan uyarlanan filmlerin anlatıları arasında belirgin farklar varsa, Yeşilçam filmlerinin senaryolarının oluşum sürecinde egemen bir rol oynadıklarını varsaydığım yönetmenlerin tercihleri konusunda daha kesin bir kanıya varma olanağı doğacaktı.

Tüm bunlardan hareketle, yukarıda sıraladığım Kerime Nadir romanlarını okudum ve bunlara dayanarak yapılan Orhan Aksoy filmlerini izledim. Bu ön çalışmada ilgimi çeken bulguları şöyle sıralayabilirim: Öncelikle, filmlerin senaryolarının romanlara sadık kalmak gibi bir kaygı taşımadığı görülüyor. Hatta yalnızca sinemaya uyarlama amaçlı mekân-zaman değişiklikleriyle yetinilmemiş; karakterler ve ilişkiler de romanlardakilerden önemli ölçüde ayrılmış. Kerime Nadir'in romanları neredeyse bütünüyle İstanbul'un seçkin çevrelerinde, konak ve yalılarda geçer. Varlıklı tüccar ve sanayici ailelerine üye olmayan karakterler ise okumuş ve modern, memur, bürokrat, subay, doktor, sanatçı ya da şirketlerde çalışan kentli kişiler. Hatta *Seven Ne Yapmaz* romanı 1770'lerde, Paris'te geçer. Zengin ve güçlü bir Macar kontunun kızıyla yoksul fakat eğitimli, son derece yetenekli bir besteci arasındaki imkânsız aşkı konu edinir. Kerime Nadir'in romanlarında aileden gelen, geleneksel varlığın, zenginliğin ve soyluluğun karşısına eğitimle edinilen birikim ve kültürün kazandırdığı modern seçkinlik konmuştur. Seyrek olarak karşımıza çıkan kırsal çevre ve köy hayatı ise, naif ve doğal bir saflığın, temizliğin temsilcisi olarak betimlenir. Romanlar, genel anlamda modernleşmeye özgü bir bakış açısını yansıtırlar. Melodram türünün genel özelliği olan ahlâk değerlerine vurgu, bu modern bakış açısının altına yerleştirilerek anlatı içine emdirilmiştir. Kerime Nadir'in romanlarında

yer yer kadına özgü arzuların dile getirildiği, cesurca tartışıldığı, kadınların yasak aşma olarak yorumlanabilecek duygu ve davranışlarının filmlerdekinin aksine nispeten serbestçe betimlendiği görülür. 1930'ların sonlarıyla 50'ler arasında yazılmış olan bu romanların, erken dönem Türk modernleşme projesiyle tam paralellik gösteren bir anlatımla karakterize olduğu söylenebilir. Oysa bu romanlardan 1960'ların ikinci yarısı ve 70'lerin başında Orhan Aksoy tarafından çekilen uyarlama filmlerde ise gerek geleneksel gerekse modern anlamda elit ve ayrıcalıklı kesimler ile onların hayatına kenarından temas eden yoksul, eğitim alamamış ve yoksunluk içinde yaşayan kesim arasındaki ilişkilere odaklanılmış. Yine önemli bir farklılık, benimsenen bakış açısında görülüyor: filmlerde, genel anlamda seçkincilik karşıtı bir tutum takınılarak, "halk" başlığı altında genellenebilecek olan, ayrıcalıklardan yoksun toplum kesimlerinin bakış açısıyla özdeşleşmeye çalışılmış. Ayrıca modernliğin kendi başına bir değer olduğu anlayışı terk edilerek modernleşmeye karşı daha mesafeli bir tutum takınıldığı, buna karşılık geleneksel kültüre ait ahlâki ve duygusal değerlerin öne çıkarıldığı gözleniyor. Bu özellikleriyle, söz konusu filmlerin, dayandıkları romanlarda olduğu gibi modernleşmenin sözcülüğünü yapmak şöyle dursun, Türkiye'deki modernleşme projesinin krizine parmak basmaya çalıştığı söylenebilir. Ancak, söz konusu tutum değişikliğinin, genel olarak kadın kimliğinin, özellikle de kadın arzusunun temsili bakımından, 15-20 yıl önce yazılmış olan romanlara kıyasla önemli bir gerilemeyi de beraberinde getirdiği gözlemlenir. Biraz önce değindiğim gibi, romanlarda oldukça cesur ve açık bir biçimde girişilmiş olan arzunun temsiline yönelik betimleme ve diyaloglar, bu filmlerin senaryolarında pek yer almaz. Aslında, bu filmlerde kadın kahramanların romanlardakinden bile daha merkezi bir yer tuttuğu söylenebilir çünkü kadınların bir yandan ilkel ve kaba erkek saldırganlığı, diğer yandan modern fakat geleneksel ahlâkla çelişen erkek kışkırtıcılığı arasında sıkışmış konumları filmlerin ana eksenini oluşturur. Ancak, bu kadınlar, kendi isteklerini gerçekleştirmek, kendi yaşamlarını yaşamak yolundaki aktif bir tavırdan uzaklaşmış, temel meseleleri namus ve iffetlerini muhafaza etmek ya da başkalarının mutluluğu uğruna fedakârlık yapmak olan pasif kurbanlara dönüşmüşlerdir. Adeta modernleşmenin krizinden kaynaklanan tüm dertler bu kadınların sırtına yüklenmiş gibidir.

Ön çalışmaya dayanan bu değerlendirmelerden sonra, Orhan Aksoy'la yaptığım görüşmenin bulgularına ve bunlar üzerine yaptığım değerlendirmelere geçmek istiyorum.

İlk olarak üzerinde durmam gereken nokta bu filmlerin çoğunluğunun ikinci çevrim olması.

Kerime Nadir: *Hıçkırık* 1936-38 (Atıf Yılmaz, 1953; Orhan Aksoy, 1965); *Seven Ne Yapmaz?* 1938-40 (Şadan Kâmil, 1947; Orhan Aksoy, 1970); *Samanyolu* 1941 (Nevzat Pesen, 1959; Orhan Aksoy, 1967); *Uykusuz Geceler,* 1945 (Orhan Aksoy, 1969).

Muazzez Tahsin Berkand: *Kezban* 1941 (Arşeyir Alyanak, 1963; Orhan Aksoy, 1968).

Ancak, bu filmlerin Orhan Aksoy tarafından çekilen versiyonlarına "yeniden çevrim" demek pek doğru değil. Zira bu filmler hem 40'lı ve 50'li yıllarda çekilmiş olan siyah-beyaz filmlerden farklı olarak renkli çekilmiş, hem de Aksoy kendi filmlerini çekerken daha önceki versiyonları temel almamış; hatta o filmleri seyretmekten bile kaçınmış. Açıkçası, o filmlerin 60'ların ikinci yarısında artık çok değişmiş olan toplumsal-kültürel koşullara ve seyirci beklentilerine cevap veremeyeceğini düşünmüş ve kendi filmlerini, doğrudan o an içinde bulunulan koşulları göz önünde bulundurarak uyarlamış. Aksoy'un, ön araştırmamda öngördüğüm şekilde, filmlerin senaryo yazım süreçlerine tümüyle egemen olduğunu öğrendim. 5-6 yaşlarından itibaren sinema dünyasının cazibesine kapılan, çocukluğunda antraktlarda gazoz satarken makinistliğe terfi eden, daha sonra stüdyoda önce dublaj makinisti, sonra montajcı olarak çalışan, bu sırada izlemiş olduğu yüzlerce filmin etkisiyle kendi kendine yazdığı film öykülerinin ilgi görmesi sonucu senaryoculuğa başlayan ve kariyerini Türk sinemasının en fazla film çeken yönetmenlerinden biri olarak sürdüren komple bir sinema insanı... Burada söz ettiğimiz filmlerin senaryoları da şöyle bir süreçle ortaya çıkmış: Aksoy hemen her zaman bir senarist arkadaşıyla çalışıyor -bunda birlikte çalıştığı kişilere yazar olarak duyduğu güvenin yanı sıra onları maddi açıdan destekleme isteği de rol oynuyor- ama önce birlikte oturuyorlar, Aksoy'un öncülüğünde bir sinopsis ve tretman hazırlanıyor. Sonra senarist bu tretman üzerinden diyalogları yazıyor. Ancak, senaryoya son hali daima filmin çekim aşamasında Aksoy'un kararları doğrultusunda veriliyor. Aksoy, işin doğrusunun bu olduğunu düşünüyor, çünkü filmin bütün unsurlarıyla yönetmene ait olması gerektiğine inanıyor. Yaptığı tüm filmlerin A'dan Z'ye bütünüyle kendisine ait olduğunu vurguluyor. Öyleyse, popüler edebiyat uyarlamalarına yönelmek niye? Aksoy, durumu şöyle açıklıyor: O dönemde, edebiyat uyarlamaları -yalnız melodram türü romanlardan değil, köy romanlarından yapılan uyarlamalar da- bir tür moda olmuş durumda. Bunda, pro-

düktörlerin, yeni üretilmeye başlayan ve daha pahalı olan renkli filmlerde, daha önce gişe başarısı yakalamış olan edebiyat uyarlamalarının yeniden çevrimleriyle kendilerini sağlama alma isteklerinin de payı var. Ancak tek etmen bu değil: Aksoy, çocukluğundan beri duygusal filmlere ilgi duymuş. Arkadaşları western ya da aksiyon-macera türü filmlere giderken o hep duygusal dram ya da melodram türü filmleri tercih edermiş. Kendisi film çekmeye başladığında da doğrudan bu tür konulara yönelmiş. Zaten Aksoy, kendisini açıkça "kadın filmleri" yönetmeni olarak tanımlıyor. Çok ilginç bulduğum bu noktaya, Aksoy'un oyuncu yönetimine ilişkin görüşlerini aktarırken tekrar değineceğim. Ayrıca, Aksoy'un edebiyata olan ilgisi de Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand romanlarından başlayarak gelişmiş. Bu durumda, yönetmen kariyerinin başlangıcından itibaren bu romanlardan uyarlama filmler çekmesi daha anlaşılır hale geliyor.

Bununla birlikte, Aksoy'un bu romanların uyarlanmasına ilişkin ciddi sorunları da var. Bir kere, romanları sinematografik açıdan uygun bulmuyor. Ama bundan daha önemlisi, özellikle Kerime Nadir'in romancı olarak tutumuyla kendi yönetmen tutumu arasındaki fark. Aksoy, Kerime Nadir'in kendi döneminde burjuva kültürünü temsil eden bir yazar olduğunu düşünüyor ve romanları aynen uyarlarsa, kendisinin çok önemsediği ve Türk sinemasının asıl seyircisi saydığı "halk" tarafından benimsenmeyeceğinden emin. Üstelik romanların yazımından o güne dek geçen 15-20 yıl içinde öyle toplumsal ve kültürel değişiklikler olmuş ki, elit kesim ile halk arasındaki fark daha da açılmış. *Hıçkırık* ve *Seven Ne Yapmaz* filmlerinin senaryolarının oluşum sürecine ilişkin anlattıkları, kendi yaklaşımını çok net açıklıyor. Aksoy, *Hıçkırık* romanını okuduğunda, romanı filmin yapılacağı ve seyirciyle buluşacağı dönemin koşullarına uyarlamanın olanaksız olduğuna karar veriyor. Bu nedenle, filmin senaryosunu, kendi çocukluğuna ait bir anının üzerine kuruyor. Zamanında, Fatih'teki evlerinin birinci katında kiracı olarak oturan ailenin kızı, sokaktan sık sık geçen genç bir deniz subayıyla pencerenin perdesini aralayarak gizlice selamlaşmaktadır ve çocuk Orhan Aksoy da bunu görür. Genç kız, Aksoy'a, bu deniz subayı için duyduğu aşkı öylesine duygulu bir biçimde anlatır ki, Aksoy'un hafızasından hiç silinmez. İşte *Hıçkırık* filminin senaryosu Aksoy'un çocukluğundan kalan bu görüntü ve öykünün üzerine gelişir. Tabii, romanda bir hariciyeci olan erkek kahraman da bir deniz subayı olur. Aksoy, görüşmemizde bu "hariciyeci" karakteri üzerinde özellikle durdu ve bunu elitizmin bir göstergesi olarak yorumladı. Benim ilgimi çeken nokta ise, roma-

nın yazımıyla Aksoy'un çocukluk anısının yaklaşık aynı yıllara, 1935-37 yıllarına, denk gelmesiydi. Kerime Nadir'in Saint Joseph Fransız Kız Lisesi'nden mezuniyetinin hemen ertesinde romanını yazarken gördüğü İstanbul'la Orhan Aksoy'un Fatih'teki mütevazı çevresinden gözlemlediği İstanbul arasında bir fark olmalıydı. Yıllar sonra edebiyata olan ilgisi Kerime Nadir'in romanlarıyla başlamış olsa da, yönetmen Orhan Aksoy için bu fark daha önemli olacaktı. Çok ilginç olan bir başka not ise, film ekibinin olumsuz bir tepki vereceğinden endişe ettiği Kerime Nadir'in, filmi izledikten sonra Orhan Aksoy'u tebrik etmiş olması. *Seven Ne Yapmaz*'ın senaryosunda ise daha radikal bir farklılık söz konusu. Yukarıda belirttiğim gibi, 18. yüzyıl Paris'inde geçen romanın filme aynen aktarılması Orhan Aksoy'un bakış açısından hiç mümkün görünmüyor. Günlerce düşünüp taşınılıyor; hatta romanın film haklarını satın alarak olası bir mahkeme durumunu engelleme önerisi gündeme geliyor... Sonuçta, Orhan Aksoy, yine kendine özgü bir çözüm üretiyor. Askerliklerini bandocu olarak yapan iki arkadaş, askerden dönünce bir orkestra kurarlar; düğünlerde, partilerde, lokallerde çalmaya başlarlar. Bu sırada, orkestranın kurucularından biri olan erkek kahramanla kız tanışırlar; kız başkasıyla nişanlıdır ama yine de birbirlerine aşık olurlar ve olaylar gelişir. Çözüm yine Aksoy'un kendi yaşam deneyiminden çıkmıştır. Bu türden orkestraların çaldığı müzik eşliğinde danslı partilere gitmek o günlerde gençler arasında çok revaçtadır. Gerçi bu konu gününe göre biraz moderndir ama bir opera bestecisinin yaşamı üzerinden filmle ilişki kurmakta çok zorlanacak olan geniş bir gençlik kesimi, kendileri için de erişilebilir ya da en azından arzulanır bir bağlama taşındığında filmi benimser. Orhan Aksoy'un, *Seven Ne Yapmaz*'ın finali hakkında karar veriş süreci de gayet ilginç. Filmin finalinde takılırlar; Orhan Aksoy romana dönmez de *Mayerling Faciası* filminin finalini seyreder (Aksoy, bir yönetmen olarak en büyük esin kaynağının seyrederek etkisi altında kaldığı başka filmler, özellikle de Batı sinemasının seçkin örnekleri olduğunu hep vurguluyor). Sonuçta tıpkı o filmdeki gibi, kendi filmini de intiharla sonlandırmak ister. Adam önce kızı vuracak, sonra da kendi intihar edecektir. Tüm ekip mutlu sonla bitirmesi için yalvarır. Aksoy da ısrarla dayanamayarak bir mahkeme sahnesi ve şarkıyla bitirir filmi. Aksoy bu finalin hâlâ içine sinmediğini, seyircinin durumdan memnun olduğunu belirtmesine rağmen ısrarla yineliyor. Filmi istediği gibi bitirseydi, ki açıkça ölümleri göstermeyerek sembolik bir anlatım tasarlamıştır, seyircinin belki de daha fazla etkileneceğini düşünmektedir hâlâ.

Bu noktada, Orhan Aksoy'un yönetmen olarak zaman zaman ikiye bölünen karakteriyle karşılaşıyoruz. Bir tarafta halkın içinden geldiği için sinemayı halka ulaştırmayı ilke edinen Orhan Aksoy, diğer tarafta da sinema sanatçısı olarak amaçladıklarını, istediklerini yapmaya uğraşan Orhan Aksoy. Aslında bu iki yanı birbirine küstürmeden çalışmayı çoğunlukla başarır Aksoy. Yaptığı tüm filmlerdeki her unsurun kendisinin tercihi olduğunu, istemediği birşeyi yapmadığını söyler ısrarla. Yaptığı filmler içinde kendi fikri olarak başlamayan, ikna edilerek çalıştığı çok az film vardır. Bu tür vakalarda da, söz konusu film sanki dünyanın en önemli ve değerli filmiymişçesine özenle işleyerek tatmin eder kendisini. Zaten halkın beğenisine uzak, geniş kitlelere hitap etmeyen filmler yapmayı, kendi ifadesiyle "sadece kendisi için" film yapmayı, hiç benimsememiştir. Ancak, böyle çalışan yönetmenlere de saygılıdır; hatta bir festival jürisinde görev aldığında, oyunu böyle çalışılmış bir film için de kullanabileceğini belirtir. Çünkü kendisi her ne kadar sinemayı halka götürmeyi birinci önemde görmüş olsa da, sinema sanatının kendi ölçütlerini ileri götürmek adına yapılmış kimi filmlerin halkın beklentilerine cevap veremeyişini anlayışla karşılamaya da hazırdır.

Orhan Aksoy, *Uykusuz Geceler* filmini de romana birebir bağlı kalma kaygısı taşımadan, kendisini etkileyen bir-iki diyalogdan hareketle ve filmi müzikal atmosferine taşıyarak çekiyor. Tabii bu durumda insan Orhan Aksoy'un bu romanlarda ne bulduğunu, ya da neden romanları bütünüyle bir kenara bırakmadığını tekrar merak ediyor.[2] Aksoy, bu romanlardan filmlere aktardığı şeyi "dramatik yapı" olarak adlandırıyor. Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand'ın yazar olarak o dönemin aydın çevrelerinde küçük görüldüklerini belirtiyor; ancak gerek roman olarak çok okunmalarını, gerekse onlardan hareketle yapılan filmlerin çok tutulmasını basit ve etkileyici olan, çok geniş halk kesimlerinin özlemlerine hitap edebilen dramatik yapılarına bağlıyor. Edebiyattan olsun, başka filmlerden olsun uyarlama yaparken bu yapının alınması gerektiğini, ancak karakterler de dahil olmak üzere diğer tüm unsurların filmin çekildiği gerçek koşullar göz önünde bulundurularak yeniden oluşturulmasının yerinde olacağını düşünüyor. Orhan Aksoy, görünüşte birbirlerinden

[2] Aslında böyle örnekler de var. Örneğin, Orhan Aksoy, çok ısrar edilmesine rağmen *Son Hıçkırık* romanından bir film çekmeyi reddediyor; daha sonra Ertem Eğilmez bu adda bir film yapıyor ama filmin yalnızca adı romanla aynı; Orhan Aksoy filmin aslında bir Amerikan filminden (*Aşk Hüzünleri*) uyarlandığını belirtiyor.

çok ayrı olan, hatta farklı türler içinde çekilmiş iki filmin aslında nasıl aynı yapıya dayandığını bana Muazzez Tahsin Berkand'dan uyarladığı *Kezban* filmi üzerinden anlattı. Onun anlatımıyla aktarıyorum:

> Kezban *nedir? Bir kız vardır, bir köyde yaşamaktadır, babasını ölmüş bilmektedir, bir öğretmen tarafından büyütülmüştür. Bir gün bir adam gelir, babasının çok iyi arkadaşı olduğunu söyler, onu alır, şehre getirir. Halbuki gerçek babasıdır; kız yasak bir aşktan doğmuştur; babası gerçeği söyleyemez. Kendi evinde onu bir arkadaşının kızı olarak tanıtır. Kız o evin içerisinde hakir görülür, ezilir; ama ondan sonra öyle bir yere gelir ki, hakir görenler, onun karşısında eğilir kalırlar... Şimdi, diyelim bu film bir western'dir. Ne alakası var western'le, diyeceksin. Bir adam bir kasabaya şerif olarak tayin edilir, ama silah kullanmaya karşıdır, yani her meseleyi konuşarak, yasalar içerisinde halletmeye çalışan bir adamdır. Ama ezilir, ezerler adamı, durmadan ezerler; sonunda adamın burasına gelir, takar silahını beline ve kendisini ezenlere teker teker anladıkları dilden cevap verir. İşte, ikisi aynı şeydir...*

Orhan Aksoy'a göre halk böyle bir yapıyı hep tutar çünkü bu yapı söz konusu karakterlerle çok çabuk ve derinden özdeşleşme sağlayabilir. İzleyici, tıpkı bir peri masalındaki gibi, hayatta gerçekleştirmesi mümkün olmayan arzularını yaşayabilir, mahrum kaldığı adaletin orada yerini buluşundan memnun olur. Orhan Aksoy, filmlerde bunun, halkın duygularını istismar ederek değil, özlemlerine tercüman olarak yapılabileceğini düşünmektedir.

Orhan Aksoy'un kadın star oyunculuğuna yaklaşımına ve Hülya Koçyiğit'le sinemada gerçekleştirdikleri verimli işbirliğine ilişkin aktardıklarından hareketle birkaç noktaya değinmek istiyorum. Aksoy'a göre, star oyuncunun önemli özelliği karizmadır. Karizma, iyi bir oyuncu olmaktan bile daha önemli bir özellik, çünkü halkla doğrudan ve derin bir ilişki kurulabilmesini sağlıyor. Aksoy, karizma sahibi bir oyuncuyu iyi bir yönetmenin başarılı bir biçimde oynatabileceğini ve iletmek istediklerini onun aracılığıyla etkili bir şekilde ifade edebileceğini düşünüyor. Ayrıca, yönetmenin oyuncuyu kendi haline bırakmasının bir filme yararı olmayacağını, önemli olanın oyuncuya kendi istediğini iyi anlatarak onu yönlendirebilmek olduğunu söylüyor. Kendisinin Hülya Koçyiğit'le böyle çok uyumlu bir yönetmen-oyuncu ilişkisi geliştirdiğini, bir süre sonra sette birbirlerinin ne düşündüğünü ve birbirlerinden ne beklediklerini konuşmadan anlayabilecek denli uyum sağladıklarını aktarıyor. Hatta bu uyum bir süre sonra zararlı bile olmaya başlamış çünkü filmlerde sürekli aynı şeylerin

tekrar edilmesi gibi bir tehlike belirmiş. Orhan Aksoy, bu tekrar durumundan sıyrılmak için Koçyiğit'i kimi zaman, örneğin fahişe gibi toplumda kabul görmesi zor rollere de yönlendirdiğini, Koçyiğit'in bu rollerde de gayet başarılı olduğunu, ancak bu tür çalışmaları fazla gerçekleştiremediklerini dile getirdi. Nedenini sorduğumda, kendisinin bir yönetmen olarak ticari başarıyı hiçbir zaman riske atmak istemeyişi kadar ve belki bundan daha fazla, dönemin başka kadın starlarıyla birlikte Koçyiğit'in de toplum gözündeki star imajını zedelememe kaygısının bunda etkili olduğunu söyledi. Açıkçası Aksoy, kadın starların filmlerde yapacakları ve yapmayacaklarına ilişkin koydukları kuralların önce film piyasasına, daha sonra da kendi kariyerlerine zarar verdiğini düşünüyor. Bu tür kuralların konmasında, oyuncuların yakın çevrelerinin de etkisi olduğu kanısında. Tabii, burada aklıma Koçyiğit'in *Susuz Yaz*'da (1964) Metin Erksan'la başlayıp, Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Diyet* (1974), *Düğün* (1973) üçlemesiyle belirli hale gelen ve daha sonraki yıllarda Şerif Gören ve Engin Ayça gibi yönetmenlerle daha da ileri taşınan "öteki" oyunculuk macerası geldi. Aksoy'a Koçyiğit'in böyle filmlerde oynamak için baştan beri çaba harcadığını, bu filmlerde giderek kadın meselesinin açıkça ön plana çıktığını, ayrıca, örneğin *Kurbağalar* (1985) gibi filmlerde, Koçyiğit'in kadının arzusunu dile getirmek için oyunculuk adına hiçbir şeyden kaçınmamış göründüğünü hatırlattım. Aksoy, bunları iki nedene bağlıyor: Ona göre, başlangıçta, oyuncuların bir yandan da festivallerde ödüller almak istemeleri böyle bir arayışa yol açmıştı. Geç dönemlerde ise, özellikle seyircinin azalmaya başlaması sonucu cesur rollere daha hevesle yöneldiler.

Hülya Koçyiğit'in kendi sesiyle dublaj yapmak için çok uğraştığını, ama ancak on yıl sonra bunu yapabildiğini söylediğini aktardığımda, Orhan Aksoy, Koçyiğit'in dublajı kendisinin yapmasının olanaksız olduğunu, hayatının film setleri arasında koşarak geçtiğini, neredeyse evine gitmeye vakti olmadığını, sonradan filmlerin sayısı azaldığında ise bunu yapmaya vakit bulduğunu söyledi.

Son olarak, Aksoy'un "kadın filmleri" yönetmeni oluşu ve kadın oyunculuğuyla yönetmen olarak kurduğu ilişkiyi tarif edişine değineceğim. Aksoy, kendi filmlerinin ekseninde daima kadının bulunduğunu, aslında seyircilerinin de çoğunlukla kadınlar olduğunu düşünüyor. Oyuncu yönetimine ilişkin tutumunu da şöyle açıklıyor: Tüm sahnelerde, kendisini bütünüyle o karakterin yerine koyarak duygularını, ruh halini hissediyor. Sonra oyuncunun bu duyguyu kendisine geri vermesini sağlayacak şekilde onu yönlendiriyor. Yani, bizlerin

seyirci olarak karakterlerin duyguları olarak fark ettiklerimiz Aksoy'a göre "kendi duyguları"; "o benim duygum," "onu ben hissediyorum," cümlelerini ısrarla vurguladı Aksoy. Kendisine, erkek bir yönetmen olarak bir kadının çok özel bir andaki duygularını hissetmenin ve oyuncuda bu hissin vücut bulmasına çalışmanın anlaması zor bir şey olduğunu söylediğimde, kadın filmlerinde başarılı olmasının ve kadınların filmlerine büyük ilgi göstermesinin bundan kaynaklandığını söyledi. Bunun özel bir yönetmen tavrı olduğunu, ayrıca efeminelikle hiçbir alakasının olmadığını da vurguladı. Bunun üzerine, Aksoy'a Koçyiğit oyunculuğunda gözlemlediğim ve anlatının ötesine geçme özelliği gösteren unsurları soracak oldum, "Nerden biliyorsun anlatının ötesine geçtiğini?" diyerek beni hafifçe tersledi. Bu unsurların senaryoda karşılıklarının bulunmadığını hatırlattığımda, senaryoda bulunmayabileceğini ama gördüğümüz her şeyin Aksoy'un tasarımı olduğunu, Koçyiğit'in, onun verdiği mizansenin bir santim bile dışına çıkmasına imkân olmadığını söyledi. Aksoy, daha sonra, benim de ilgimi çekmiş olan ve başlarda sözünü ettiğim o uzun bakış sahnelerinin ve sözsüz sahnelerin kendi anlatımında önemli bir yer tuttuğunu, çok önemli gördüğü birçok durumu ve duyguyu böyle ifade ettiğini anlattı. Elbette benim kastettiğim mizansenin dışına çıkılması değildi; aksine, mizansenin içinin gereğinden fazla doldurulması gibi bir şeydi ama bu konunun üzerine daha fazla gitmedim çünkü fark ettim ki, "gereğinden fazla doldurma" konusunda yönetmenle oyuncu arasında bir çelişki yaşanmamış, adeta birbirleriyle yarış etmişlerdi. Aksoy'un sözünü ettiği o mükemmel uyum da böyle bir şey olsa gerek.

Tüm bunlardan hareketle çıkış noktamı oluşturan sorular üzerinde yeniden düşündüğümde, şöyle bir yorumda bulunabilirim: Senaryolarda gözlemlenen tutuculuğun, aslında toplumda da 50'li yılların ortalarından itibaren yaygınlaşan, "modernleşmenin krizinden geleneksel değerlere dönerek korunmaya çalışma" biçiminde özetleyebileceğim tutuma hitap etme kaygısıyla ilişkisi olduğu düşünülebilir. Kadınların bağımsız kültürel kimlikler geliştirmesi yolundaki çabalara hiç de yardımcı olmayan bu tutumu Orhan Aksoy gibi bir yönetmenin, filmlerini geniş halk kesimleriyle buluşturmak kaygısıyla benimsediği, Hülya Koçyiğit gibi bir oyuncunun ise güçlü star imajını kültürel dengeleri gözeterek korumak kaygısıyla kabullendiği anlaşılıyor. Kadın meselesine sahip çıkmaya çalışan bir oyuncu olarak Koçyiğit'in bu sorunu "öteki" filmlerde de oynayarak aşmaya çalıştığı biliniyor. Öte yandan, bu tutucu anlatı kalıbının içini "aşırı dolduracak" anlatım

araçlarıyla özel olarak ilgilenmiş olması, yönetmen Orhan Aksoy'un da filmlerini kadın meselesinin en azından farkında olarak yapmış olduğunu düşünmeye olanak sağlıyor.

Çetin Sarıkartal
Öğretim Üyesi
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi
İletişim Tasarımı Bölümü

MASAL FORMUNUN TÜRK SİNEMASININ OLUŞUMUNA ETKİLERİ

Arif Can Güngör

Çalışmamda, popüler Türk sinemasının mevcut yapısal özelliklerinin iletişimsel, dilsel ve sanatsal açıdan Türk sözlü kültür geleneğinden ve onun eski formlarından biri olan masal türünden etkilenerek oluştuğunu ortaya koymayı amaçlamaktayım. Popüler Türk sinemasının (Yeşilçam) geleneksel sözlü kültürden, özellikle sözlü masal geleneğinden etkilendiği varsayımından yola çıkıyorum.

Amacım, sözlü kültür geleneğinin bir ürünü olan masalın Türk sinemasının oluşumundaki yerini vurgulamaktır. Bu süreci sözlü masal geleneğinden görsel masal evresine geçiş olarak adlandırmaktayım. Popüler Türk sineması en üretken dönemini Yeşilçam[1] dönemi olarak söz edilen 1950-1980 yılları arasında yaşamıştır. Bu yıllarda Türk sineması Türk insanının en etkin ve sevilen eğlencesi olmuştur. Halkın yoğun ilgisi farklı nedenlerle açıklanabilir, bunlardan biri, belki de en önemlisi Türk filmlerinin yapısal açıdan geleneksel sözlü kültür ürünleri içinde özellikle de masal formunun etkisi altındaki bir anlatı özelliği sunmasıdır. Seyircinin anonim belleği, sözlü kültürü oluşturma ve onu kullanma şekli ile Türk sinemasını oluşturma ve kullanma biçimi arasında bir paralellik vardır.

Birçok budunbilimci, toplumbilimci insan kültürünü ve kültür tarihini incelerken iletişim araçlarının etkilerinden yararlanmaktadır. Bu bilim adamları araştırmalarında söz ve yazının insanın düşünce biçimini oluşturmasındaki rolüne değinmişlerdir. Toplumların kullandığı

[1] Türk sinemasının 1950-80 yılları arasındaki dönemi çalışmada Yeşilçam Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Birçok yazar da zaten Yeşilçam nitelemesini kullanmıştır. Yeşilçam nitelemesi alıntıların doğru ve bilimsel kullanımı açısından ve 1950-80 yılları arasındaki Türk sinemasını nitelemek, anlaşılır kılmak açısından değerlendirilmelidir. Bilindiği üzere bu terim kimi bağlamlarda Türk sinemasını küçümsemek amacıyla da kullanılagelmiştir. Benim çalışmamda küçümseme söz konusu değildir. Türk sineması her dönemiyle kendine özgü ve özgün bir sinemadır. Çalışmanın amacı da zaten bunun ortaya konmasıdır.

iletişim biçimleri, toplumsal yapıyı açıklamak bakımından en doğal ve en önemli çıkış noktalarıdır. Bu bağlamda, iletişim araçları sözlü ve yazılı kültür ortamları içerisinde ele alınmalıdır. Sinema sanatı da bu ortam içerisinde yer alır.

Sözlü kültürün anlatı formlarından biri masaldır. İkincil nitelikli sözlü kültürün görsel-işitsel anlatı formlarından biri ise sinemadır. Bu iki anlatı formu birbirine benzer ve birbiriyle yakından ilişkilidir. Türk sözlü kültürünün, sözlü anlatı geleneğinin önemli bir türü olarak masalın, popüler Türk sineması olarak adlandırılan "Yeşilçam" sinemasının (1950-80) oluşumunda önemli yeri bulunmaktadır.

Türk kültürünün ve geleneksel sanatlarının sinemayla ilişki içerisindeki iki önemli türü gölge oyunu ve orta oyunudur. Gölge oyunu ve orta oyunu köken olarak Anadolu'ya ait ya da tamamen Türk özellikleri taşıyan yapılar değillerdir. Aynı şeyi masallar ve diğer kültürel, folklorik formlar için de söyleyebiliriz. Bu ürünlerin içeriklerinin de bütünüyle bizden olduğunu söylemek güçtür. Ama gerek gölge oyunu, gerek orta oyunu, gerekse diğer oyunlar, anlatı türleri ve masallar bütünüyle bizden, bize özgü temel özellikleri içinde barındıran, bizim kültürümüzün parçalarıdır. Yani bir saflıktan söz edemeyiz fakat bir özgünlük kaçınılmaz olarak vardır. İşte bu özgünlük ya da "bizden yapılmasına" benzer bir olgu, Türk sineması için de geçerlidir.

Sinema Türkiye'ye dışarıdan gelmiştir. Türk sinemasındaki filmlerin öyküleri çoğunlukla dış kaynaklıdır. Tüm bunlara karşın "Yeşilçam" bizim yerli sinemamızdır, tıpkı Karagöz ve orta oyununda olduğu gibi. Karagöz, orta oyunu, masal anlatıcılığı ve kukla gösterisi gibi halkın yüzyıllarca izlediği eğlence araçları dönüşüm geçirdi. Bu dönüşümün sonunda "günümüzde teknoloji bize masalları artık medya ile sunuyor. Anne-babanın, büyük annelerin, dedelerin masal anlatan seslerinin yerini televizyondaki görüntüler alıyor" (Rigel 2000: 122). Böylece görsel-işitsel bir iletişim aracı olan sinema halk için yeni bir masal anlatıcısı oluyor. Bu şekilde geçmişte masal dinleyicisi olan halk bugün artık masal seyircisi halka dönüşmüştür. Masal sadece bir sesli anlatım olayı değildir, aynı zamanda görsel bir yönü de vardır. Masalcının ve meddahın davranışları, mimikleri iletişime görsel bir boyut katar. Diğer görsel etki ise dinleyicinin beyninde gerçekleşir. Dinlediklerini adeta beyninde yer alan bir perdede bir sinema filmi gibi izler. Sonuçta her ne kadar sözlü olursa olsun masal anlatımı bir yönüyle görsel-işitsel bir etkinliktir. Bu etkinlik de halkı hem seyirci hem dinleyici kılar. Sinemanın keşfiyle birlikte görüntü sesin önüne geçmiştir. Masal anlatıcısı ise doğrudan iletişim kurma özelli-

ğini yitirmiştir. Fakat ister seyirci olsun, ister dinleyici masal anlatımı değişmemiştir. Değişen yalnızca masal anlatma araçları ve yöntemleridir. Türk sineması böyle bir sürecin ürünüdür. Aşağıda şemalaştırılan yapı bu değişimi ve dönüşümü ortaya koymaktadır.

SİNEMA YARATICISI (SENARİST / YÖNETMEN)	SİNEMA ÜRÜNÜ (FİLM)	SEYİRCİ
MASALCI	MASAL	DİNLEYİCİ
KONUŞMACI	BİLDİRİ	DİNLEYİCİ
= TOPLUM		

Sinema Yaratıcısı / Masalcı

Sinema yaratımıyla masal anlatımı arasında temelde benzer bir ilişki mevcuttur. Sinemada yaratıcı sanatçı olan senarist/yönetmen masal anlatısında masal anlatıcısıdır. Bu ilişkiyi Türk sinemasına taşıdığımızda uygulamada aynı benzerliğin var olduğunu görebiliriz. Geleneksel sözlü kültür ürünü anlatılar ve gösterilerde anlatıcının genel bir repertuarı vardır. Bu repertuar her oyun, her masal, her destan için doğaçlama biçiminde kullanılır. Anlatıcının içinde yer aldığı ortam bunu belirler. Yani üretim dinleyiciye bağlıdır. Tıpkı Türk sinemasında olduğu gibi. Özellikle bölge işletmelerinin yaygınlaştığı dönemde sözlü masal geleneğinden gelen yapı adeta Türk sineması için ekonomik bir modele dönüşmüştür. Bu dönüşümün kökleri Türk kültürünün yapılanmasında önemli bir rolü olan mübadeleye dayanmaktadır. "Mübadele Türklerin kültürel yapılanmaları açısından var olan bir tarzdır. Bu zengin altyapı yaşamı oyun olarak ele alan bir toplumun söze ve seyirliğe dayalı dışavurum biçimi onu Batılı sanat anlayışından farklı kılacaktır. Dolayısıyla Masal, Orta Oyunu, Gölge Oyunu, Kuttören'e dayalı köy seyirlik oyunlarının oluşum nedeni de bu mübadelede yatmaktadır. Nakkal denilen masal anlatıcıları, dinleyenlerden aldıkları hediyelerle anlatının gidişatını seyirci isteği doğrultusunda değiştirmekteydiler" (Tunalı 1998: 5). Bu değiş tokuş ilişkisi seyirci ile yönetmen arasında gerçekleşmiş ve yönetmenin filmlerine etki etmiştir. Bugün de koşullar değişmiş olsa da varlığını sürdürmektedir. Televizyonda yüksek reytingler alan diziler sinemanın ana seyirci yapısının günümüzde de kendini koruduğunu bize göstermektedir.

Seyirci/Dinleyici

Seyirci/dinleyici geleneksel gösterilerde yer alan yabancılaştırmaya karşın (kuklada ipler, masalda tekerleme vs.) gene de özdeşleş-

meden kurtulamamıştır; ve tarih boyunca anlatımlar esnasında güçlü tepkiler göstermiştir. Hatta bazı tepkilerini cinayete kadar vardırmışlardır. Türk sinemasının oluşumunda en önemli rolü Türk seyircisi oynamıştır. Seyircinin ruhsal açıdan boşalma isteği öyküleme ve konu seçimiyle gerçekleştirilmiştir. Bu durum melodramların ve komedilerin başarısının ardındaki bilinçaltı etmendir.

Geleneksel seyirlikler ve anlatıların ortamından gelen Türk sinema seyircisi toplumsal yaşamı varlığının temel koşulu olarak benimsemiş, bireysellik anlayışı olmayan, anonim bir yapının içinde yer almış bir seyircidir. Bu seyirci hem varlığını sürdürmek hem de eğlenmek için mübadeleyi kullanmıştır.

Geçmişte masal anlatıcısını ödüllendirerek anlatının gidişatını baştan belirleyen bu seyirci, benzer tutumu Türk sinemasında da sergilemiş geçmişten gelen davranışını sürdürerek sinemasını da o geleneğin bir parçası kılmıştır. Seyircinin Türk sinemasının eksenini belirleme ve sürdürme aşamasında diğer siyasal, ekonomik ve sosyal olgular da elbette ki göz ardı edilmemelidir. Özellikle sinemamızın biçimlendirilmesinde ekonomik yapının önemli bir payı vardır. Türk sinemasının çizgisinin oluşmasında ve ekonomik yapısında seyircinin rolü de çok önemlidir. 1950'lerden itibaren elektriğin hızla yaygınlaşması; yeni sinema salonlarının açılması Anadolu'da da sinema seyircisinin sayısını arttırdı. Bu seyirci kendi geleneksel seyirlik anlayışını, kültürel özelliklerini Türk sinemasına yansıttı. Özellikle Anadolu bölge işletmeleri seyirci tepkisine göre İstanbul'daki yapımcılara sipariş veriyorlardı. Böylece Türk sineması ancak kendi seyircisine dayanan bir ekonomik yapı içerisinde var olmuş bir sinema şeklini alıyordu. Çünkü büyük sermaye sahipleri sinemaya yatırım yapmıyorlardı. Devlet ise Türk sinemasını desteklemedi. Aksine sansürle gelişimini engelledi. Ülkenin dört bir yanında kurulmuş bölge işletmeleri de halkın istek ve eleştirilerini Yeşilçam'a iletmektedir. Tıpkı masal anlatıcısının masalı kitlesi doğrultusunda seçmesinde ve ona uygun anlatmasında olduğu gibi, Yeşilçam da masal anlatıcısı olarak seyirciye istekleri doğrultusunda kadrosuna ve öykülere sahip filmler sunmaktadır. Bu sistemde sonuç ise neredeyse her zaman başarıdır. Ekonomik risk çok azdır.

Bu sistem varlığını 80'lere dek bu şekilde sürdürdü. Bu durum tekrarları doğurdu. Seyirci Yeşilçam'da da tekrar edilen filmlerden sıkıntı duymuyordu. Sürekli tekrarlanan masal kervanına Türk sineması da bu şekilde katılmıştır (Ayça 1992: 113-117). Ekonomik yapı ve seyircinin talebi tekrarı zorunlu kılıyordu, aksi takdirde film ya-

pılması mümkün olamazdı. Yapımcılar seyircinin beğenilerini göz ardı ederek film yapamazlardı.

Bu durumda geçmişte geleneksel kültürel yapı içerisindeki dinleyici masal ilişkisi seyirci-Türk sineması ilişkileri bağlamına taşınmaktadır.

Masal/Film

Masal anlatıcısıyla, sinema yaratıcısı arasındaki paralellik masal ile sinema ürünü (film) arasında kurulabilmektedir. Filmin ortaya çıkması birer ilişkiler bütünü içerisinde olmaktadır. Bu ilişkiler bütününe bir filmi oluşturan her şey dahildir. Bu olgulardan aşağıda söz etmekteyim.

Öykü ve söylemi açısından popüler Türk sineması, klasik anlatım tarzını kullanır. Doğrusal bir zaman akışı içinde giriş, gelişme, sonuç aşamalarını izleyerek, çapraz kesmelerle gerçekleştirilen paralel kurguya dayalıdır. Değişik mekânlarda fakat aynı zaman diliminde gerçekleşen olayların birbiri ardına sıralandığı bir ortam söz konusudur. Burada genellikle rastlantı dengeyi bozan durumdur. Rastlantı yeni ilişkilere ve gidişata neden olan dış etkendir. Klasik anlatım tarzında öykünün gidişatını oyuncular belirlerler, stereotip olmaları ise işe yarar. Küçük çatışmalar, rekabetler, fedakârlıklar derken ortaya temel çatışma çıkar (Abisel 1994: 129). Türk sinemasında anlatım tarzı açısından özellikle melodram sinemasında öyküler natüralist romanların içeriklerini andırırken anlatımın teknik yanı sinematografik masal kurgusu ya da kolajın daha geliştirilmiş bir biçimi olarak gösterilebilir (Adanır 1994: 129).

Zaman, Mekân, Kişi

Tüm anlatılarda olduğu gibi gerek masal anlatısında gerekse filmde zaman, mekân ve kişiler temel olgulardır. Filmsel zaman doğada yoktur; sinemacı doğadaki mekân ve zamandan yararlanarak filmlerin mekân ve zamanını kendi yaratır. Filmsel zamanın temelinde derişik zaman yer alır. Herhangi bir olgunun doğadaki gerçek süresinin filmde az ya da çok kısaltılarak sunulması olan derişik zamanı kullanarak sinemacı herhangi bir olguyu başından sonuna kadar eksiksiz olarak göstermek zorunda kalmaz. Geleneksel masal ve hikâye anlatımlarında derişik zamanın kullanımı yani masalın anlatımı açısından önemli olmayan bölümlerin atlanması "gözlerini bir

yumdu bir açtı Kaf Dağı'nda buldu kendini", "çıktı Bağdat'tan kapadı gözlerini, bir açtı ki Halep'te" gibi zaman kullanımına benzer bir kullanım sinemada da mevcuttur. Sinemacı anlatım için filmi gerekli bulduğu yerlerde kesmekte ve atlamaktadır. Böylece hem ekonomi yapar hem de arada kalan bölümleri seyircinin düş gücüne bırakır.

Bu şekilde filmsel zamanla masallardaki zaman kullanımı arasında bir paralellik olduğunu görmekteyiz. Sinemada kullanılan zaman kimi kez hatalı uygulamalarla bazı Türk filmlerinde göze çarpmaktadır. Basit bir ihmal gibi görünen bu durum, yani zaman uyumsuzluğu ya da uyumun ihmali de masalsı bir özelliktir. Çünkü masallarda zaman önemli değildir, belirsizdir, tarih ötesidir, dolayısıyla göz ardı edilebilir.

Film mekânlarının kullanımından önce masal mekânlarını ele alacak olursak tüm dünya masallarında hiçbir zaman mekânın kesin bir tasviri yapılmaz. Masallarda dinleyicinin düş gücü harekete geçirilir. Mekânsal veriler bilinçli olarak iyice tasvir edilmeyerek eksik bırakılır ki dinleyici bunu kendi düş gücüyle tamamlasın. Türk sinemasında ise mekân zorunlu olarak görülmesi gereken bir unsurdur. Dramatik yapı içerisinde sahip olması gereken yere bir türlü varamamıştır. Sevgililer bir mekânın önünde görünür ve konuşurlar. Mekânlar boyutsuz, perspektiften uzak birer fondurlar, tıpkı gölge oyunundaki gibi. Mekân ve çevrenin boyutlanmaya başlaması özellikle 1970'lerden sonra edebiyatçıların sinemaya girmesiyle olmuştur. Ondan önce de sinema dilinin gelişmeye başlamasıyla birlikte mekânlar anlamlı ve dramatik yapı içerisinde önemli bir yer tutan unsurlar olmuşlardır. Fakat melodramlarda yüzeysel, boyutsuz birer fon olma özelliklerini hep korumuşlardır.

Gölge oyunu ve orta oyunu, güldürü ağırlıklı 'tip'ler üzerine dayanırlar. Bu tipler yüzeyseldirler. Anadolu masallarında başkahramanlar 'mitik-tip'lerdir. Dramatik özellikleri vardır. Türk sinemasında bu olgu bir senteze ulaşmış; yani Anadolu masallarındaki kahramanlar olan mitik tiplerin esas oyuncu olarak kullanıldığını, gölge oyunundaki ve orta oyunundaki diğer tiplerin de yardımcı oyuncular, yani karakter-tipler olarak Türk filmlerinde yer aldıklarını görmekteyiz.

Orta oyunu ve gölge oyununda başkişi olan Hacivat, Karagöz, Pişekar, Kavuklu gibi tipler Yeşilçam'da karakter-tipler olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu sebeple de genelde Yeşilçam güldürüleri orta ve gölge oyunundan öte Keloğlan masallarının bir devamı olarak gelişmişlerdir. Bu sürecin bir evvelki basamağında Yeşilçam'ın kullandığı kişi yapısını kukla tiyatrosu kullanmıştır. Yeşilçam'da bulunan

üç esas başkişi: Kadın kahraman, erkek kahraman, komik erkek kahraman gölge ve orta oyununda yoktur, ama kukla gösterisinde vardır. Karakter tipler ise tüm geleneksel oyunlarda aynı şekilde mevcuttur (Ayça 1996: 139). Türk sinemasında ikinci ve üçüncü derecedeki kişiliklerin hemen hiçbir zaman psikolojik derinlikleri yoktur. Bir başka deyişle içinde bulundukları ortama oranla fonksiyonları (kişilik açısından) belirgin değildir. Aynen masallardaki yüzeysel kişilikler gibi.

Yerli melodramlarda olay biri erkek diğeri kadın iki ana kişilik etrafında gelişirken bu başkişilere yardımcı oyuncular eşlik etmektedir. Bir karakterin kişilik yapısı filmin başında seyirci tarafından onaylanır ve oyuncuların bu konumu film sonuna dek böyle kalır. Karakterin sosyo-kültürel yapısının değişebilmesine karşın kişilik özelliği sabittir. Yerli melodramlarda iyiler iyi, kötüler ise hep kötüdür. Bu şekilde iyilerin ödüllendirilmesi ve kötülerin cezalandırılmasıyla da seyirci doyuma ulaştırılacaktır. Görülmektedir ki, kişilerin ve tiplerin konumu, yüzeysellikleri, baştan sona sabit kalışları ve seyirciyle kurdukları ilişki ve seyircide (dinleyicide) yarattıkları etki açısından tesadüften uzak bir benzer yapı içindedirler. Aynı işleyişten "star sistemi"nin oluşmasında da söz edilebilir. Çünkü kahramanlarla bütünleşmiş olan yıldız oyuncular ortaya çıkmıştır. Bu yönüyle de star kavramı dışarıdan gelmiş olsa bile Türk sinemasının geleneksel sözlü kültüre dayalı yapısından ortaya çıkmış bir özgünlüğü içermektedir. Bu yönüyle de Batı sinemasından farklıdır.

Yerli filmlerde gereğinden çok yakın plan çekimler, yüz çekimleri yer almaktadır. Masallarda güzel kadın/yakışıklı erkek olgusu önemlidir. Masal kahramanları hep güzel ya da yakışıklıdır. Kötüler ise çirkin. Seyircinin bu beklentisi sinemaya da yansımıştır. Fiziksel özellikler özellikle de güzellik ve çirkinlik nerdeyse Türk sinemasının oyuncu seçimindeki en önemli kriteridir. Filmlerde temel oluşturan öğelerdendir. Diğer geleneksel anlatılarda da ve Batı sinemasında da önemli bir yere sahip olan güzellik olgusu evrensel bir masalsı özelliktir.

Öyküler genelde eldeki oyunculara ve onların yapılarına göre seçilir. Oyuncular masallardaki ve diğer geleneksel anlatılardaki gibi mitik prototipler olduğundan öyküler de onlar için yazılmış maceralardır. Yani mit ve masallardır.

İçerik

Türk sineması yapısını kişilik üzerine değil öykü üzerine kurmaktadır. Yerli melodramlarda en çok kullanılan konu ise "aşk"tır. Neredeyse içinde aşk olmayan ve onun dışındaki her şeyin ikinci plana düşmediği film yoktur. Cinsellik önemli bir dürtüdür. İnsanoğlunun ortak paydalarından biridir. Dolayısıyla cinsellik herkese aynı biçimde hitap eden bir olgudur. Bu bağlamda da en çok ele alınan konu olma özelliği taşır. Böylece seyirci kendini filme kaptırıp oyuncularla daha rahat özdeşlik kurar. Masallarda da açık olmamakla birlikte gizli bir cinsellik tıpkı sinemada olduğu gibi vardır. Fakat toplumun genel değer ve ananeleri doğrultusunda anlatıcı tarafından otosansürle sunulmaktadır. Her masalın sonunda kahraman ya sevgilisi ya da güzel bir kızla evlendirilir böylece cinsel açıdan ödüllendirilmiş olur. Türk sinemasında da benzer türde bir ödüllendirme anlayışı aşk ve cinsellik içeriğiyle ilgili tespitimi doğrular niteliktedir.

Sözlendirme, Sözsellik

Seyircinin anlatıyı kolayca takip edebilmesinin kendini olaya iyice kaptırmasının en önemli faktörlerinden biri de sözselliktir. Karakterlerin ne hissettiği, zamanın nasıl geçtiği ve yaşanan bazı olaylar çoğu kez Türk sineması melodramlarında oyuncunun içsesiyle, diyaloglarla ya da şarkılarla anlatılır. Bu da yerli melodramların görsellikten çok sözselliğe ve işitselliğe verdiği önemi ortaya koymaktadır.

"Kaçan topun yakın çekimle izlenmesi ve bir erkek ayakkabısının çerçeveye girmesi, tanınmayan babanın geldiğini; gençlerin yüksek sesle gülüp şakalaşmaları, dans etmeleri onların zengin olduğunu; Sarıyer sırtlarıyla Belgrad Ormanları'nın görüntüleri aşıkların buluşmak üzere buraya geleceğini anlatıveriyordu. Bu kullanımlar olayların özetlenmesinde yararlı oluyor, buna karşın gergin, dramatik anların sözle uzatılmasına zaman yaratıyor, görüntüyle anlatılması zahmetli olan duygular ve niyetler de ağdalı bir üslupla düzenlenen diyaloglar aracılığıyla ortaya konuyordu" (Abisel 1997: 125).

Bu "Yeşilçam" tarzı olarak ifade edilen filmlerin önemli özelliklerinden biridir. Dublajın ortaya çıkmasıyla birlikte filmler sessiz çekilip daha sonra sözlendirildi. Bu işlem için tiyatroculara başvuruldu.

Batı tiyatrosuyla iç içe olan Türk tiyatrocusu, geleneksel Türk tiyatrosunun meddah ve orta oyunu geleneğini de bir şekilde Türk sinemasına yansıtmıştır. Sözlü kültür tiplerinde hiyerarşi vardır. Bu

hiyerarşi oyunculara dublaj aracılığıyla yansıtılmıştır. Batıda oyuncular karakterdir ve bu sesletim hiyerarşisi orada yoktur. Türkiye'ye gelen filmler Türkçe seslendirmeler sırasında yerli tiplemelere dönüştürülmeye başlar (Ayça 1996: 134). Bu dönemde özellikle Ferdi Tayfur'un sözlendirmeleri oyuncuları karakter tiplere dönüştürerek yerlileştirmiştir ve halktan büyük bir ilgi görür. Ayrıca pek çok yabancı film de Türk geleneğine uygun ve başarıyla yerlileştirilerek seyirciden olumlu tepkiler almıştır.

Mutlu Son

Yerli melodramlarda filmlerin neredeyse tamamı 'mutlu son'la bitmektedir. Mutlu son, masal anlatısının en belirgin özelliklerinden biridir. Masalsı bir tamamlanmışlık yanılsaması yaratma Türk sinemasının en çok kullandığı son kullanımıdır. Filmlerin sonu genellikle evlilik ya da kavuşma ile bitirilir. Çünkü evlenme verilen bir ödüldür. Masal sonlarında düşen üç elmadan ikisi filmde çiftlerin, biri de izleyicinindir. Sonu ölümle biten filmlerde bile geleneksel ahiret inancı içerisinde çiftlerin öbür tarafta bir araya geldikleri imgesi yaratılarak seyirci tatmin edilmektedir. Ayrıca masal anlatımında seyirci hemen hemen her zaman hikâyenin mutlu sonla bitmesini istemekte hatta çoğu zaman anlatıcıya baskı yapmaktadır. Masalın sonunda kahramanı öldürdüğü için saldırıya uğrayan pek çok anlatıcıdan söz edildiğini biliyoruz.

Sansür

Anlatacak ve söyleyecek bir şeyi olan herkes ve her toplum bunu var olan araçlar ve anlatım şekillerini kullanarak gerçekleştirecektir. Egemenlik mücadelesi içerisinde geçen insanlık tarihinde ve Anadolu'da insanlar tek bildikleri ve varolan anlatım ve iletişim biçimi olarak masal formunu kullanmışlardır. Sıkıntılarını, dertlerini yansıtmanın ve dışa vurmanın aracı olarak görmüşlerdir onu. Dünyanın varoluşundan günümüze kadar iktidar ile söyleyecekleri olan insanlar arasındaki ilişkilerde hep sansür varolagelmiştir. İktidar kimi kez zorlama ve yaptırımlarla, kimi kez de bireysel bilinçaltı yolla sanatı ve sanatçıyı, yaratıcı/anlatıcıyı engellemeye çalışmıştır. Masalların yapısındaki bilinmeyen mekân (varolmadığı iddia edilen yer, *memleketin birinde*), bilinmeyen zaman (*evvel zaman içinde*), yüzeysel kişilikler ve tipler, masalların gerçeğin dışındaymış havası vermeye

çalışan yapısı bir yönüyle iktidarın müdahalesinden kaçış için bulunmuş olanaklardır.

Yüzyıllardır kullanılan bu yöntemi Türk sineması da sansüre ve müdahaleye karşı kullanmıştır. Karşılaşılan baskılarla uğraşmak istemeyen Türk sineması çareyi üretimi sekteye uğratmamak amacıyla yeri, kişisi ve zamanı tam belli olmayan, genel bir çerçeve içerisinde izlenen soyutlamacı bir yaklaşım sergileyen filmler yapmakta bulmuştur. Tıpkı masallar gibi. Masallar ve diğer sözlü kültür ürünlerinin anlatı yapısındaki ortaya söyleme, anonimlik, detaya girmeme, soyutlama aynı zamanda iktidardan gelebilecek güce karşı bir önlemdir. Şu halde masalsılık Türk sinemasının anlatım tarzı olarak sansür olgusuna karşı aldığı bir tavırdır da aynı zamanda. Çünkü daha önce de söz ettiğim gibi Türk sinemasına hiçbir katkısı olmayan devlet, üstüne üstlük bir de sansürle sinemamızın doğal gelişimine engel olmuş, siyasal iktidarlar baskılar uygulamıştır. Bu durum özellikle sanatçılara filmin tasarımı ve yapımı aşamasında otosansür uygulama alışkanlığını kazandırmıştır. Böylece yönetmenler daha filmi tasarlarken nelerin sansür tarafından kesileceğini düşünüp onlardan vazgeçmişlerdir.

Sonuç

Batının zihinsel işleyişi ve kültürel formasyonuyla Türklerinki farklıdır. Sinema evrensel bir formdur fakat yerel anlatıma ilişkin farkları önemlidir ve incelenmelidir. Türk kültürü içerisinde yer alan sinema ülkemize Batı'dan gelmiş bir araç olmakla birlikte kendi özel koşulları içerisinde bir ulusal sinema oluşturmuştur. Bu sinema birçok şeyi el yordamıyla yapmaya çalışırken ve bazı unsurları Batı'dan taşırken bile kendi kültürel geçmişinden ve geleneğinden gelen unsurlarla dönüştürüm yapmıştır. Türk sinemasının kendi ölçütleri, kendine özgü evrimi vardır. Türk sineması yalnızca genel geçer Batı kavramları ve süreçlerinin açıklanmasından ibaret değildir. Türk halkının geleneksel kültür ve duyarlılıkları Türk sinemasını oluşturan özgün yapıyı ortaya çıkaracaktır.

"Dış dünyanın empoze ettiği modern varoluşsal koşullarımızın gereksindiği bilinç biçiminin dış ülkelerden ithali mümkün değildir. Bu bilinç biçimi, televizyon dizilerinden değil, başka toplumlardaki siyasal programlardan, kuramlardan da değil, insanın, toplumun kendi hayatının farkına varabilmesini sağlayacak bir yaşam-deneyimleri birikiminden oluşabilir" (Oskay 1991: 29).

Şu halde Türk sinemasının bugün vardığı noktayı salt batı sanatının ve düşüncesinin temellendiği kökenler çerçevesinde değil Türkiye'nin kendi tarihsel gerçekleriyle, kendi kimlik, zihniyet yapısıyla, geleneksel duyarlılıklarının ortaya konması ve araştırılmasıyla açıklamak doğru ve gerçekçi olacaktır.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Yayınları.

Abisel, Nilgün (1997) "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine", *Onat Kutlar'a Armağan*, Sinema Yazıları içinde, Yayına Hazırlayan: Seçil Büker, Ankara: Doruk Yayımcılık.

Adanır, Oğuz (1994) *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 2. Baskı, İzmir: Kitle Yayınları.

Ayça, Engin (1992) "Türk Sineması Seyirci İlişkileri", *Kurgu Dergisi*, Sayı: 11.

Ayça, Engin (1996) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Hazırlayan: Süleyman Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayıncılık.

Innis, H.A. *Bias of Communication*'dan aktaran: İrfan Erdoğan, "İlk Çağlardaki Egemen İletişim Biçimleri Üzerine Bir Değerlendirme," http://media.ankara.edu.tr/~erdogan/ancient.html, 02. 14. 2003.

Oskay, Ünsal (1991) "Masal Semantiğinden Romanın Semantiğine Geçiş Sorunu", *Varlık*, Sayı: 1001, İstanbul.

Rigel, Nurdoğan (2000) *Rüya Körleşmesi*, İstanbul: DER Yayınları.

Tunalı, Dilek (1998) "Türk Toplum Yapısı, Zihniyet ve Aziz Nesin Uyarlamaları", *Sinemasal*, İzmir, s.5-13.

Arif Can Güngör
Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo Televizyon Sinema Bölümü

SABAHATTİN EYUBOĞLU VE "ANADOLU DESTANI"

Berrin Avcı

Ülkemiz binlerce yılın birikimi olan bir kültür mirasına sahiptir. Ne var ki, bugüne kadar bu mirası değerlendirememiş, bu mirasa sahip çıkan ve ürettikleri eserlerle çağdaş Türk kültür ve sanatına katkıda bulunan çok değerli kültür adamlarına da sahip çıkmamış, hatta zaman zaman eserlerini yok saymışızdır.

Bugün, bilimin, sanatın, düşüncenin ve iletişim teknolojisinin en gelişkin çağını yaşamaktayız. Tarihsel kültür birikimimizin ve evrensel kültür varlıklarımızın tanıtılıp, öğretildiği, gelecek kuşaklara değerinin kavratıldığı ve en önemlisi koruma bilincinin oluşturulduğu bir ortamın sağlanması zorunludur. Çünkü varlığımızı anlamlı kılacak olan çağdaş Türk kültür ve sanatının özgün yapıtları, böyle bir ortamda yetişen bilinçli nesiller tarafından ortaya çıkarılacaktır.

Bu bağlamda, çalışmada, Türk kültür ve sanatının her alanında ürünler veren, düşünceleri çok yönlü, etkinlikleri çok çeşitli, aydın, yazar, eğitmen, çevirmen, eleştirmen, edebiyat ve sanat tarihçisi gibi birçok ad ve sıfatla anılan Sabahattin Eyuboğlu'nun pek bilinmeyen sinemacı yönü ve belgesel filmleri üzerinde durulacaktır. Böylece, daha önce örneklerine rastlanmayan ve birer kültür hazinesi olarak nitelendirebileceğimiz bu filmler aracılığıyla da onun Türk kültürüne olan katkıları ortaya çıkarılacaktır.

Bugün ülkemizde belirli dönemlerde yapılan belgesel film çalışmaları hakkında sağlıklı değerlendirmeler yapılabilmesi ve öneriler getirilebilmesi için, ulaşılabildiği ölçüde ilk kaynakların ortaya çıkarılarak, gelecek kuşaklara tanıtılması gereklidir. Dünya sinema tarihine baktığımızda, belgesel sinema alanında bir ekol ya da bir okulun temsilcisi olarak nitelendirilen pek çok film örneği vardır. İngiltere'de John Grierson'un, *Drifters* (Balıkçı Tekneleri, 1929) Amerika'da Robert Flaherty'nin *Nanook of the North*'u (Kuzeyli Nanook, 1922) ve 1960'lı yıllarda Fransa'da Jean Rouch ve Edgar Morin ikilisinin,

Flaherty'nin araştırıcı belgesellerinden ve Dziga Vertov'un 'kino-pravda" (Sinema-Gerçek), "kino-glaz" (Sinema-Göz) düşünce ve uygulamalarından etkilenerek çektikleri *Chronique d'un été* (Bir Yaz Güncesi, 1961) gibi film örnekleri bunlardan birkaçıdır. Ülkemizde ise Sabahattin Eyuboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek'in, 1952 yılında İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nde başlayan belgesel film çalışmaları da -akım veya klasik olarak değil, ama bir geleneğe öncülük etmiş olmalarından dolayı- Türk belgesel sinema tarihi içinde önemli bir yer tutmaktadır.

Sabahattin Eyuboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek, "Anadolu Destanı" adını verdikleri, ülkemizin sanat tarihi ve arkeolojisiyle ilgili konuları içeren bir dizi belgesel film çalışmalarıyla halkımızın yarattığı ve binlerce yılın içinden süzülüp gelen kültür ürünlerini, bir başka deyişle kültür mirasımızı yeniden değerlendirmişlerdir.

Bu girişimi başlatan Sabahattin Eyuboğlu, Cumhuriyet düşünce tarihinin ve Atatürk devrimlerinin en etkili savunucusu ve önemli bir kuşağının temsilcilerindendir. Yaşamının her döneminde ilk kaynaklardan günümüze değin, özgün ve güçlü düşünürlerden, sanatçılardan çeviriler yapmış, deneme niteliğinde kitaplar yazmış, şiir ve resim eleştirileriyle birçok sanatçıyı yönlendirmiştir. Talip Apaydın'ın da belirttiği gibi, Sabahattin Eyuboğlu Nurullah Ataç'la birlikte, aralarında Orhan Veli, Cahit Sıtkı Tarancı, Melih Cevdet Anday, Cahit Külebi, Ceyhun Atuf Kansu ve Necati Cumalı'nın da bulunduğu edebiyat kuşağını yetiştirmiştir. Sabahattin Eyuboğlu'nun yorumları onlar için bir denek taşı olmuştur. Kültür ve sanat dünyasının merkezi olarak nitelenen Eyuboğlu, yalnız şairleri değil, çevresindeki ressamlar; oyuncular; müzisyenler; heykeltıraşlar; halk ozanlarını da etkilemiştir (Apaydın 1973: 186-187). Kendisini bütün yaşamı boyunca insanların ve doğanın güzelliklerine adamış olan bu büyük düşünür, Anadolu halkının aydınlanması yolundaki çabasını, Türk kültür ve sanatının hemen her alanında uygulamaya uğraşmıştır.

Bütün düşünce ürünlerinde, yorumlarında, uygulamalarında Anadolu'yu ve Anadolu halkını geçmiş kültür hazineleriyle birlikte değerlendirmeye çalışan Eyuboğlu, uygulama alanlarından etkili bir yöntem olarak gördüğü film çalışmalarıyla da bugün, Türk toplumunun geleceğine ışık tutmaya çalışmaktadır (Erhat 1973: 25). Belgesel sinema alanında pek çok ürün veren Eyuboğlu, ne var ki ülkemizde bu yönüyle pek tanınmamıştır. Oysa gerek İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nde gerekse Eczacıbaşı Kültür Filmleri Dizisi'nde belgesel sinema alanında pek çok ürün vermiştir.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nden Önce Belgesel Film Çalışmaları

Belgesel sinema, günümüze değin sinema sanatının gelişmesinde önemli bir tür olduğu kadar, ülke gerçeklerinin bilinmesinde ve tanıtılmasında da etkili bir anlatım aracı olmuştur. Bu nedenle, toplumsal hafızanın yok oluşuna karşı en etkili bir direniş yöntemidir. Yaşadığımız her döneme tanıklık ederek, karanlığa, geçmişe ve geleceğe ışık tutar, toplumsal belleğimizi güçlendirir. Odaklandığı konuları çelişkileriyle yansıtır. Sorgulayıcı yapısıyla yüzeyselin ardındaki gerçeklerin farkına varmamızı sağlar.

Daha çok I. Dünya Savaşı'ndan sonra insanların toplumsal konulara sahip çıkmak istemesiyle önem kazanan belgesel film türü insanın doğayla ilgilenip, dünyayı tanımaya çalışması ve kameranın da bu alanlarda kullanılmasıyla önemli bir gelişme gösterir (Adalı 1986: 23). II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise tüm ülkelerde propaganda ve haber ağırlıklı belgesel film çalışmaları yoğunluk kazanır. Savaşa katılan çeşitli ülkelerde daha sonra çeşitli ulusal sinema okulları oluşturulur. Bunun da nedeni, savaşa katılan ülkelerin acı deneyimler sonucu, savaş sonrasında halkın gereksinim duyduğu bir demokrasi düzeni istemesidir. Böyle bir demokratik düzende ise, sinema büyük bir önem kazanır. Özellikle savaş sırasındaki belgesel film çalışmaları da sinemanın gerçekçi, sağlam temellere oturmasını sağlamış, her ülkede devletin sinemayı koruması, desteklemesi zorunluluğu doğmuştur (Özön 1995: 362).

Belge filmler, diğer ülkelerde olduğu gibi, Türk sinemasının da ilk ürünlerini oluşturur. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin kuruluş aşamasına kadar, Türk sinema tarihine bakıldığında, bireysel çabalarla sınırlı sayıda hazırlanmış bir takım haber belgesellerinin, turizmle ilgili belgesellerin ve sanat filmlerinin olduğu görülür. Bu tür belgesel film yapımları, tecimsel amaçlı yapımcıların ya da sinema dışındaki resmi kurumların tekelinde kalmıştır. Türk sinemasının ilk yıllarında bu filmler, Ordu Foto Film Dairesi, ilk özel yapımevi olan Kemal Film, daha sonra İpek Film, 1931 yılında o zamanki adıyla Basın Yayın ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan Sinemacılık Kolu ve 1950 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan Öğretici Filmler Merkezi tarafından hazırlanmıştır. Bilindiği gibi, bu filmler toplumun büyük bir kesimine ulaşamamaktadır.

Belgesel sinema, ülkemizde, çeşitli bankaların desteğiyle 1950 yılından sonra canlanmaya başlamışsa da asıl yaygınlaşmasını ve hızını, Eyuboğlu'nun girişimiyle 1954 yılında kurulan İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'ne borçludur. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bu bağlamda, Türkiye'de daha önce örneklerine rastlanmayan, eski Anadolu uygarlıklarını ve yeterince tanınmayan sanat eserlerini tanıtıcı nitelikteki belgesel film çalışmalarıyla öncü rolünü üstlenmiştir.

Sabahattin Eyuboğlu'nun Eğitim Anlayışı

Eyuboğlu, yazın, görsel sanatlar, sanat tarihi ve belgesel film çalışmalarında çağdaş bir yaklaşımla, Anadolu ve Anadolu kültürünün gerçek kimliğini bulma çabasındadır. Eyuboğlu'nun bu çabasında Anadolu'yu, Doğu ve Batı'nın bütün geçmiş kültür ve düşünce birikiminin kaynaklandığı bir bütünlük içinde ele alması belirtilmesi gereken en önemli özelliğidir.

Eyuboğlu'nun eğitim anlayışı, Anadolu kültürü ve bu kültürü oluşturan halkın kaynaklarına sarılmak ve bağlanmak istemiyle temellendirilebilir. Ona göre bu sayede çağdaş uygarlığa ve insanlığa erişilir. Eğitim insanın kendisini aşma isteği, özgürleşmek eylemidir. Aktarmacılığı, öykünmeciliği aşarak, yaratıcılığa ulaşmak ve yeni bir çalışma, yaşama biçimini gerçekleştirmektir. Eğitim, iyi bir yurttaş olarak yetiştirilmesi istenen bireylerle yaşam arasında bir köprü kurmalıdır. Kara tahta, dört duvar ve donmuş programlar bir yana bırakılıp eğitim alanı yeni bir yaşam ortamına dönüştürülmelidir. Kişiler yeteneklerine göre davranış düzeyinde bilgi edinmelidir. Korkulardan, baskılardan, alışkanlıklardan kurtulan insanın kafası, beynin uzantısı olan el ile birlikte kendi yaşamını, dolayısıyla toplum yaşamını iyileştirici etkinliğe ve yetkinliğe ulaşmalıdır (Başaran 1976: 5). Atatürk devrimleriyle halkın aydınlığa ve mutluluğa kavuşacağına inanan Eyuboğlu'nun en büyük amacı, bu devrimleri halka benimsetmeye çalışmaktır. Demokratik bir toplumun oluşturulmasında ve eğitimin düşünen, yorumlayan, aktif ve katılımcı bireyler yetiştirmedeki amacını gerçekleştirmede, içinde bulundukları dünyayı algılamalarında, en etkili aracın, o dönemde sinema olduğunu görür. Tüm düşüncelerinin ve uğraşılarının temelinde, Anadolu halkının bugününe ışık tutacak kültürel değerleri, bu topraklarda yaşamış en eski uygarlıkları da içeren geniş bir bakış açısı ile değerlendirmek çabası vardır. Anadolu halkının aydınlanmasına bu şekilde katkıda

bulunur. Onun belgesel film çalışmalarının temelinde de bu düşünce yer alır.

Eyuboğlu'nun eğitim kavramının niteliği konusundaki düşünceleri ile İngiliz Belgesel Okulu'nun önemli kuramcılarından Grierson'un düşünceleri ve onu belgesel yapmaya iten nedenler arasında da yakın koşutluklar görülür.

Grierson, belgesel film çalışmasından önce eğitim konusu üzerinde durur. Dönemindeki eğitim sistemi günlük yaşamın gerçeklerinden çok uzaktır. Hızla değişen dünyanın karmaşık yapısı içinde eğitim sistemleri bu değişime ayak uyduramamaktadır. Özellikle çocukların eğitiminde en önemli toplumsal görevin onlara ezberleme yerine, çevresini algılamasını, düşünmesini ve yorum yapmasını öğretmek olduğunu ileri sürer. Bu amacı gerçekleştirmede en önemli aracın, belgesel sinema olduğunu görür. Çünkü sinema, yaşanan gerçeklerden yola çıkarak insanların içinde bulunduğu dünyayı algılamasını sağlar (Ulutak 1988: 45-46).

Eyuboğlu, Atatürk'ün üniversiteye öğretim görevlisi yetiştirmek amacıyla Avrupa'ya okumaya gönderdiği ilk öğrencilerden biridir. Açılan sınavı üstün bir başarı ile kazanır ve Dijon Üniversitesi'nde Edebiyat Fakültesi'ne girer. Daha sonra Lyon'a geçip "Estetik ve Karşılaştırmalı Edebiyat" sertifikası alır. Eğitim için gittiği Fransa'dan, 1933 yılında Türkiye'ye döner. Bu dönemde, sinema üzerine düşüncelerini anlatan yazılarına pek rastlanmaz. Ancak, 1935 yılında *Tan* gazetesinde yayımlanan "İki Film ve İki Devir" adlı makalesinde sinema üzerine yazdığı bir yazı, onun 1950'lerin ortalarındaki çalışmalarının yöntemi hakkında bilgi verir:

> *...sinemanın anarşiden kurtulduğu zaman yapacağı şeyler arasında geniş, çok geniş bir destan, bir asırların efsanesini görür gibi oluyorum. Öyle bir efsane ki, Hugo'nun muhayyilesini aşacak; telkin kudretini statik ve dinamik bütün sanatlardan ve malzemesini bütün insan bilgilerinden alacak; dünyayı insanlarla beraber yeniden kurup yaşatacak. Bu kadar geniş bir terkip için kafası küre kadar büyük bir dahi lazım ki, onun henüz müjdecisi bile yok. Bununla beraber bugüne kadar yapılmış olan filmler arasında yapılacak olan bir seçimle tarih öncesinden bugüne kadar bütün devirlerin bir resmigeçidini görmek mümkündür. Mevzuatlarını hudutsuz bir serbestlikle seçen sinema şimdilik bütün devirleri tarihsel bir kaos içinde göstermektedir...* (Eyuboğlu 1982: 177)

Eyuboğlu'nun 1935 yılındaki bu düşünceleri, 1954 yılında uygulama alanı bulur. Kendisi, gerçekten filmlerinde tarih öncesinden, neredeyse bugüne kadar bütün devirlerin bir resmigeçidini belgeler.

1939 yılında düzenlenen Birinci Maarif Şûrası'na Talim Terbiye Kurulu üyesi olarak katıldığında tanıştığı Köy Enstitüleri kurucularından ve uzun yıllar birlikte çalıştığı yakın dostu İsmail Hakkı Tonguç'un eğitim anlayışı da Eyuboğlu'nun düşünce dünyasını büyük ölçüde etkiler. Hatta 1947 yılında, Köy Enstitüleri girişiminin durdurulmasından sonra, Tonguç'un kendi eserini eleştirirken söylediği "eğitimde sinemadan yararlanmalıydık" (Eyuboğlu 1979: 131) sözü, 1950'li yıllarda Eyuboğlu tarafından uygulama alanı bulur.

Çağımızın en önemli sanat dalı olarak nitelendirdiği sinemada bütün sanatlar buluşunca, "hiçbir bilgi sinemadan daha iyi bir öğretme yolu bulamaz" diyen Eyuboğlu şöyle der:

İyi bir öğretmenin yaptığı nedir? Her şeyden önce öğrencinin gözünü kulağını bir zaman için etrafa kaydırmadan kendi üzerine çekmek değil mi? Sinemada bu iş kendiliğinden oluyor: kararmış ve susmuş bir dünya ortasında seyirci bir tek ışık ve ses kaynağına ister istemez çevriliyor. Geriye işin en önemlisi, verilecek bilginin değeri kalıyor diyeceksiniz. Evet, ama sinema değerli bilgiye alet olmam demiyor ki bize. Atom gücü neyse sinemanın gücü de o: iyiye de kötüye de en kestirme yol. Hem biz istesek de istemesek de sinema, eğitim ve öğretim işinde okulla yarışa başlıyor yavaş yavaş. Büyük şehir çocuklarının sevme, konuşma, düşünme üsluplarında, tarih, coğrafya görüşlerinde sinemanın payı küçümsenebilir mi dersiniz? (Eyuboğlu 1982: 181-182).

Bu düşüncelerini sadece yazıyla ifade ile yetinmeyerek, 1954 yılında kurulan İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nde yaptığı on bir belgesel film çalışmalarıyla desteklemiştir.

Eyuboğlu ve Anadolu Kültürü

Eyuboğlu'nun Anadolu'ya, Anadolu insanına, tarihine, doğasına olan derin sevgisi, tüm düşünce yapısını bir Anadolu öğretisinde birleştirir. Hümanist bir anlayışla beslenen bu düşünce yapısıyla Eyuboğlu, dostluk ve düşünce bağlantısını, diğer uygarlıkların çağlarında yaşamış insanlarla bizler arasında kurmaya çalışır. Ona göre bütün insan ürünlerinin, uygarlıkların birbirine benzer bir yanı, birbirini etkileyen ve günümüze dek yansıyan izleri bulunmaktadır. Bu nedenle Anadolu'yu, Asya'dan çadırlarla atlarla gelmiş bir boyun

yaşadığı ve kültürünü yarattığı bir alan olarak değil, geçmişteki uygarlıkları yaratan insanların kaynaştığı, yeni değerler ürettiği bir ortam olarak görür. Anadolu'yu ve Anadolu kültürünü yüzyıllarca önce yaşamış uygarlıkların kültür değerleriyle birlikte irdeler. "Gelenekler Üstüne" adlı denemesinde, *"...geçmişimizi, topraklarımızda arayıp bulduğumuz her değeri, Eti, Yunan, Roma, Bizans, Selçuk, Osmanlı ne olursa olsun benimsemek..."* (Eyuboğlu 1977: 166) diyerek Anadolu insanının ve Anadolu kültürünün geçmişine uzanır. *"...Fetheden de biziz artık, fethedilen de. Eriten biziz, eriyen de. Biz bu toprakları yoğurmuşuz, bu topraklar da bizi. Onun için en eskiden, en yeniye ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim. Halkımızın tarihi Anadolu'nun tarihidir..."* der (Eyuboğlu 1977: 166).

Bu sözlerinden de anlaşıldığı gibi Eyuboğlu, Anadolu'nun Hıristiyanlık ve İslam öncesi çoktanrılı kültürüyle birlikte benimsenmesi gerektiğini, bu uygarlıkların sanat varlıklarının bugünkü yaşantımıza mal edilip, yeniden çağdaş bir yorumla yaşatılabileceğini belirtir.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin Belgesel Film Çalışmaları

Düşüncelerinin ilk aşamalarında doğa ve gerçekçilik kavramlarının genel kültür sorunları içinde ele alındığı, Batılı ve Doğulu sanat ürünlerinin ayrı dünya görüşleri ve kültür ortamları içinde karşılaştırıldığı kapsamlı yazılarıyla Eyuboğlu, düşünsel çalışmalarının sadece kuramsal düzeyde sergilenmesi ile yetinmez. Asıl çabasını, Anadolu kültürünü oluşturan sanat varlıklarını, bulundukları doğal ortam içinde en iyi belgeleyecek araçlarla insanlara ulaştırmaya harcar. Büyük halk topluluklarına ulaşan sinemayı bu araçlardan biri yaparak, Anadolu'nun eşsiz kültür hazinelerini film yoluyla tanıtmaya çalışır (Erhat 1973: 25). Belgesel film ise Anadolu kültürünü oluşturan sanat varlıklarını doğal ortamları içinde en iyi belgeleyecek araç ve yöntemdir.

Eyuboğlu, 1950'de ikinci Fransa dönüşü İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde öğretim görevlisi olur. Teknik Üniversite'de Sanat Tarihi dersleri verir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde görevli bilgisine ve beğenisine güvendiği arkadaşı Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu ile kendi deyimiyle kader birliği ederler (Alkan 1973: 175). Anadolu'nun geçirdiği çeşitli uygarlık dönemlerini ve kimsenin bilmediği gizli kalmış sanat ürünlerini ister müzede, ister yeraltında ve yerüstünde olsun, gün ışığına çıkarmak için bir çeşit keşif gezilerine çıkarlar. İlk çağlardan günümüze kadar Anadolu uygarlıklarını tanıtmak amacıyla, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakül-

tesi Sanat Tarihi Bölümü'nden bir grup bilim adamıyla bir dizi belgesel film çekmeye karar verirler. Sinemanın imgesel filmler dışında kültüre ve bilime hizmet gibi önemli bir işlevi olduğunu kavramışlar ve Eski Çağ insanlarının kaybolmakta olan kültür ve sanat varlıklarının, özellikle de Türk sanatına özgü çeşitli değerlerinin nesnel bir şekilde tespit edilmesinin yararını görmüşlerdir (Alkan 1973: 175).

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin Kuruluşu ve "Hitit Güneşi" Filmi

Eyuboğlu ve İpşiroğlu sanat tarihi konularından ilk önce, Hitit uygarlığının kalıntılarını ele alırlar. Filmde, Anadolu'da eski Yunandan önce ilk büyük devleti kurmuş olan Hititlerin, önemli yerleşim merkezleri olan Alacahöyük, Boğazköy, Karatepe ve Kültepe tanıtılır. Hititlerin, Orta Anadolu'da doğal bir güç olarak etkin bir rol oynayan güneş tanrısına olan inançları ve ona olan bağlılıkları, çeşitli biçimlerdeki ve büyüklüklerdeki güneş kursları ile gösterilir. Hitit kabartmalarında ve eserlerinde görülen günlük yaşam sahneleriyle bugünkü Anadolu halkının yaşam tarzı, gelenek ve görenekleri arasındaki benzeyişler vurgulanır. Bu eserlerin yaşayan kültürün bir parçası olarak, hâlâ sürekliliğini koruduğu örneklerle anlatılır.

Hitit Güneşi adını verdikleri ilk filmlerinden önce, kısa film denemeleri olmasına karşın, bu filmle aldıkları sonuç beklediklerinden iyi olur. *Hitit Güneşi*'nin çekim aşamasında düşüncelerini belgelemek ve daha kapsamlı bir şekilde yürütebilmek için, 1954 yılında İstanbul Üniversitesi'nde çok zor koşullar ve teknik olanaksızlıklar içinde bir film merkezi kurarlar. Bu merkez Fransa, Almanya ve İtalya'daki Yüksek Öğretim Kurumları'nın öğretim ve araştırma alanlarını konu edinen filmlerin derlenmesini ve üretilmesini sağlamak amacıyla kurulan film merkezlerinin çalışma yapısına benzer bir özellik taşır. *Hitit Güneşi* 1956 yılında katıldığı Uluslararası Berlin Film Festivali'nin belgesel film dalında ikinci olmuş, "Gümüş Ayı" ödülünü kazanmıştır. Bu ödül, Türk sinema tarihi açısından da büyük bir önem taşır. Çünkü bu bir Türk filminin uluslararası bir festivalde kazandığı ilk ödüldür (Adalı 1986: 106).

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, diğer ülkelerdeki film merkezlerinden farklı olarak, daha çok Arkeoloji-Sanat Tarihi konuları üzerinde çalışır. Eyuboğlu, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin tanıtım kitapçığında bunu şöyle açıklar:

...Bu bölümün amacı, sinema diliyle yurt ve dünya seyircilerine bir çeşit Anadolu destanı sunmaktı. Gözle görülebilecek bir destanda sanat eserlerinin ağır basması tabi olduktan başka bu işe girişenlerin uzmanlık alanları da sanat tarihi idi. Bu nedenle şimdiye kadar yapılmış olan filmlerin hepsi Anadolu sanat tarihinin birer yaprağı niteliğindedir... (Albek 1976: 1)

Ancak, Anadolu'daki çeşitli uygarlık katlarının arkeolojisi ve sanat tarihiyle ilgili olan bu filmler, klasik anlamdaki "belge filmleri" değildirler. Belgesel film çalışmalarını yapan bilim adamlarının göz önünde tuttukları amaç; üniversitenin işlediği konuları sinema diliyle anlatıp, kavratmaya, yaymaya çalışmak, üniversitedeki öğretim ve araştırmaya bu yöntemle katkıda bulunmaktır (Albek 1976: 1). Bu amaçtan da anlaşıldığı gibi, üniversitede kuramsal olarak sunulan birtakım bilgilere görsellik kazandırılacak ve akılda daha kalıcı olması sağlanacaktır. Film ekibi kültüre hizmet ederken bilime de hizmet edecektir.

Sabahattin Eyuboğlu, Anadolu'nun türkülerine sinmiş, kilimlerine renk ve biçim vermiş, duygusuna ve düşüncesine girmiş uygarlık alanlarını ve sanat eserlerini "Anadolu Destanı" diye adlandırır. Bu destanı şiirsel bir biçimde, sinema dilinin olanakları ile tanıtmaya çalışır (Batur 1976: 5).

Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, ilk filmleri olan *Hitit Güneşi*'nin çekim aşamasında dışarıdan getirttikleri teknisyenlerle acı deneyimler yaşarlar. Hiç sinema eğitimi almamalarına rağmen, yönetmenlik, kameramanlık, senaristlik gibi görevleri ve film banyosu gibi, sinema yapımının gerektirdiği tüm ayrıntılı işlemleri kendileri üstlenerek film çalışmasına başlarlar. Tüm bu olumsuz koşullar içinde çalıştıktan sonra, diğer belgesel filmlerinde Türkiye'de yetişmiş filmcilerle çalışmayı tercih ederler. Maddi olanaksızlıklar içinde başlatılan film çalışmalarının sürdürülmesinde kameraman, kurgucu, fotoğrafçı ve müzik seçimini yapanların da katkısı çok büyüktür. Çünkü onlar büyük bir özveriyle bu çalışmaların yürütülmesini sağlamışlardır. Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, kimi zaman sağlıklarını bile tehlikeye sokan bu film çalışmalarını hiçbir çıkar beklemeden gerçekleştirmişlerdir.

Bu arada film ekibi, kültürel yönden bilinmeyen gerçeklerin gün ışığına çıkmasına da yardım eder. Topkapı Müzesi Kitaplığı'nda kapalı kalan Fatih Albümü'ndeki "Siyah Kalem" adlı bir ressamın çizimleri veya Nakkaş Osman'ın *Surname* kitabı üzerinde bilimsel araştırmalar yapabilme olanağı sağlanır (Erhat 1960: 125).

1957 yılında çektikleri *Siyah Kalem* adını verdikleri filmde, 14. yüzyıl sonlarında kökleri Orta Asya'da Uygur Türklerinin kurmuş olduğu uygarlığa kadar uzanan büyük bir sanat geleneğinin son temsilcisinin resimleri anlatılır. Filmdeki resimlerde, toprağa yerleşmemiş bozkır insanlarının hayvanlarıyla birlikte sürdürdükleri çetin yaşam anlatılır. Bu film de, 1957 yılında katıldıkları Uluslararası Berlin Film Festivali'nde mansiyon alır.

Eyuboğlu, Anadolu kültürünün bir kesiminin benimsenip, diğerinin reddedilmesini bağışlanmaz bir softalık sayar. Ona göre bir Osmanlı nakkaşının Surname'siyle adı sanı bilinmeyen bir halk tezgahı ustasının dokuduğu kilim arasında yapı farkları söz konusu değildir. İkisini de Anadolu hümanizmasının kültür ürünleri olarak değerlendirir. 1959 yılında Nakkaş Osman'ın Farsça adıyla, *Surname*, yani düğün kitabını çeker. Bu filmin konusunu oluşturan kitap, III. Murat'ın oğlunun sünnet şenliklerini ve devletin bir savaştaki galibiyet kutlamalarını anlatır.

Azra Erhat, *Surname* filminin Paris'in Museé de l'Homme'unda gösterildiğinde Fransa'nın en ünlü ressamlarından Jean Lurçat'nın *Surname* filmi için şöyle dediğini belirtir: "...sanatıma devam edebilmem için zaman zaman böyle eserler görmem lazım. Bu film bana taze bir kan veriyor..." (Erhat 1960: 126)

Eyuboğlu ve İpşiroğlu, Göreme'de bilim dünyasının hiç bilmediği ve o güne kadar hiç kimsenin ayak basmadığı "Saklı Kilise" adı verilen bir kilise ortaya çıkarırlar. Hatta Orta Çağ'a ait bu kilisede ressamın kullandığı bezleri, üzerindeki boyalarıyla birlikte bulurlar (Erhat 1960: 125). 1959 yılında, *Karanlıkta Renkler* adını verdikleri bu filmde, kendi doğal ortamı içinde Göreme ve hiç gün ışığına çıkmamış, kandil ışığında yapılmış kilise resimleri anlatılır.

Eyuboğlu ve İpşiroğlu, "Siyah Kalem" ve "Saklı Kilise" üzerine ayrıca birer kitap yayımlarlar. Böylece sanat eserlerimizi tanıtmak ve yaymak amacıyla iki yoldan çalışırlar. Bu tür çalışmalar sonucu bulunan sanat eserleri, bilimde yeni araştırma ve tartışmalara yol açtığı gibi, ülkenin kültür varlıklarının bilinmesini ve ardından korunmasını da sağlamaktadır (Erhat 1960: 126).

Çekim ekibi Anadolu'yu dolaşırken tarih ve sanat bakımından önemli olan her anıtla ilgilenir. Hititlerden bu yana Anadolu'ya yerleşip, eser bırakmış her kavim, millet ve uygarlığın kalıntılarını değerlendirir. İyonya, Frigya, Karya ve Likya'yı dolaşır. Eyuboğlu, filmlerinde Anadolu'nun geçmişi ile bugünü arasında bugünkü gerçeklerimizi de göz önüne alarak köprü kurmaya çalışır. O dönemde müze-

lerde sergilenen sanat eserlerinin donmuşluğunu kırarak, onları yaşamın içine sokar.

1959 yılında çektikleri, *Anadolu'da Roma Mozaikleri* filminde, Anadolu'nun çeşitli uygarlık katlarında şimdiye kadar var olan, ancak kopmuş olan bağları bulmamıza yardım eder. Roma mozaikleri ile bugünün Antakyasındaki hasır işçiliğini birleştirir. Hitit kabartmalarında ve Roma mozaiklerinde görülen günlük yaşam sahneleriyle bugünün yaşayış biçimleri, gelenekleri ve görenekleri arasında nerede bir benzerlik görse dikkati bu noktaya çekmeye çalışır. Eski uygarlıkların bugün, halkımızın üzerinde süren izlerini şaşırtıcı örneklerle gösterir. Ancak, Eyuboğlu bu bağlantıları kurarken dogmatik değildir; "...bu ilişkiler mutlak vardır demiyorum, ama düşünülebilir..." sözünü vurgular (Dilmen 1973: 135).

Bu anlamda İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin filmleri akademik değildir. Söz konusu filmler, Türk izleyicisini olduğu kadar yabancı izleyicileri de ilgilendirecek ve izleyenlerde o yerleri görme isteği uyandıracak canlı belgelerdir.

Eyuboğlu daha sonraki film çalışmalarına Aziz Albek'le devam eder. Aziz Albek, bu filmlerin aynı zamanda kameramanlığını da yapar. Adıyaman'da Kommagene krallarının ve tanrılarının heykellerini görmek için Nemrut'a giderler. Eyuboğlu, 1964 yılında çekimini tamamladığı ve *Nemrut Tanrıları* adını verdiği bu filminde, Anadolu'nun tarih zenginliğini, özünde varolan bileşimci özelliğini vurgular. Filmde, anne tarafı Perslerden, baba tarafı Helenlerden gelen Kommagene kralı Antiochos'un, kendi adına yaptırdığı açıkhava tapınağı ve kendisine yakın bildiği büyük tanrı heykelleri tanıtılır. Doğu ile Batı'nın değerlerinin birleşerek tek bir eserde senteze ulaştığı vurgulanır. Bu bakış açısıyla çevrilen filmler, yurdumuzu bir bütün olarak çeşitliliği ve zenginliğiyle tanıtır.

Eyuboğlu, Aziz Albek'le üç film daha gerçekleştirir. Bunlar; 1965'de *Eski Antalya'nın Suları*, 1966'da *Ana Tanrıça*, 1972'de *Karagöz'ün Dünyası* filmleridir. Aziz Albek'le birlikte gerçekleştirdiği *Eski Antalya'nın Suları* filminin konusunu, en parlak dönemini, M.S II. ve IV. yüzyıllarda yaşamış eski Roma limanlarından biri olan Side'nin, kalıntılarıyla Romalılar tarafından yapılmış su kemerleri anlatılır. Filmde eski su kaynaklarından yola çıkılarak kentin tarihsel süreci anlatılır.

1966 yılında hazırladığı *Ana Tanrıça* filminin konusunu ise, ilk izleri çağımızdan 8-9 bin yıl öncesine kadar uzanan bereket ve hayat timsali Ana Tanrıça kültünün çeşitli boylardaki heykelciklerinin sim-

geleştirilmesi ve günümüze yansıyan etkilerinin değişik biçimlerde gösterilmesi oluşturur. Eyuboğlu, filminde Anadolu'daki Ana Tanrıça tapınımı ile Efes Artemis'i ve daha sonra Hıristiyanların Meryem Ana tapınımının bugün bizim halkımız arasında süren izlerini, kalıntılarını örneklerle gösterir (Dilmen 1973: 135).

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, Kültür Bakanlığı ve Dışişleri Bakanlığı'nın katkılarıyla yurt dışındaki çeşitli kültür filmleri festivallerine katılan filmler, bu festivallerden çeşitli ödüllerle dönerler. 1972 yılında yapımı tamamlanan Anadolu halk sanatlarımızdan biri olan Karagöz'ün tanıtıldığı *Karagöz'ün Dünyası* filmi, yine aynı yıl merkezi Paris'te bulunan "Uluslararası Bilimsel Sinema Derneği"nin Madrit'te düzenlediği "II. Bilimsel ve Öğretici Sinema Festivali"nde, "Etnolojik Filmler Bölümü"nün tek ödülü olan "Gümüş Kuğu"yu kazanır (Alkan 1973: 176-177).

Filmi izledikten sonra Romanya delegesi İon Bostan şunları söyler: "Balkan ülkelerinde tanınan Karagöz oyunu, gitgide kaybolmaktaydı. Bu bakımdan bu film, fotoğraf ve yazı yoluyla korunması mümkün olmayan bir belgeyi sinemanın hareket olanağından yararlanarak vermekle kültür tarihine hizmet etmiştir" (Alkan 1973: 176-177).

Filmlerin konusunu oluşturan Türkiye'deki kültür varlıkları ve bulundukları yerler, o dönemde filmlerin gösterildiği çeşitli ülkelerde, izleyenlerde gerçekten de büyük bir merak oluşturmuştur. Türkiye'ye gelip gezmek arzusu uyandırdığı için, iyi bir kültür propagandası olarak da büyük bir önem taşırlar. Ülkemizde ise filmler, yalnız İstanbul'un yabancı kültür merkezlerinin özel sinema gösterilerinde, üniversitelerde, liselerde, Sinematek'te izlenmiştir. 1960 yılında İstanbul Üniversitesi'nin büyük konferans salonunda her hafta gösterilmesi yoluyla tanıtılmaya çalışılmıştır (Erhat 1960: 126).

Sabahattin Eyuboğlu ve arkadaşlarının İstanbul Üniversitesi Film Merkezi adına hazırladıkları eğitim filmleri, üniversitede kuramsal olarak sunulan birtakım bilgilere görsellik kazandırmak ve böylece, bilimsel çalışma ve araştırmalara katkıda bulunmak amacıyla çekilmişlerdir. Bu çalışmalar, bir okul adına ilk olmasa bile, Türkiye'de kurumsallaşma düzeyinde planlı, programlı ve düzenli bir şekilde yürütülen ilk çalışmalardır. Eyuboğlu ve arkadaşları, bu anlamda belgesel sinema alanında Türkiye'de bir geleneğe öncülük etmişlerdir. Özellikle 1957'den sonra İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin çalışmalarıyla hız kazanan belgesel film çalışmalarına, 1960 yılından sonra çeşitli kurum ve bankaların da katıldığı görülür. Bu kuruluşlar

maddi destekleriyle belgesel film yapımıyla ugraşan çeşitli yönetmenlerimizin önemli ve özgün yapıtlar vermesini sağlamışlardır. Bu kuruluşlar aracılığıyla ikinci planda kalan belgesel sinemamız, bir ölçüde gelişme olanağı bulmuş, bireysel çabalardan kurtarılmıştır.

Eyuboğlu, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin 1954 yılından, 1974 yılına kadar hazırladığı on sekiz filmden, on birine katkıda bulunur. Diğer çalışmalarını Eczacıbaşı Kültür Filmleri Dizisi'nde sürdürür. Eczacıbaşı Kültür Filmleri Dizisi olarak gerçekleştirilen *Yaşamak İçin* (Eyuboğlu-Eczacıbaşı, 1962), *Renk Duvarları* (Pierro Biro 1963) (Bu film 1964 yılında Locarno'da en başarılı beş film arasına girer. Avrupa Konseyi'ne üye ülkelerin filmlerinin katıldığı "En İyi Kültür Filmleri" yarışmasında da birincilik kazanır.) *Göreme* (Biro 1963), *Kırkpınar* (Biro 1964) ve *Tülü* (Biro 1964) sözü edilmesi gereken önemli çalışmalardır. Eyuboğlu *Yaşamak İçin* adlı filmin metnini yazmış ve Şakir Eczacıbaşı ile birlikte yönetmiş, diğer filmlerin ise sunuş ve seslendirme metinlerini hazırlamıştır.

O dönemin teknik olanaksızlıkları ve koşulları göz önüne alındığında, bu filmler sinematografik özellikleri açısından da başarılı çalışmalar olarak değerlendirilebilir. Daha önce örneklerine rastlanmayan ve Anadolu'nun çeşitli sanat eserleriyle ilgili konuların ele alındığı bu filmler, ilk anda eğitici ve belgeci özellikleriyle dikkat çekmektedir. Ancak, Sabahattin Eyuboğlu'nun tüm metinlerini kendisinin yazdığı ve dünya görüşü doğrultusunda yorumladığı filmler, sanatsal kaygılar da taşımaktadır. Bu filmler çeşitli uluslararası film festivallerinde ödüller kazanmalarına rağmen, ne yazık ki ülkemizde yeterince tanıtılıp, gelecek kuşaklara aktarılamamıştır.

Kaynakça

Adalı, Bilgin (1986) *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları.

Albek, Aziz (1976) *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi Tanıtım Kitapçığı*, İstanbul: Matematik Araştırma Enstitüsü Baskı Atölyesi.

Alkan, Ethem (1973) "Eyuboğlu'nun Sinemacı Yönü", *Yeni Ufuklar Dergisi Sabahattin Eyuboğlu Özel Sayısı*, Mart, s.176-177.

Apaydın, Talip (1973) *Yeni Ufuklar Dergisi Sabahattin Eyuboğlu Özel Sayısı*, Mart, s.186-187.

Başaran, Mehmet (1976) "O Bir Köy Enstitüsüdür", *Cumhuriyet* Gazetesi, s.5.

Batur, Sabahattin (1976) "Anadolu Destanı", *Cumhuriyet* Gazetesi, 17 Ocak 1976, s.5.

Dilmen, Güngör (1973) "Sabahattin Eyuboğlu ve Anadolu", *Yeni Ufuklar Dergisi Sabahattin Eyuboğlu Özel Sayısı*, Mart, s.135.

Erhat, Azra (1960) *Mavi Anadolu*, İstanbul: İstanbul Matbaası.

Erhat, Azra (1973) "Sabahattin Eyuboğlu", *Yeni Ufuklar Dergisi Sabahattin Eyuboğlu Özel Sayısı*, Mart, s.25.

Eyuboğlu, Sabahattin (1977) *Mavi ve Kara*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Eyuboğlu, Sabahattin (1979) *Köy Enstitüleri Üzerine*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Eyuboğlu, Sabahattin (1982) "Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler", *Görsel Sanatlar,* Haz.: Azra Erhat, İstanbul: Cem Yayınevi, s.177; 181-182.

Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya*, İstanbul: Kitle Yayınları, s.362.

Ulutak, Nazmi (1988) "Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarihi Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Berrin Avcı
Araştırma Görevlisi
Maltepe Üniversitesi

Sinema Politikaları ve Siyasi Dönemlere Göre Sinema

ÇOCUK SEYİRCİLERE YÖNELİK YASAL KISITLAMA GİRİŞİMLERİ: FUAT UMAY'IN YASA TEKLİFLERİ (1926-1941)

Serdar Öztürk

Giriş

Bu çalışma, çocukların sinema salonlarını kullanmalarını sınırlamaya yönelik yasa teklifleri ile ilgilidir. Teklifler, Kırklareli Milletvekili Dr. Fuat Umay tarafından yapılmıştır. Umay'ın yasa teklifleri 1926, 1928, 1935 ve 1941 yıllarını kapsamaktadır. Fuat Bey, yasa tekliflerini verdiği dönemde aynı zamanda Çocuk Esirgeme Kurumu Başkanlığı yapmış bir kişidir. Fuat Bey'in aynı konuda birden fazla yasa teklifini vermesinin nedeni, daha önce verdiği tekliflerin Meclis'ten geçmemesidir.

Fuat Bey'in yasa teklifleri birkaç açıdan önemlidir. Her şeyden önce Fuat Bey'in teklifleri, Türk sinema tarihi ile ilgili eserlerde yer almamıştır. Yasa teklifleri önemlidir, çünkü sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerine ilişkin tartışmalara ışık tutmaktadır. Öte yandan tekliflerin niçin yasalaşmadığı da kendi başına anlamlı bir sorudur. Çalışma, bu noktaları aydınlatmayı amaçlamaktadır.

1. Yasa Teklifleri

Yasa tekliflerini Kırklareli Milletvekili Dr. Fuat Bey[1] vermiştir. Fuat Umay'ın, 1926, 1928, 1935 ve 1941 yıllarında TBMM'ye sunduğu, ço-

[1] Kırklareli Milletvekili Dr. Fuat Bey (Umay), 1922 yılında Çocuk Esirgeme Kurumu Başkanı olarak Amerika'ya gitmiş, orada çeşitli incelemeler yapmıştır. Fuat Bey, çocukların sinema, tiyatro ve daha ileriki yıllarda bar ve dans salonlarını kullanma konusunda sınırlamalar getiren yasa tasarılarını sunmadan önce gittiği Amerika'nın bazı şehirlerinde geziler yapmış, Türklerle görüşmüş, Amerikan kamuoyunu ve Türkleri Türkiye'de yürütülen ulusal kurtuluş mücadelesi konusunda bilgilendirmiştir (Sertel 1968: 90-91). Dolayısıyla, Fuat Bey'in, 1926 yılından başlayarak, 1941 yılına kadar çeşitli aralıklarla verdiği yasa tasarılarında, Ameri-

cukların sinema başta olmak üzere, tiyatro, dans salonu, bar gibi mekânları kullanmalarını sınırlayacak yasa teklifleri birçok noktada benzer özelliklere sahiptir. Her şeyden önce, Fuat Bey, bu dört yasa teklifini, *sinemanın çocuklar üzerinde zararlı etkileri* olabileceği temelinde gerekçelendirmiştir. Sinemanın dışındaki mekânlar, sinemanın etkilerinin buralarda da var olduğundan hareketle sınırlandırılmak istenmiştir. Yasa tekliflerinin ortak bir başka özelliği, aralarında küçük farklar olsa da, Fuat Bey'in yasalaşmasını istediği *maddeler arasındaki benzerliklerdir.* Tekliflerin üçüncü ortak noktaları, tekliflerdeki sınırlama isteklerine ilişkin belirtilen *gerekçelerin benzerliğidir.*

Dr. Fuat Bey, sunduğu yasa tekliflerinin gerekçelerinde birçok görüş savunmuştur. Sinema, son zamanlarda halkın her kesimine yayılmıştır. Sinemanın insanlar üzerindeki etkileri ise herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Gelişmiş ülkelerde, çocukların seyrettikleri filmler üzerinde yoğun bir kontrol ve sınırlama vardır. Türkiye'de ise filmler, yaş kategorisine göre sınıflandırılmamıştır. Bu durum, çocukların yaşlarına uygun olmayan filmleri seyretmelerine yol açmaktadır. Çocukların kendi yaş kategorilerine uymayan filmleri seyretmeleri onların "sağlıklarını" ve "ahlâklarını" zayıflatmaktadır. Çocukların sağlıkları üzerindeki olumsuz etkiler, bedensel ve zihinsel olmak üzere iki noktada toplanmaktadır. Birçok anne, sinemanın kapalı ortamında çocukların film seyretmelerinin çocuklarının bedensel sağlıklarına yönelik zararlarının farkında değildirler. Aileler, bu nedenle, "süt çocuklarını dahi sinemaya götürerek, çocukların bedensel sağlıklarına zarar vermektedirler". Anneler, "temiz havaya muhtaç yavrularını zehirlemekte", "sinemadan çıkınca meydana gelen sıcaklık değişiminden çocuğun ciğerleri" zarar görmekte ve "bu çocuklar zatürreye tutulmaktadırlar". Sinema, çocukların bedensel sağlıklarına yönelik bir tehdit yanında, zihinsel sağlıkları üzerinde de etkide bulunmaktadır. Film konuları derin ve kapsamlı olduğunda, çocuğun "dimağı (aklı) ezilmektedir". Heyecan içerikli filmler, "çocuğun sinirlerinde" tahribatlara yol açarak, onun günlerce "uykusunda sıçramasına ve sık sık uyanmasına" neden olmaktadır. Filmler, aynı zamanda çocukların ahlâkları üzerinde de olumsuz etkiler yapabilmektedir.

ka'da, 1920'lerde devam eden "Sinema çocuklarımıza neler yapıyor?" şeklinde özetlenebilecek tartışmalara şahit olması ve bunlardan etkilenmesi oldukça güçlü bir olasılık olarak gözükmektedir. Öte yandan, Fuat Bey, 1926-1941 arasında yasa tasarılarını gündeme getirdiği yıllarda, Çocuk Esirgeme Kurumu başkanlığını sürdürmekteydi. Fuat Bey'in çocuklara yönelik böylesine bir duyarlılıkta, yürüttüğü görevinin de etkisi olduğu düşünülebilir.

Özellikle, filmlerin sonları bu etkide önemli paya sahiptir. Çocuğun, yaşı gereği görmesi sakıncalı olan "aşk" ve "aile faciaları"nı konu alan filmlerin "acı sonları", çocuğun hayatının sonuna kadar izleri silinmesi olanaklı olmayan etkiler yapabilmektedir. Aşk ve cinayet sahnelerinin, "ahlâk ve terbiye üzerindeki" etkileri ise psikoloji bilimiyle uğraşanlarca bilinmektedir. "Artistler gibi boyanmak, giyinmek, onlar gibi yaşamak" isteyen çocuklar az değildir. Bazı çocuklar daha da ileri giderek, sinemada gördüğü "bir haydut" gibi hareket etmek istemektedir. Sinemaya giden hemen her çocuk, elinde yıldızların fotoğraflarını taşımaktadır.

Fuat Bey, yapılması gerekenler konusunda ise şu görüşleri savunmaktadır: Çocukların sağlık ve terbiyelerine uygun filmler oynatmak ve sinemayı bir okul haline koymak gerekir. Bu nedenle filmlerin kontrolleri ve sınıflandırılmaları şarttır. Çocuklar, "neşe ve sağlık" veren, "öğretici" filmleri seyretmelidirler. Bu filmler çocuklara gündüz gösterilmelidir. Çocuklar, büyüklerin sinema ve tiyatrolara gittiği saatlerde "yataklarında" olmalıdırlar. Fuat Bey, 1935 tarihli teklifinde, bu sınırlamalar ve kontrollere ek olarak çocuk filmleri getirten sinemacılara devletin gümrük indirimi yapması gerektiğini belirtmiştir.

Fuat Bey, belirttiği gerekçeler ışığında tüm tekliflerinde altı maddenin yasalaşmasını istemiştir. Bu maddelerde çocukların sinema, tiyatro ve diğer kapalı mekânları kullanabilecekleri yaş sınırları; sinemaları hangi şartlarla kullanabilecekleri ve kanuna aykırı hareket edildiğinde uygulanacak cezalar ile bu cezaları hangi makamların uygulayacakları belirlenmiştir.

Çocuklara getirilen yaş sınırlaması, 1926'daki ve 1928'deki yasa tekliflerinde *aynı* olmakla birlikte, 1935'de ve 1941'de *farklılaşmıştır*. Fuat Bey, 1926'daki ve 1928'deki tekliflerinde, yedi ve daha aşağı yaştaki çocukların sinemalara girişlerinin yasaklanmasını istemektedir. Yedi ile on altı yaş arasındaki çocuklar, "umumi sinemaları", mahalli hükümetin kontrolünden geçirilmiş filmlerin gösterilmesi şartıyla kullanabilirler. Bu yaş kategorisindeki çocuklar, mahalli hükümetin, çocukların "ahlaklarını tehdit etmediği" ve bilgilerini artırdığını onayladığı sinema filmlerini, *akşama kadar* olmak kaydıyla izleyebilecektir. 1935'deki teklifinde ise, Fuat Bey, yaş sınırlamasını, "on altı" ve "on altı yaşından küçük çocuklar" olarak belirlemiştir. On altı ve on altı yaşından küçük çocuklar, mahalli hükümetçe çocukların bilgi, görgü ve duygularını "artırmaya" yardımcı olduğunu belirlediği filmleri oynatan "umumi sinemaları" kullanabilecektir. Bununla birlik-

te, bu yaş kategorisindeki çocuklar, bu sinemalarda ancak akşama kadar film seyredebilirler. 1941'deki teklifinde ise, yaş sınırlaması on altıdan on beşe indirilir, "on beş yaşını bitirmemiş" çocukların, "sinemalara, tiyatrolara, dans salonlarına ve bar gibi yerlere götürülmeleri veya kabul edilmeleri yasaktır." Bununla birlikte, altı ile on iki yaş arası çocuklar, yapılan kontroller sonucunda, "ahlâklarını", "bilgilerini ve görgülerini" kuvvetlendirecek filmleri ve piyesleri izleyebileceklerdir. Yasa teklifine göre bu yaş sınırını aşmayan çocuklar, güneş battıktan sonra sinema ve tiyatroları kullanamayacaklardır.

Yaş sınırlamaları konusunda, 1926'daki ve 1928'deki yasalaşması istenilen maddeler ile 1935'deki 1941'deki tekliflerde yasalaşması istenilen maddeler arasında bu farklılıklar olmakla birlikte, yasalaşması istenilen bir madde 1935 teklifini diğerlerinden ayırmaktadır. 1935 teklifinde bulunup da, diğer tekliflerde bulunmayan bu madde, Kültür Bakanlığı'nca incelenip onaylanan çocuklara özgü sinema filmlerinden "gümrük resmi alınmayacağına" ilişkin hükümdür. Bu hüküm, diğer tekliflerdeki maddelerden farklı olarak, çocuklara özgü sinema filmlerini ekonomik anlamda teşvik edici bir madde olarak yerini almıştır.

Tüm tekliflerde yasalaşması istenilen hükümlerin ortak bir özelliği de, yasaya aykırı hareket edilmesi durumunda para ve hapis cezasının uygulanacağının belirtilmesidir.[2] Tasarının yasalaştığı tarihten itibaren geçerli olacağı ve hangi makamların yasanın uygulanmasından sorumlu kılındığı, tekliflerde yasalaşması istenilen maddelerin ortak diğer özellikleridir.[3]

Yasa tekliflerinde göze çarpan bir diğer önemli konu, çocukların kullanabileceği mekânların artışına paralel olarak sınırlamaların bu mekânlara da olabilecek şekilde genişletilmesidir. 1926 yılındaki teklifte, sınırlama, *sadece sinema* salonları için söz konusuyken, 1928'deki ve 1935'deki tekliflerde *sinema* salonlarına *tiyatro* salonla-

[2] 1926, 1928 ve 1935 tekliflerinde bu cezalar dördüncü maddede belirlenmiştir. Maddeye göre, "..kanun hükümlerinin aykırı harekette bulunanlardan yirmi beş liradan yüz liraya kadar hafif para cezası" alınacağı, yasağın tekrarlanması halinde ise "iki aya kadar hafif hapis ile" cezalandırılacağı yazılıdır. 1941'deki teklif, konuyu üçüncü maddede ve diğer tekliflerden farklı biçimde düzenlemiştir. Maddede, "Bu kanunda yazılı memnuniyetlere (yasaklara) muhalif hareket edenler beş liradan elli liraya kadar hafif para cezası veya üç günden bir aya kadar hafif hapis cezası ile cezalandırılırlar," denilmektedir.

[3] 1926 ve 1928 tekliflerinde, yasanın uygulanmasından Dahiliye ve Adliye Bakanlıkları yetkili kılınırken, 1935 ve 1941 tekliflerinde bu makamlara, Gümrük ve İnhisarlar ile Kültür Bakanlığı katılmıştır.

rı da katılmıştır. 1941'deki teklifte ise, bu mekânlara *barlar, dans salonları* gibi kapalı mekânlar eklenmiştir. Bununla birlikte, tekliflerde de görüldüğü üzere *sinema* tüm tasarılarda yer almış, yasa gerekçeleri sinemanın etkileri üzerinden temellendirilmiştir. Diğer etkinliklere gönderme yapıldığında, sinemanın etkilerine ilişkin belirtilen konuların tiyatro ve diğer mekanlar için de geçerli olduğu şeklinde kısa bir açıklama yapılmıştır.

Yasa tekliflerinin tümünde göze çarpan bir başka özellik de, çocuklara yönelik getirilmek istenilen sınırlamaların, "ahlâk" ve "sağlık" ölçütleri temel alınarak getirilmek istenilmesidir. Sinema salonlarını kullanma konusunda üzerinde kontrol ve disiplinin uygulanmak istediği çocukların yaş kategorilerinde teklifler arasında fark olsa da, "ahlâki" ve "eğitici" filmler gösteren sinemaların, çocuklarca akşama kadar kullanılabilecekleri tüm tekliflerde görülen ortak bir başka özelliktir.

Kırklareli Milletvekili ve yasa tekliflerinin verildiği dönemde Çocuk Esirgeme Kurumu başkanlığı yapmış olan Fuat Bey'in sunduğu teklifler Meclis'te yasalaşmamıştır. Bu noktada akla tekliflerin niçin yasalaşmadığı sorusu gelmektedir. Bu sorunun yanıtını bulmak için, öncelikle, çocuk ve sinema konusunun basında nasıl işlendiğine bakmak gerekir. Sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerine ilişkin dönemin genel fikir iklimini bulmak açısından dönemin gazetelerinden *Son Posta* ve *Cumhuriyet*'e bakılmıştır. *Son Posta*, sinemaya geniş yer ayıran renkli bir gazetedir. *Cumhuriyet* ise, yazar kadrosunda bulunan köşe yazarlarının yasa tasarılarına bakışlarını bulmak açısından değerlendirilecektir. Bununla birlikte sadece basına bakmanın, yasa tekliflerinin yasalaşmaması konusunda eksik bilgi sağlayacağı düşünülmektedir. Bu noktada, yasa tekliflerinde geçen bazı ifadeler ile tekliflerin diğer kurullara gönderilirken, hükümetin ilgili kurumlarınca üzerlerine düşülen notlara bakmak gerekmektedir.

2. Basında Çocuk ve Sinema Tartışmaları

2.1. Basına Yansıdığı Kadarıyla, Halkın Sinemanın Etkileri ve Fuat Bey'in Teklifine Yönelik Görüşleri

Son Posta ve *Cumhuriyet*'in 1930'lardaki yayınlarında Fuat Bey'in yasa teklifleri tartışılmıştır. Bu tartışmalar, Fuat Bey'in yasa tekliflerini Meclis'e vereceğinin haber alınması üzerine yapılmıştır. Gazeteler üzerinde yapılan incelemelerde görülmektedir ki, Fuat Bey'in 1935 teklifi ile ilgili en yoğun tartışmaların yapıldığı yıl 1932'dir.

Son Posta'ya yansıyan bazı görüşler, o dönemde sinemanın çocuklar üzerinde olumsuz etkilerde bulunduğuna yönelik genel bir inancın varlığına işaret etmektedir. Ad ve adresleri gazetede belirtilen bazı toplum kesimlerinden kişilerin görüşleri, sinema filmlerine ilişkin Fuat Bey'in ileri sürdüğü gerekçelerin ve yasalaşması istenilen maddelerin benimsendiğini ortaya koymaktadır[4]. "Halkın Köşesi" bölümüne yansıyan bu şekildeki anketler yanında, *Son Posta* gazetesinin "Gönül İşleri" köşesine yansıyan bir yazıda, pek çok anne ve babanın, sinemanın olumsuz etkilerine ilişkin gazeteye şikâyet mektupları gönderdikleri belirtilmiştir. 1932'deki "Kızımı Sinemaya Göndereyim mi?" başlıklı bu yazıda, bugünkü ailelerin çocuklarının, sinemalarda gördükleri "aşk sahnelerini, tuvaletleri, yaşayış tarzını taklit" etmelerinden yakınılmaktadır (*Son Posta,* 27.3.1932).

Görüldüğü gibi, halkın basına yansıyan görüşleri, Fuat Bey'in yasa tekliflerini savunma eksenlidir. Bu, Fuat Bey'in yasa tekliflerinin yasalaşmamasında halkın görüşlerinin herhangi bir etkisinin olmadığını

[4] Konuyla ilgili yapılan bir anket, 28.8.1932 tarihli *Son Posta*'ya şöyle yansımıştır: Çocukların muayyen yaştan sonra sinema ve tiyatrolara girmeleri hakkında bir takım kararlar vardır. Fakat bu kanunlara riayet edilmiyor. Şimdi ise, bir saylav bu memnuniyeti tekit edici bir kanun projesi teklif edecek. Bu haber, halk arasında iyi bir tesir yapmıştır. Bakınız ne diyorlar:
Bay Kamil Keyat (Üsküdar Toygar Tepe, 40) - Bizde yurdun yarınki sahipleri ve büyükleri olarak çocukların kıymeti pek bilinmiyor. (...) Belediyelerin bir yasağı var. Umumi sinemalara, tiyatrolara çocuk girmeyecektir, deniyor. Bu yasağa hiç riayet eden yoktur.
Umumi yerlerde yine çocuklar görülüyor. Hatta geçen gün bir ana kundaktaki çocuğunu sinemaya getirmiş. Pis ve zehirli havalar içinde mini mini yavruların körpe ciğerlerini yakmak doğru mudur? Analar, babalar bunun zararını öğrenmeli, belediye memurlarımız ve polislerimiz de yasağı istisnasız tatbik etmelidirler. Bir mebusumuz Meclise bu gibi yerlere çocukların alınmasını meneden bir layiha teklif edecekmiş. Ben haberi memnuniyetle okudum. Kanunda çocukları kapalı umumi yerlere getiren ana, baba gibi içeriye alanlara da ağır cezalar bulunmalıdır.
Bay Naci Sibel (Çemberlitaş Turan kıraathanesi) – Kırklareli saylavı Bay Fuat, tiyatro, sinema gibi umumi yerlere küçük çocukların alınmaması için meclise bir takrir verecekmiş. Bu, bir an evvel kanun halini alması temenni edilen hazırlanmayı iyi karşıladım.
İstanbul Belediyesi bir emri ile bu gibi yerlere küçüklerin alınmasını menetti. Fakat memurlarımızda takip fikrinden zerre bulunmaması yüzünden bu yasak unutulup gitti. Bence böyle bir kanuna bile lüzum yoktur. Eğer bu kanun yapılacaksa bu kanun yasakları, emirleri okuyan ve takip etmeyen memurları cezalandıran bir kanun olmalıdır. Saylavın teklif edeceği kanun çıkarsa yine bugünkü zabıta belediye memurları tatbik edecek değiller mi? Umumi sıhhat bakımından kanunla, belediye yasaklarının hiçbir farkı yoktur. İstanbul'da kaç sinema ve tiyatro vardır? Memurlar isteseler her gün bu yerleri kontrol ederler ve çocukları çıkarabilirler.

göstermektedir. Bu noktada, Fuat Bey'in yasa tekliflerine ilişkin olarak gazetecilerin görüşlerine bakmamız gerekmektedir.

2.2. Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkileri ve Fuat Bey'in Yasa Tekliflerine İlişkin Gazeteci Görüşleri

Son Posta ve *Cumhuriyet*'te gazeteci görüşlerine baktığımızda ise, basına halkın görüşü olarak yansıdığı söylenen söylemin bir miktar farklılaştığı görülmektedir. Gazetecilerin Fuat Bey'in 1935'deki teklifi üzerine yoğunlaştıkları gözlenmektedir. Peyami Safa, konuyu, *Cumhuriyet*'te, 1938'lerde gündeme getirmiştir. Safa'nın görüşlerini 1935'te Fuat Bey'in teklifini vermesinden üç yıl sonra dile getirmesi, Fuat Bey'in 1935 yılındaki teklifinin Meclis'te halen sürüncemede olduğu anlamına gelmektedir. Zaten, Safa da, "yasa tasarısının Meclis'te görünüp kaybolması" nedeniyle görüşlerini açıklama gereğini duyduğunu yazmaktadır. Safa, bu teklifin Meclis'te "görünüp kaybolması"ndan şikayet etmekte, teklifin Meclis'te tekrar canlandırılmasını istemektedir. Bununla birlikte, bu gazeteci, tasarının bazı eksiklikler ve yanlışlıklar taşıdığını savunmaktadır.

Peyami Safa, Fuat Umay'ın sunduğu yasa teklifine yönelik görüşlerini şöyle açıklamıştır: Teklifi veren Fuat Umay, iki noktaya inanmıştır. Bu noktalardan ilki, gösterilmekte olan sinema filmleri çocuklar için zararlıdır. İkincisi ise on altı yaşına kadar her insan çocuktur. Bununla birlikte bu iki noktanın sorgulanması gereklidir. Bütün filmler aynı olmadığı gibi, insanlar arasındaki farklar da sadece yaş farkıyla açıklanamaz. Safa, insanlar arasındaki farkın "yaş" dışındaki ölçütlerle açıklanması gerektiğine inanmaktadır. Gazeteci, sinemanın çocukluk düzeyini bile aşamamış bazı toplum kesimleri üzerinde, çocuklarda olduğu kadar, hatta daha da fazla etkiler yapabileceğini savunmuştur.

Fakat bu gazeteci, çocuklara sinemanın yasaklanmasının, "sinema sanatının gelişimi açısından tehlikeli sonuçlara" yol açabileceğine inanmaktadır. Sinema salonlarını kullanan müşterilerin büyük kısmını çocukların oluşturmaları nedeniyle, beyaz perdenin çocuklara yasak edilmesi sinema sanatını *sakatlayabilecektir.* Sinema sanatı, geniş halk yığınlarının "eğlencesini ve kültürünü temin eden" bir sanattır. Çocuklara yönelik böyle bir sınırlamada çocuklar, "zevkli ve canlı bir dersten mahrum" olacaktır. Peyami Safa, teklif sahibinin "ahlâki" endişelerini paylaşsa da, önerdiği çözüm yolunun doğru olmadığını savunmaktadır. Teklifteki çözüm yolları, bu gazeteciye göre, "tadile muhtaç"tır (*Cumhuriyet,* 27.4.1938).

Son Posta gazetesinin "Gönül Işleri" köşesine yansıyan gazeteci görüşleri ise Peyami Safa'nın görüşlerinden farklıdır. Bu anlayış, Safa'nın görüşleri ve Fuat Bey'in yasa tekliflerinde savunularının tersine, sinema filmlerinin çocuklar üzerinde olumsuz etkiler yaptığından hareketle çocuklar üzerinde yapılacak herhangi bir sınırlayıcı girişime ve anlayışa tamamen karşıdır. Bu görüşe göre, "sinema devrinde" bulunduğumuzdan, çocukları, "artistleri taklitten kurtarma olanağı yoktur". Gençlerin daha önceki "ideal tipleri, roman sayfaları içinde" olmasına rağmen, şimdi "sinema perdesindedir" ve bu da oldukça doğal karşılanmalıdır (*Son Posta,* 27.03.1932). Bu anlayışı savunan, belirtilen yazı dışında görülmemiştir. Bu, "tam serbesti" anlayışının dönemin fikir ikliminde ağırlıklı yere sahip olmadığı anlamına gelmektedir.

Sinema sanatı üzerine dile getirilen bu söylemler yanında, basının ahlakçı kalemleri olarak bilinen Burhan Cahit, Kemal Zeki Gençosman, Osman Şevki Uludağ gibi yazarlar, sinema filmlerinin çocuklar üzerinde her bakımdan tehlikeli olduklarından hareketle, çocukların sinema filmlerini seyretmeleri üzerinde *mutlak bir kontrol* kurulması yönünde görüşler bildirmişlerdir. Burhan Cahit'in "İstanbul'un Tarzanı" başlıklı yazısı, 1930'ların ikinci yarısında, sinemanın etkilerine ilişkin somut bir örnek sunmuştur. Yazıya konu olan olay, *Tarzan* filminden etkilenen on bir yaşında bir çocuğun evi terk etmesiyle ilgili bir haberdir. Habere göre, İstanbul Kasımpaşa'dan Weis Müller isimli on bir yaşındaki çocuk, "Tarzan kaçıyor!" şeklinde tek satırlık bir mesaj bırakarak evi terk etmiş, polis çocuğu ancak gecenin ilerleyen saatlerinde bulabilmiş ve ailesine teslim etmiştir. Cahit'in belirttiğine göre, "Macera yaşamak heyecanı ile gözleri kararan Kasımpaşalı Türk ocağının birkaç saatlik hayatı duvarlardan atlamak, bahçelere dalmak ve Tarzan'ın kulak tırmalayan hayvan taklidi kükremelerini tekrar etmekle" geçmiştir. Olay, küçük bir zabıta haberi gibi gözükse de, Cahit'e göre bu önemli bir olaydır; çünkü sinema bu tür olumsuz sonuçlar yanında çocukların okullarda başarısız olmalarına da yol açmaktadır. "Aşk" ve "macera" filmleri, bu gazeteciye göre, çocuklar üzerinde uzun yıllar silinmesi olanaklı olmayan etkiler yaratmaktadır. Bu durum, Cahit'in savunusuna göre, çocukların derslerinde başarısız olmalarına yol açmaktadır. "Fransız pedagogları", Cahit'e göre, "macera ve aşk filmlerinin genç dimağlarda bıraktığı" olumsuz "tesirlere karşı çare aramakla" meşgul olmasına rağmen, gençler "bu tarz filmleri seyretmekten" alıkonamamaktadır. Cahit'e göre, bu durum karşısında yapılması gereken, "radikal" çö-

zümler bulmak ve uygulamaktır. Bu nedenle Türkiye'de yapılması gereken, "Kıvılcım[ı] ateş olmadan söndürmek gerek" şeklinde belirttiği formülü devreye sokmaktır. Daha başka deyişle, çocukların sinema filmlerini kullanmaları konusunda radikal önlemlerin baştan getirilmesi ve uygulanmasıdır (*Son Posta*, 19.5.1937). A.H. imzalı[5] "Sinema Çocuklar İçin Bir Tehlike midir?" başlıklı yazıyı yazan kişi, birçok öğretmenle görüşerek ve öğrencilerin sinemalardaki filmleri izlediklerinden sonraki ruh hallerini inceleyerek vardığını belirttiği yargısına göre, sinemanın çocuklar üzerinde yeni fikirler "aşıladığı"nı, küçüklerin, daha önceleri "kitaplardan, peri masallarından, macera hikâyelerinden aldıkları örnekler yerine şimdi sinemadan", üstelik "daha kuvvetli ve daha şe'ni (gerçek)" etkilendiklerini savunmuştur. Bu görüş de, Burhan Cahit'in savunduğu görüşe benzemektedir. Çocukların sinemada, "harb filmlerinde gördüklerini" okulda "teneffüs zamanlarında kavga ve mücadeleye" dökecek derecede sinema filmlerinden olumsuz etkilendiklerini savunan bu anlayışa göre, sinema, çocuklar için tehlikelidir ve filmleri seyretme konusunda çocuklar üzerinde mutlak bir kontrol kurulmalıdır (*Cumhuriyet,* 24.4.1939).

Dolayısıyla, sinemanın etkileri ve çocukların sinema filmlerini kullanmaları konusunda basındaki köşe yazılarında üç görüş bulunmaktadır. Cahit'in temsil ettiği görüş, sinemanın çocuklar üzerinde olumsuz etkiler yaptığına, bu nedenle çocukların sinema filmlerini seyretmeleri konusunda radikal önlemler alınması ve uygulanması gerektiğini savunmaktadır. Peyami Safa'nın doğrudan Fuat Bey'in 1935 yılında verdiği teklifi üzerindeki değerlendirme yaparak temsil ettiği anlayış, çocukların sinema salonlarını kullanmaları üzerinde ahlâki endişeleri taşımakla birlikte, soruna çözüm konusunda radikal kontrolü savunan görüşlerden ayrılmaktadır. Bu, "orta yönlü" olarak nitelendirebileceğimiz bir anlayıştır; çünkü sinema filmlerinin çocuklar üzerinde olumsuz etkilerine yönelik ahlâki endişeleri taşısa da; aynı zamanda sinema filmlerinin canlı bir ders olduğunu ve dolayısıyla, Cahit gibi gazetecilerce savunulan radikal önlemlerin getirilmesi ve uygulanması durumunda sinema sanatının gelişiminin önünün tıkanabileceğine de inanmaktadır. Sinemanın gelişiminin önünün kesilmesi ise istenilmeyen bir gelişmedir. Bu ara yaklaşımdan başka üçüncü bir görüş, "sinema devrinde" bulunduğumuzu, gençlerin sinema filmlerinde gördüklerinin almasının iyi ve istenilen bir gelişme

[5] Bu yazı, Ahmet Hilmi Malik'e ait olabilir; çünkü kendisi bu dönemde sinema konusundaki ahlâkçı söylemi ön plana alan yazarlardan birisidir.

olduğunu, çünkü yeninin, çağdaşın bu sinema filmlerinde görülenler olduğunu savunmaktadır. Belirttiğimiz üzere bu anlayış basında pek taraftar bulmamıştır.

Basına yansıyan görüşlerin tarafları sadece bunlar değildir. Psikolog, sosyolog ve çocuk uzmanlarından oluşan bir dizi bilim adamı da çocuklar üzerinde sinemanın etkileri konusunda görüş bildirmişlerdir. Bilim adamları görüşlerini, Fuat Umay'ın Meclise verdiği 1935 teklifinden sonra basına açıklamışlardır. Dolayısıyla bu noktada, konunun Fuat Umay'ın 1935 teklifiyle ilgili olduğu düşünülmektedir.

2.2.1. Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkilerine Yönelik Çeşitli Bilim Adamlarının Görüşleri

Psikolog Nadire Sadi, eğitim alanında çocuk sineması ve tiyatrosu olmamasını bir "boşluk" olarak görmüştür. Çünkü sinema ve tiyatro "bir nesil yetiştirmek için en büyük terbiye amilidirler." Sadi'ye göre, ülkemizde gösterilen filmlerin "terbiye mütehassısları" tarafından kontrol edilmesi gerekmektedir. Sadi, bu kontrolün gerçekleşmemesinin, konuları serbest ve açık olan filmlerin yeni yetişen nesil üzerinde olumsuz etkiler yapması anlamına geldiğini savunmuştur (*Son Posta,* 17.10.1936). Prof. Kemal Cenap da, sinemanın "yeni ve iyi insan yetiştirmeye yarayacak" şekilde kullanılmasının önemini belirtmiştir (*Son Posta,* 22.10.1936). Çocuk uzmanı Kadri Reşit'e göre ise, batılılaşma iddiasında olan bir Türkiye için, "bütün fenalıklarına rağmen sinemadan istifade edilmelidir" (*Son Posta,* 17.10.1936). Doktor Osman Şerafettin ise, sinemanın yararlı ve zararlı olabileceği koşulların yönetimin politikasına göre değişeceğine inanmaktadır. Şerafettin'e göre, sinema en önemli propaganda aracıdır. Bunun yanında sinema terbiyevi amaçla kullanılabilir. "İki tarafı keskin bir kılıca" benzetilen sinema, bu aydına göre, hükümet tarafından çocuklara yönelik terbiyevi amaçlara hizmet edecek şekilde düzenlenirse, çok yararlı olabilir (*Son Posta,* 30.10.1936). Psikolog Fahri Celal de, çocuklara yönelik eğitim ve terbiye amaçlı filmlerin bu amaçla gösterilecek sinemalarda gösterilmesinden yanadır. Çünkü Celal'e göre, okullar dolaşıldığında, "bol paçalı, briyantin saçlı gençler, Marlene gibi, Garbo gibi, Kravkford gibi suratını boyayan, gülen, ağlayan, körpe kızlarımızla yan yana" bulunan gençler görülmektedir. Sinema, "resimden, romandan, hikâyeden, daha ziyade *ani tesirlidir*" (*Son Posta,* 16.11.1936).

Bilim adamlarının görüşleri, yukarıda da görüldüğü gibi, bazı gazetecilerin çocukların sinemaları kullanmaları konusunda "tam kont-

rol" veya "tam serbesti" biçimindeki uç fikirlerden ziyade, yararlı ve zararlı olabilecek filmler olduğunu, hükümetin bu filmleri denetleyerek ve çocuk filmlerinin çocuk sinemalarında oynatılmalarını sağlayarak filmlerin yararlı ve zararlı olabilecek koşulları belirleyebileceğini dile getiren Safa'nın görüşüne yakın "itidalli" düşünceleri içermektedir. Hükümetin kontrol girişimlerinin önemi dile getirilmekle birlikte, sinema sanatının gelişimini önleyebilecek girişimlere karşı olma, bilim adamlarının görüşlerinde de varlığını hissettirmektedir.

Sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerine yönelik böyle bir fikir atmosferinin bulunduğu bir dönemde, Fuat Umay'ın yasa tekliflerinin yasalaşması durumunda uygulayıcı sorumluluk olarak verdiği hükümet ile uygulamaya konu olacak sinema sahiplerinin görüşleri ve girişimlerine baktığımızda, yasa tekliflerinin niçin yasalaşmadığı konusu daha iyi anlaşılabilecektir.

2.3. Sinema Salonu Sahiplerinin Mücadelesi

Sinema salonu sahipleri, mücadelelerini, gelirini kaybetmeme ve artırma ekseninde yürütmüşlerdir. Bu konuda da azımsanmayacak başarılar elde etmişlerdir. Salon sahipleri daha 1932 yılında, kazanç vergisi lahiyası üzerinde Meclis'te görüşmeler yapılırken, tiyatro ve sinemalardan alınan kazanç vergisinin indirilmesinde etkili olmuşlardır (*Son Posta,* 19.12.1932). Sinema sahiplerinin kazançlarını ön plana alarak İstanbul Belediyesi'yle giriştiği bir başka mücadele, yine sinema sahiplerinin lehine sonuçlanmıştır. İstanbul Belediyesi'ne Darülaceze hissesi adı altında toplanan vergiyi ödemeyeceklerini bildiren sinema salonları, İstanbul Belediyesi tarafından 16 Haziran 1934'te kapatılmıştır. Konu, Maliye Bakanlığı'nın 5 Temmuz tarihinde araya girmesiyle çözümlenmiştir. Buna göre, Maliye Bakanlığı, İstanbul belediyesine tezkere göndermeyi kararlaştırmıştır. Bu tezkerede, sinemaların belediye tarafından kapatılması dolayısıyla, *hazinenin vergi kaybettiği* bildirilmiş; Belediyenin Darülaceze hissesini diğer yasal yollarla tahsil etmesi ve sinemaların en kısa zamanda açılması istenilmiştir (*Son Posta,* 5.7.1934). Sonuçta, 24 gün kapalı kalan sinemalar 12 Temmuz 1934 tarihinde yeniden açılmıştır (*Son Posta,* 12.8.1934).

Sinema salonu sahipleri, 1935 yılında Fuat Umay'ın Meclis'e sunduğu kanun teklifinin üzerinden iki yıl geçtikten sonra bile boş durmamışlar, sinemalara yönelik sınırlayıcı girişimleri önlemeye çalışmışlardır. Sinemacılar, bu amaçla telgrafı kullanarak görüşlerini, TBMM'ye ve Başbakanlığa iletmişlerdir. Bu telgraf dilekçelerinde,

sinema salonu sahipleri, Fuat Umay'ın Meclis'e getirdiği bir kanun lahiyasının haber alınması üzerine böyle bir girişimde bulunduklarını belirtmişlerdir. Sinemacılar, kanun lahiyasının geri çekilmesi yönündeki telgraflarını basına yansıtmışlardır. Basına yansıttığı bu görüşlerinde sinema salonu sahipleri, sinemaların en fazla iş yaptıkları günlerin Cumartesi ve Pazar günleri olduklarını, bu günlerde kazanılan paranın sinemaların en "zaruri masraflarını bile" karşılamadığını iddia etmişlerdir. Salon sahipleri, telgraf dilekçelerinde, kendi yaptıkları istatistiklere göre, *"bir sinemada satılan biletlerin yüzde elliden fazlası(nın) çocuklara ait"* olduğunu, kanun lahiyasında belirtilen sınırlamaların getirilmesi durumunda *"yüzbinlerce lira vergi veren müesseseler"* olan sinemaların *"bir hayli zarar görecek"*lerini dile getirmişlerdir. Salon sahipleri, sadece sinema salonlarının değil, devletin de, önemli bir gelir kaybına uğrayacağını belirtmişlerdir. Çekilen telgraflarda yapılan bir başka savunu, sinema filmlerinin Türkiye'ye girerken ve girdikten sonra zaten kontrollere uğradığı, bu kontrollerin, "Milli Müdafaa ve Maarif Vekaletleriyle Matbuat ve Emniyet Umum Müdürlükleri"nden oluşan bir heyet tarafından yapıldığı ve "gayri ahlaki filmler"in sansüre uğradığı yönündedir (*Son Posta,* 3.12.1937).

Sinema sahipleri, Başbakanlığa ve Büyük Millet Meclisi'ne gönderdikleri dilekçelerinde çocukların sinemalara girişlerinde getirilen kısıtlamalara karşı çıkarlarken, basını da bu amaçla kullanmaktadır. İki sinema sahibinin bu konuda verdiği demeç, aslında, öğrencilere özel matinelerin gösterildiği, ancak bu matinelere öğrencilerin pek rağbet etmediklerine ilişkindir:

> *- Biz haftanın muayyen günlerinde talebe matineleri yapıyoruz. Bu seanslarda hemen hemen büyük müşteri yok gibidir. Şu halde bir matineyi koruyacak kadar kesif olan bir müşteri kütlesini kaybediyoruz, demektir. Halbuki terbiyevi bakımdan faydalı olan sinemadan memleketin yarınki sahiplerini mahrum etmek, bilmem ki ne dereceye kadar doğru olabilir. Nitekim Fransa Maarif nazırlarından biri, iki sene evvel, on tane mektebimiz olacağına keşke beş tane daha fazla sinemamız olsaydı, demiştir. Bu söz, meselenin mahiyetini gayet iyi anlatır, sanırım*[6] (*Son Posta*, 3.12.1937: 4).

Sinema salonu sahipleri, yasaya karşı çıkışlarında ekonomik kaygıları birincil planda yer almasına rağmen, bu ekonomik nitelikli

[6] İtalik vurgular tarafımdan eklenmiştir.

amaçlarını, sinemanın eğitim ve öğretimdeki önemine işaret ederek daha geride bırakmaya çalışmışlardır. Salon sahipleri, savunularını, Fransız Milli Eğitim yetkililerine dayanarak desteklemeye çalışmışlardır. Daha önce de belirtildiği gibi, Burhan Cahit de, sinemanın çocuklar üzerinde etkilerine ilişkin örneklediği somut bir gözlemini Fransa örneğine dayanarak dile getirmişti. Bununla beraber, Cahit'in "İstanbul'un Tarzanı" yazısındaki örnekleme, sinemanın çocuklar üzerindeki olumsuz etkilerine ilişkindi. Sinema sahipleri ise, doğal olarak ekonomik çıkarlarını birincil planda tuttuklarından, sinemanın etkilerine ilişkin seçtikleri örnek olumludur.

Sinema salonu sahiplerinin savunduğu ekonomik kaygıları ön plana alan bu mücadelelerinin, Fuat Bey'in yasalaşmasını istedikleri madde hükümlerine etki ettiği anlaşılmaktadır. Her şeyden önce, Fuat Bey'in yasalaşmasını istediği madde hükümlerinden öngörülen *para ve hapis cezaları* 1926, 1928 ve 1935 tekliflerinde değişmemiştir. Tekliflere göre, kanun hükümlerine aykırı davranılması durumunda, uygulanılacak para cezası 25 lira ile 100 lira arasında değişecektir. Yasağın aşınmasına ilişkin ikinci bir ihlal olduğunda getirilecek ceza hapistir ve bu ceza da her üç teklifte *iki ay*dır. 1941 teklifinde ise öngörülen para ve hapis cezası azaltılmıştır. Yasada belirtilen yaş sınırları dışındaki çocukların sinema salonlarını kullanmalarına izin veren sinema salonları sahipleri için öngörülen para cezası 1941 teklifinde, "beş lira ile elli lira"dır. Yasağın ikinci defa ihlali durumunda iki aya kadar öngörülen hapis cezası ise en az üç gün, en çok bir ay şeklinde değiştirilmiştir.

Fuat Bey'in sinema salonları sahiplerinin isteklerini dikkate aldığına yönelik bir başka kanıt, 28 Kasım 1934 tarihinde basına yansıyan, "Sinemacılar Gümrük Vergisinin Ağırlığını İleri Sürdüler" başlıklı habere bakıldığında bulunabilir. Şöyle ki, daha önce de belirttiğimiz üzere, 1935 tarihli teklifinde Fuat Bey, tam da bu istekleri karşılar biçimde, hükümetin çocuklara yönelik olmak üzere dışarıdan eğitici ve öğretici nitelikli filmlerde gümrük vergisi indirilmesini yasalaşmasını istediği maddeler arasına katmıştır.

Fuat Bey, sinema salonları sahiplerine yönelik bu gümrük indirimleri ve ceza. indirimleriyle yasa tekliflerini meclisten geçireceğini düşünmüş, ancak başaramamıştır Bu noktada basına yansıyan halkın, gazetecilerin ve bilim adamlarının görüşleri ve sinema salonu sahiplerinin baştan itibaren süren mücadeleleri yanında bir de hükümetin Fuat Bey'in teklifi konusunda ne dediği önemli olmaktadır.

2.4. Hükümetin Fuat Bey'in Yasa Tekliflerine Bakışı

Hükümetin sinema konusundaki yaklaşımı, hem "sansür"; hem de sinema sanatının önünü tıkayabilecek "sert kontrol yöntemlerinden kaçınma" biçiminde özetlenebilir. Daha 1932 yılında filmlerin gösterilmeden önce kontrolüne yönelik kurul oluşturulmuştu. Burada Dahiliye ve Maarif Vekaleti'nde kişiler seçilmişti (*Son Posta,* 28.7.1932). Kurul, Ağustos ayında faaliyete geçmiştir. Bundan sonra, filmler üzerinde kontrol uygulamaları başlamıştır. Bu kontrollerde, yabancı ülkelerden gelen filmlerin din propagandası yapıp yapmadığı, ahlak kaidelerine uygun olup olmadıkları ile ulus ile vatan duygularını "rencide" edip etmelerine bakılmıştır. Bazı filmlerin, kontroller sonucunda, daha 1932 yılında din propagandası yaptığı görülmüş ve geri çevrilmişlerdir (*Son Posta,* 28.8.1932). Kontroller, 1939 yılına gelindiğinde üzerinde önemle durulan konulardan biri olmuş, *"milli ve terbiyevi filmlerin gümrük resminden muaf olarak"* ülkeye girişi hakkında daha önceden verilen karar üzerine, *"bu nevi filmleri seçmek üzere Ankara'da ve İstanbul'da birer heyet teşekkül"* edilmiştir (*Cumhuriyet*, 17.3.1939).

Sinema üzerinde böylesine kontrol girişimi sağlanmaya çalışılırken, hükümet, sinemaya yönelik politikasının ikinci kanadını oluşturan sinema sanatının gelişiminin önünü tıkayabilecek adımlardan kaçınmak ve sinema sanatının önünü açmak için, gençlerin –ve daha genel olarak halkın- eğitici ve öğretici filmleri oynatan sinemalara gidenlerin bilet fiyatlarında indirime gidecek önlemlere girişmiştir. Hükümet, bu amaçla, sinemalarda ucuzluk sağlamak üzere girişimlerde bulunmuştur. Vergilerden yapılacak indirimlerle sinema biletlerinde yüzde kırka varan indirim yapılacağı Dahiliye Vekili Şükrü Kaya tarafından dile getirilmiştir. Bunun yanında, sinemaların faaliyette bulundukları en işlek günler olan Cumartesi ve Pazar günlerinde, "ucuz halk matineleri" ve "haftada bir gün" öğrencilere ve gençlere oldukça ucuz, "öğretici ve eğlenceli filmler gösterilmesi" kararlaştırılmıştır (*Cumhuriyet,* 20.6.1938).

Hükümetin, Fuat Bey'in yasa teklifine bakışında, sinemaya yönelik bakışın ikinci boyutunun daha ağırlıklı olduğu görülmektedir. Yasa tasarısına yönelik Adalet Bakanlığı'nın görüşü, bu konuda ayrıca bir yasalaştırmaya girişilmesi yerine, konunun bu konuda zaten düzen-

lemeler yapılan "Umumi Hıfzısıhha Kanunu"na yapılacak birkaç eklemeyle çözülebileceği noktasındadır.[7]

Hükümet tarafından Fuat Bey'in 1935 tarihli teklifine yönelik yapılan böyle bir değerlendirme, Fuat Bey'in bundan altı yıl sonra son kez vereceği yasa teklifini etkilemiştir. Şöyle ki, Fuat Bey, 1941'deki yasa teklifini, 1935'teki yasa teklifine yönelik hükümetin bildirdiği görüşleri dikkate alarak hazırlamıştır. Buna göre Fuat Bey, çocukların sinema ve tiyatroları kullanabilecekleri yaş sınırlarını hükümet görüşüne uygun biçimde düzenleyerek, 1935'teki teklifinin hükümet tarafından kabul edilmemesine gerekçe oluşturan *yaş kategorisine ilişkin maddeyi değiştirmiştir*[8]. Fuat Bey, yaş kategorisini ilişkin bu düzenlemesiyle, 1935'teki teklifine karşı hükümetin ileri sürdüğü *"1593 sayılı Umumu Hıfzısıhha Kanunu'nun 167'nci maddesinde benzer düzenlemenin yapıldığı"* savunusunu kırmayı amaçlamıştır. Fuat Bey, yasalaşması istenilen maddeler arasına "1593 sayılı Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun 167'nci maddesi mülgadır" hükmünü de koyarak, 1935 teklifinde ileri sürülen gerekçeyi temelsiz bırakmaya çalışmıştır.

Ne yazık ki 1941'de verdiği yasa teklifini böyle çıkaracağını düşünen Fuat Bey'in bu beklentilerini, Dahiliye Vekili Faik Öztrak tarafından Başvekalet Yüksek Makamına gönderilen bir yazı, boşa çıkarmıştır. Bu yazıda Öztrak, Fuat Bey'in 1941'deki yasa teklifinin 15 yaşını bitirmemiş çocukların sinemalar, tiyatrolar, dans salonları ve diğer eğlence mekânlarına girişlerini önleme ve bu konuda cezai işlemleri içermesine rağmen bu konuda gerekli düzenlemelerin başka yasalarda yapıldığını söylemektedir. Yazıya göre, bu yasalar ve ilgili hükümler, 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun on ikinci

[7] Adliye Vekili'nin yazısı şöyledir: "Çocukların umumi sinema filmlerine ve tiyatrolara girmelerinin yasak edilmesi hakkında Kırklareli Saylavı Doktor Fuat Umay tarafından verilip birlikte gönderilen kanun teklifi sureti tetkik olunarak 12 yaşından aşağı çocukların sinema, tiyatro, dans salonu ve bar gibi yerlere girmelerinin 1593 sayılı umumi hıfzısıhha kanunun 167'nci maddesi ile yasak edildiği ve bu maddenin ikinci fıkrası ile -6- yaşından yukarı olanların terbiyevi ve hususi mahiyetteki Sinema ve Tiyatrolara girmelerine izin verildiği ve bu kanunun teklifi zikredilen madde ile alakalı olduğundan bu maddeye bir iki fıkra eklenmek suretiyle maksadın temini mümkün bulunduğu görülmüş ve bunun; birbiri ile ilişikli kanun hükümlerinin bir arada bulundurulması bakımından da faydalı olduğu düşünülerek bu husus için ayrı bir kanun kabulündense bu teklif göz önünde tutularak adı geçen kanunun 167'nci maddesinin maksada uygun bir şekilde değiştirilmesi muvafık olacağı arz olunur."

[8] Belirttiğimiz üzere, bu madde altı yaşını bitirmiş çocuklar ile on iki yaşını bitirmemiş çocukların güneş batana kadar eğitici ve öğretici amaçlı filmleri sergileyen sinema salonları ile yine bu amaçlı piyesleri sergileyen tiyatro salonlarını kullanmalarına yöneliktir.

maddesinin son fıkrası ile Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun yüz altmış altı ve yüz altmış yedinci maddeleridir. Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun ilgili maddesinin ilgili fıkrasına göre, "bar, kafeşantan ve meyhanelere yanlarında veli ve vasileri olsa bile 18 yaşından aşağı küçüklerin girmesi"[9] yasaklanmıştır. Umumi Hıfzısıhha Kanununun 166'ncı ve 167'nci maddeleri[10] de 12 yaşından aşağı çocukların sinema, tiyatro, dans salonu ve bar gibi mahallere getirilmesini ve kabul olunmasını ve 18 yaşından aşağı çocuklara her nevi ispirtolu içki verilmesini veya satılmasını yasak etmiştir. Fakat ilginç olan, Fuat Bey, 1593 sayılı Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun 167'nci maddesini yasa teklifine koyarak ve böylece bu konudaki karışıklığı önlemek için bu maddenin yürürlükten kaldırıldığını söyleyerek, 1935'te sunduğu yasa teklifine karşı hükümetin savunusunu boşa çıkarmayı amaçlarken, hükümet Fuat Bey'in teklifine yeni bir engel daha çıkarmıştır. Bu engel, 1593 sayılı Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun sözü edilen 167'nci maddesindeki 12 yaş kaydının 15 yaşa çıkartılmasıdır. Daha başka bir anlatımla, Fuat Bey, 1935'teki teklifine hükümet tarafından yapılan eleştiriyi dikkate alarak 1941 teklifini hazırlamış, ancak hükümet Fuat Bey'in teklifini kabul etmemek için bu defa Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun ilgili maddesinde başka bir değişiklik yapılmasını ileri sürmüştür. Faik Öztrak yazısında bu değişikliğin daha yararlı olacağını bildirmesine rağmen herhangi bir değişiklik gerçekleştirilmemiştir.[11]

[9] Buradaki yazışmada, ilgili hükmün, 12'inci maddenin son fıkrası denilmesine rağmen, yasanın orijinalinde ve 1935 yılında geçirdiği değişiklikte, konunun 11'inci maddenin son fıkrasında düzenlendiği görülmektedir. Dolayısıyla, yazışmada bu anlamda yanlış bir bilgi vardır. İlgili hüküm aynen şöyledir: "Bar, kafeşantan ve meyhanelere, yanlarında veli ve vasileri olsa bile, on sekiz yaşından aşağı küçüklerin girmesini polis meneder" (*Resmi Gazete*, 1934, Sayı: 2751). Yasanın geçirdiği değişiklik için *Resmi Gazete*'nin 3029'uncu sayısına bakılabilir.

[10] 24.3.1930 tarihinde kabul edilen 1593 sayılı bu yasanın kahvehaneyle de dolaylı ilgi kurulabilecek maddeleri, 166. ve 167. maddelerdir. Madde 166'da şöyle denilmektedir:
"On iki yaşından aşağı çocukların yanlarında ebeveyni veya velileri olduğu halde dahi meyhanelere girmesi ve on sekiz yaşından aşağı gençlere her nevi ispirtolu içki verilmesi veya satılması memnudur (yasaktır)".
167. madde ise şöyledir:
"On iki yaşından aşağı çocukların, sinema ve tiyatro ve dans salonu ve bar gibi mahallere getirilmesi ve kabul edilmesi memnudur (yasaktır). Altı yaşından yukarı olanların gündüzün terbiyevi veya hususi mahiyette olan sinema veya tiyatrolara getirilmesine müsaade olunabilir" (Düstur, Tertip: 3, Cilt: 11: 143).

[11] Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun geçirdiği değişiklikler için bkz., *Resmi Gazete:* 19/5/1932, S. 2102; 19/4/1934, S. 2680; 31/3/1941, S. 4772; 20/4/1942, S. 5137).

Sonuç

Fuat Bey'in tekliflerini verdiği dönemde sinemanın çocuklar üzerinde olağanüstü etkiler yaptığına yönelik genel bir inanç vardır. Bu inanç, tartışmanın taraflarını oluşturan siyasetçiler, bilim adamları, gazeteciler ve basına yansıdığı kadarıyla halk tarafından paylaşılmaktadır. Fuat Bey'in yasa tekliflerine bakıldığında, sinemanın çocuklar üzerinde çok güçlü etkiler yaptığına ilişkin anlayışın yer aldığını görmekteyiz. Aslında "güçlü etki" döneme özgü genel bir anlayıştır. Türkiye'deki çocuk ve sinema konusundaki tartışmalar gelişmiş ülkelerden bu anlamda farklı olmamıştır.

Pek çok kişi sinemanın çocuklar üzerinde olumsuz etkilerinden şikâyet etse de, Fuat Bey'in yasa teklifleri yasalaşmamıştır. Kanımca, yapılan tartışmalar ışığında bunun en önemli nedeni, sinema salonlarını dolduran müşterilerin yarıdan çoğunu çocukların oluşturmasıdır. Bunun anlamı şudur: Sinema, başından beri siyasetçiler tarafından bir terbiye aracı olarak görülmüştür. Sinema, modernleşme projesinin gerçekleştirilmesinde bir araç olarak düşünülmüştür. Bu amaç, dönemin entelektüelleri tarafından da büyük oranda paylaşılmıştır. Sinema, devlet açısından bir boyutuyla daha önemlidir. Bu da konunun ekonomik boyutudur. Bu boyut, sinema salonları tarafından hükümete hatırlatılmıştır. Bu hatırlatma Fuat Bey'in 1935 teklifinin geri çekilmesi için Meclise ve Başbakanlığa gönderdikleri telgraf mesajlarında dile getirilmiştir. Sinema salonları, bu mesajlarında devletin sinema salonlarından her yıl yüz binlerce lira vergi aldığını söylemektedirler. Aslında bu ekonomik gerekçe bir başka örnek olayda da görülebilir. 1934 yılında İstanbul Belediyesi, sinema salonlarını Darülaceze Hissesi Vergisini vermedikleri gerekçesiyle kapatmıştı. Yasak, 24 gün sürdü; çünkü araya Maliye Bakanlığı girerek sorunu çözdü. Maliye Bakanlığı İstanbul Belediyesi'ne gönderdiği tezkerede hazinenin önemli miktarda vergi kaybına uğradığını belirtmişti. Ve sinema salonları bu nedenle tekrar açıldı.

Dolayısıyla tekliflerin kabul edilmemesi, sinemanın bir terbiye aracı olarak görülmesi nedeniyle sinemanın gelişimini tıkamamak ve sinema salonlarından elde edilen gelirle yakından ilişkiliydi. Yoksa 1935 ve 1941 tekliflerinde hükümetin ileri sürdüğü, konunun başka yasal düzenlemelerde çözüldüğü gibi bir savunuyla ilgisi olamazdı. Eğer bu savunu doğru olsaydı, Fuat Bey'in 1926 ve 1928 tekliflerinin niçin yasalaşmadığı sorusu yanıtlanamazdı. Çünkü bilindiği gibi, bu tekliflerin verildiği sıralarda ne Umumi Hıfzısıhha ne de Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu vardı.

Kaynakça

I. Başbakanlık Devlet Arşivi

Arşiv Kaynakları

Maarif Vekaleti Muamelat Genel Müdürlüğü:
30..10.0.0, 146.43..10 (14/12/1926)
30..10.0.0, 3..16.34 (14/3/1928)
30..10.0.0, 146..44.1 (27/4/1935)

Türkiye Büyük Millet Meclisi Muamelat Genel Müdürlüğü:
30..10.0.0, 4.22..20. (13/3/1941)

II. Gazeteler

(1932), "Filmlerin Kontrolü", *Son Posta,* 28 Temmuz.
(1932) "Propaganda Filmleri Gümrükten Geri Çevriliyor", *Son Posta*, 15 Ağustos.
(1932) "Halkın Sesi: Filmlerin Kontrol Edilmesi", *Son Posta*, 28 Ağustos.
(1932) "Sinemalarda", *Son Posta*, 19 Aralık
(1932) "Kızımı Sinemaya Göndereyim mi?", *Son Posta*, 27 Mart
(1934) "Sinemacılar Meselesi", *Son Posta*, 5 Temmuz
(1934) "Sinemalar Bugünden İtibaren Tekrar Faaliyete Başlıyor", *Son Posta*, 12 Temmuz
(1935), "Çocukların Sinema ve Tiyatro İhtiyacı", *Son Posta*, 4 Mart
(1936) "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema", *Son Posta*, 15 Ekim, 17 Ekim, 22 Ekim, 30 Ekim, 16 Kasım.
(1937) "Çocuklar ve Sinema: Sinemacılar Bir Telgrafla Başvekalete ve Millet Meclisi'ne Müracaat Ettiler", *Son Posta*, 3 Aralık.
Cavit, B. (1937), "İstanbul'un Tarzanı", *Cumhuriyet,* 19 Mayıs.
(1938) "Sinema ve Eğlence Yerlerinde Ucuzluk Temin Ediliyor", *Cumhuriyet,* 20 Haziran.
Safa, P. (1938), "Çocuk ve Sinema", *Cumhuriyet,* 27 Nisan.
(1939) "Hayırsever Bir Sinema Sahibi", *Cumhuriyet,* 5 Mart.
(1939) "Filmlerin Kontrolü", *Cumhuriyet,* 17 Mart.

III. Kitap ve Makaleler

Jarvis Jr., A.R. (1991) "The Payne Fund Reports: A Discussion of Their Content, Public Reaction, and Affect on the Motion", *Journal of Popular Culture,* Fall 91, Vol. 25 Issue 2, 127-151.
Lenning, A. (1975) "A History of Censorship of the Film", Thomas R. Atkins (ed.) *Sexuality in the Movies,* Bloomington: In. Indiana Univ. Press.
Sertel, Z. (1968) *Hatırladıklarım (1905-1950),* İstanbul: Yaylacık Matbaası.

Serdar Öztürk
Öğretim Üyesi
Gazi Üniversitesi
İletişim Fakültesi

SİYASAL İKTİDAR - SİNEMA İLİŞKİSİ
YORGUN SAVAŞÇI - KÜÇÜK AĞA

Senem A. Duruel Erkılıç

Bu çalışma, hükümet değişikliklerinin ve politik çekişmelerin yoğunlaştığı bir dönemde, 1977-1979 yılları arasında TRT tarafından projelendirilmiş *Yorgun Savaşçı* (Halit Refiğ, 1978-1983) ile *Küçük Ağa*'dan (Yücel Çakmaklı, 1983) hareketle tarihsel bir kaynak olarak sinema konusuna iktidar-sinema/sinema-devlet ilişkileri açısından yaklaşmayı amaçlamaktadır. Her iki dizi filminde sinema anlatımı bakımdan çözümlemesi yapılmayacak ya da kaynaklandıkları romanlara ne oranda yakın durdukları, sadık kaldıkları tartışılmayacak, gerçekleştirildikleri iktidar dönemiyle ilişkileri üzerine odaklanılacaktır.

Gerek 1977'de Süleyman Demirel hükümeti döneminde senaryosu ısmarlanan *Küçük Ağa,* gerekse 1978'de Bülent Ecevit'in Başbakanlığı sırasında çekilme kararı alınan *Yorgun Savaşçı*, sinemasal anlatımlarının ve hatta kimi zaman savundukları tezlerin ötesinde, projelendirildikleri iktidar döneminin ve 12 Eylül'ün getirdiği koşulların yükünü üstlerinde taşımışlardır. Yakın Türk tarihinin en önemli dönüm noktasına dair önermeler getiren bu dizi filmlerin kaderinde, büyük ölçüde kaynaklandıkları romanların yazarlarının yani Kemal Tahir ve Tarık Buğra'nın dünya görüşleri ve siyasal yaklaşımları belirleyici olmuştur.

Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, Türk sinemasında tarih üzerine önermeler getiren ve belli bir döneme bakışta tez ileri süren filmlerin arkasında çoğunlukla romanlar vardır. Bir edebiyat eserine yaslanmayan ve tarih üzerine özgün tezler ileri süren filmler de vardır, fakat bunlar tekil örneklerdir. Bu nedenle Türk sinemasının tarihe bakışından çok Türk romanının tarihe bakışından söz edilebilir. Bu konu başlı başına bir çalışma oluşturabilecek kapsamdadır.

Yorgun Savaşçı ve *Küçük Ağa*'ya yönelik olumlu-olumsuz eleştirilerde, tabii ki 1960'ların ikinci yarısı ile 1970'lerin başlarında "ulusal sinema-milli sinema" tartışmalarında bu görüşlerin sözcülüğünü ya-

pan, Halit Refiğ ve Yücel Çakmaklı'nın eğilimlerinin belirleyici olduğu da açıktır.

1973 yılında Milli Türk Talebe Birliği'nin düzenlediği "Milli Sinema" açık oturumuna katılan Yücel Çakmaklı, milli sinema anlayışını, milli kültürün sinema diliyle anlatımı hareketi olarak tanımlamıştır. Çakmaklı'ya göre milli sinema, bir toplumun tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimiyle olgunlaştırdığı değer hükümlerini aksettiren sinema anlayışıdır. Değer hükümleri, ilim, sanat ve dindir. Yücel Çakmaklı milli sinema anlayışını dile getirirken Türk-İslam yüceliği fikrini ön planda tutmuştur. Mayıs 1984'te *Boğaziçi* dergisinde kendisiyle yapılan röportajda *"Lütfi Akad, Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenlerle çalışıp sinema sanatını öğrenmeyi uygun görmedim, çünkü onlar toplumsal gerçekçi sinema anlayışıyla film çeviriyorlardı,"* diyerek kendi açısından bu yönetmenlerle arasındaki ayrımı ortaya koymuştur.

1973'te Milli Türk Talebe Birliği'nin düzenlediği toplantıda Halit Refiğ ulusal sinema anlayışını açıklarken "milli" yerine "ulusal" sözcüğünün kullanılmasının bir tutum farkı olduğunu, milli sözcüğünün daha muhafazakâr bir içerik taşıdığını, ulusal sözcüğünün ise değişimi içeren daha ilerici bir vurgusu olduğunu dile getirir. Filmlerin dış yüzeyindeki "milli"likle, derininde insan ilişkileri ve dünyaya bakış açısında görülen milli"liğin ayrıştırılması gerektiğini söyleyerek Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nı (1965) ulusal sinema anlayışını örnekleyen en önemli film olarak ele alır. Refiğ ileriki yıllarda, Yücel Çakmaklı ile ayrımlarını şu sözlerle açıklar: "Ben 'Gerçek nedir, belli zamandaki, belli mekândaki gerçek nedir?' onu anlatmak isterken onlar 'İdeal nedir? İdeal İslam ahlakı, İslam yaşamı nedir?'i anlatmak gayretindeydiler" (Türk 2001: 292-293). Halit Refiğ, "ulusal sinema" tanımının TRT için çektiği *Aşk-ı Memnu* (1974) ve *Yorgun Savaşçı* (1979) filmleriyle tamamlandığını söyleyecek; kendi anlayışına en yakın "ulusal sinema"nın devletin katkısıyla var olabileceğini belirtecektir.

Oysa Türkiye'de sinema-devlet ilişkileri her zaman sorunlu olmuştur.

Türkiye'de sinema-devlet ilişkileri kapsamında uzun yıllar etkisini göstermiş olan sansür olgusu ile hâlâ güncel bir mesele olarak karşımıza çıkan farklı iktidarların tutumlarıyla değişim gösteren kültür politikaları, sinema-devlet-tarih ilişkisindeki en önemli belirleyicilerdendir. Türk sinemasında sansür uygulamalarından en çok etkilenen ürünler tarihi filmler olmuştur. Çünkü devlet nezdindeki hassas konuların

başında yer alan "Türk tarihi" ve "Türk kimliği", yine devlet nezdinde en güçlü şekilde tarihi filmlerde temsil edilmektedir.

1939'dan 1986 yılına kadar temel bir değişikliğe uğramayan sansür nizamnamesinin maddelerinde, tarihi film yapımını doğrudan ilgilendiren kıstaslar bulunmaktadır. Bu maddeler, her dönemin politik nabzına ve sansür komisyonlarında bulunanların dünya görüşlerine, niyetlerine göre yorumlanabilecek esneklikte hazırlanmıştır. Sansür komisyonlarında bulunanların sinema ile ilgisi olmayan bakanlık görevlilerinden oluşturulması, dönemin egemen siyasi gücüne göre kararlar alınmasına neden olmuştur. Tarihimize ilişkin filmlerdeki bakış açısı, iktidarların tarih anlayışına ters düşmediği oranda ortaya konabilmiştir. Tarihi filmlerin gerçekçi bir yapıya uzun süre geçememelerinin arkasında sansür mekanizmasının etkin bir rolünün olduğu ve sinemacıları oto-sansüre yönlendirdiği açıktır.

Kültür politikalarındaki dalgalanmalar nedeniyle, bir dönem onaylanır görünen tarih yorumu, bir başka iktidar döneminde 'onaylanamaz' kabul edilmiştir. Aynı şekilde bir iktidar döneminde çekilmesi planlanan bir film, bir diğer iktidar döneminde gündemden çıkarılmıştır. Hatta aynı siyasi parti iktidarda iken, parti başkanının kim olduğu bile o film projesinin gerçekleştirilip gerçekleştirilememesinde belirleyici olmuştur. Örneğin Adnan Menderes'in hayatını ve Yassıada dönemini kapsayan ve senaryosu Halit Refiğ tarafından yazılan film projesi, DYP'ye Genel Başkan olarak Hüsamettin Cindoruk yerine Tansu Çiller'in seçilmesi ile gündemden düşmüştür (Duruel: 2002).

Özel film şirketleri -yani bağımsız sermaye- tarafından çekilen filmleri denetlemekten uzak durmayan devletin, kendisinin finanse ettiği filmleri/dizi filmleri daha yoğun bir biçimde denetlemesi kaçınılmazdır. Buna bir de kültür politikalarının süreklilik taşımaması, hükümetlere göre değişmesi olgusunu eklersek, bundan en çok ya da doğrudan etkilenen sinema ürünlerinin, devlet eliyle çekilen filmler olduğu sonucuna rahatlıkla varabiliriz. Bunun en somut örneği *Yorgun Savaşçı* dizi filminin yakılmasıdır. TRT'nin bağımsız bir ulusal yayın politikası olmamış, her iktidar değişikliği ile yayın politikası tekrar biçimlendirilmiştir. *Yorgun Savaşçı*'nın yapılma kararından yakılmasına kadar, yani 1978-1983 yılları arasında TRT Genel Müdürü üç kez değişmiştir.

Türkiye'de iktidarların kadroları büyük ölçüde değiştirmesi, yeni gelenlerin kendilerinden önceki uygulamalara son vermesi alışılageldik bir durumdur. Fakat *Yorgun Savaşçı* ve *Küçük Ağa* ile ilgili temel

sorunlardan biri, devletin ilk defa, Türk tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olan Kurtuluş Savaşı'nı konu alan bu yapımlara, son derece geç bir dönemde eğilmiş olmasıdır. Hatırlatmakta yarar var, devlet ve Türk sinemacıları ilk kez İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğü yaptığı dönemde ortak projeler gerçekleştirmişlerdir. Fakat bu tarihten önce Cumhuriyet'in 50. yıl dönümü için çekilmesi planlanan Türkiye'yi tanıtıcı film projesi, sürekli gündemde olan bir Atatürk filmi yapımı ve benzeri çalışmalarda devlet Türk sinemacılarına mesafeli durmuştur. Bir Atatürk filmi yapımı 1990'lara kadar bir türlü gerçekleştirilememiştir.

Yorgun Savaşçı ve *Küçük Ağa* üzerindeki temel yük, bu tarihten önce devlet eliyle ısmarlanmış, devletin resmi tarih anlayışını temsil eden Kurtuluş Savaşı konulu filmlerin çekilmemiş olmasıdır. Özel şirketler tarafından çekilen Kurtuluş Savaşı filmleri her ne kadar devletin resmi ideolojisiyle paralellikler içerse de, yapım amaçları ticari olduğu için, Kurtuluş Savaşı'nı aşk ya da macera atmosferinde ele almışlardır. Devletin resmi tarih tezini açıklayıcı ve örnekleyen filmler olma çabasını doğal olarak taşımamışlardır. Türk sinemasına uzun yıllar sırt çevirmiş; belki de sinemayı ideoloji yaymada güçlü bir silah olarak gördüğü için sinemaya karşı mesafeli davranmış olan devlet, *Yorgun Savaşçı*'yı yakarak hemen arkasından *Küçük Ağa*'yı gösterime çıkararak tarih görüşünü somutlaştırır konuma gelmiştir.

Öte yandan bütün bunların sistemli bir tavrın sonucu olmadığı da öne sürülebilir. *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasıyla eş zamanlı olarak *Küçük Ağa*'nın çekimlerine ara verilmesi TRT'nin (ve aslında siyasal iktidarın) kararsız bir tutum içinde olduğunu göstermektedir.

Yücel Çakmaklı'nın Şubat 1986'da *Sanat Olayı* dergisine yaptığı açıklama dikkat çekicidir. Çakmak şunları söyler: "Bir meslektaşın onca emek vererek yaptığı bir eserin yakılmasının hiçbir zaman tasvip edilecek bir tarafı yoktur (...) O sırada ben yine milli mücadeleyi konu alan *Küçük Ağa*'yı çekiyordum. Bu mesele hatta *Küçük Ağa*'yı da etkiledi. Çalışmalar bir ara TRT tarafından durduruldu. Onun başına gelenler bana da uygulanmak istendi. *Yorgun Savaşçı* ekrana gelmeyince *Küçük Ağa* da gelmeyecek dendi".

Şunu da eklemek gerekir ki, *Küçük Ağa*, TRT tarafından uyarlanacak Türk edebiyatı eserleri listesindeki yerini İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğü yaptığı dönemde almıştır. Yani 1980'lerde sağ görüşün temsilcisi olarak değerlendirilen romanı, 1974-75'te sol eğilimli bir yönetim ele almakta sakınca görmemiştir. Nevzat Yalçıntaş'ın Genel Müdürlük döneminden başlayarak yenilenen listelerde sürekli yerini alan *Küçük Ağa*'nın önce Osman Seden tarafından çekilmesi

düşünülmüş, fakat projenin gerçekleştirilmesi gecikince 1983'te yönetmenliği Yücel Çakmaklı'nın yapması kesinleşmiştir.

***

Anadolu'da yeni bir Türk devleti kurulmasında hangi güç dengelerinin rol oynadığı, batının etkinliği ve mili mücadeleyi yürüten ordunun örgütlenme biçimi gibi hassas bir takım konulara odaklanan *Yorgun Savaşçı*, alışılagelmiş resmi tarih anlatısının dışına çıkmaktadır. Film, Osmanlı'dan günümüz Türkiyesine bizi getiren bir dönemeci, politik, sosyal ve düşünsel evreleriyle de gözler önüne sermeye çalışmıştır. Bu dönemeç büyük bir zaferin yanı sıra bazı hatırlanmak istenmeyen olayları da içermektedir. Kendisine sırt çevrilmiş, iç ve dış düşmanlar ile çevrelenmiş, dostu düşmanına karışmış, kendi içindeki ayrılıkçı tutumlarla, yanlış politikalarla başa çıkmaya çalışan ordunun dramı verilmiştir. Daha önce özel şirketler tarafından çekilen Kurtuluş Savaşı filmlerinde gördüğümüz zaferler kazanan ordu yerine, gerek manevi, gerekse maddi olarak büyük bir çöküntüye uğramış ordunun silkinişi anlatılmıştır.

Yorgun Savaşçı bütün karmaşa ve çelişkilerin arasından sıyrılıp çıkan orduyu, düzeni ve yeni kurulan devleti olumlamaktadır. Kurtuluş Savaşı'nın aydın-subay öncülüğünde yapılmış bir savaş olduğunu vurgulamaktadır.

Gösterimi 1981'de Atatürk'ün doğumunun 100. yılına yetiştirilmesi planlanan, başta Genelkurmay olmak üzere bütün devlet kurumlarından aldığı destek ve yardımlarla çekilen *Yorgun Savaşçı*'nın yine devlet eliyle yakılması, Türkiye'de sinema-devlet ilişkisinin boyutunu daha da net ortaya çıkarmaktadır.

Orduyu savunan bir filmin asker kökenli bir TRT Genel Müdürü döneminde -Başbakan Bülent Ulusu'nun onayıyla- yakılmış olması ilginç bir çelişkidir. Kemal Tahir, filmin yakılmasından 15 yıl önce, kendisiyle 1968'de yapılan bir söyleşide *Yorgun Savaşçı* romanı için şöyle der:

"Milletin en kötü günlerinde, düşmanlar iyice içeri doldukları sırada, başından beri politikaya karışmamış, orta rütbede dövüşürken Türk subayının, ordusuz kalma dramını anlatmak istedim. Bunu anlatırken 1918-1919 memleket şartlarını, bilhassa direnenlerle ümidini kaybetmiş olanların durumunu göstermeye çalıştım. Buna

Türk toplumunda Ordu'nun özel yerini belirtmek istedim, demek de doğrudur. (...)" [1]

2000 yılında gerçekleştirilen Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda "Yorgun Savaşçı Dosyası/ Dava Kapandı mı?" adlı bildiriyi sunan Ayşegül Köç'un belirttiği gibi "Yasaklamak belli bir yönetimin çerçevesi dahilinde iktidarın sınırlılığını tanımak anlamına gelir. Şimdi yasaktır, sonrası yoktur. Fakat bu film öylesine sakıncalı bulunmuştur ki, gelecek nesiller açısından tehlike arz etmemesi için ortadan kaldırılmıştır".

Halit Refiğ, *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasının 12 Eylül döneminde Bülent Ulusu'nun başbakan olduğu hükümetin son icraatlarından biri olduğuna dikkat çeker ve hatta filmin tuhaf bir şekilde noter kayıtlarına göre 6 Kasım 1983 seçimlerinin sonucu alındıktan bir hafta sonra yakılmış olduğunun altını çizer.

Yorgun Savaşçı'nın yakılmasına neden olarak gösterilen gerekçeler şöyle özetlenebilir: Atatürk'e gereken ölçüde yer verilmediği, bölgecilik yapıldığı, Çerkez Ethem'e milli kahraman havası verildiği, Kurtuluş Savaşı'nın gerekli olmadığı konusunun işlendiği, bölücülük yapıldığı, Ermeni meselesinin aleyhimizde propaganda olabilecek şekilde işlendiği, ahlaki değer ve adetleri yıkmaya yönelik, halk ile ordu arasında bölünmelere sebep olacak görüntü ve diyalogların işlendiği, ordu mensuplarına uygun olmayan lakapların takıldığı, çok fazla argo ve küfüre yer verildiği... [2]

Yok edilmesinin böylesine gerekli olduğu düşünülen filmin bant kopyasının ortaya çıkışı ise 1993'te Tunca Yönder'in, Halit Refiğ'in danışmanlığında *Yorgun Savaşçı* dizisinin ikinci çevrimini HBB televizyonu adına yönetmesi ile olmuştur. (1992'de Tunca Yönder, Tarık

[1] Aynı söyleşinin devamında Kemal Tahir: "Yorgun Savaşçı'da, *yakın tarihimizde örnekleri çok görülen, politize olmuş büyük ve küçük rütbeli subayların dramını değil, son yüz yıldır bütün iç ve dış cephelerde yalnız milli devleti, yani vatanı savunmak için hiç kimseden ve hiçbir rejimden kendisi için çok bir şey istemeden vuruşmuş Türk subaylarının dramını vermek istedim.*

1918-1919 döneminde, memleketin düşman istilası altına düşmesi, yıllardır yoksulluklar içinde çarpışan ordunun dağılması, bu milli dramın derinliğini kat kat arttırmıştır. Burada savaşçı Türk subayının karşılaştığı en ağır durum, kendi haklarının yenilgi sorumluluğunu subay kadrosuna gelişigüzel yüklemesidir. Anadolu kurtuluş hareketimize bu açıdan baktığımız zaman, romantik övünmelerin altında yatan gerçek insan dramını görürüz" (Cumhuriyet, 30 Haziran 1968).

[2] Yakılma olayı ile ilgili tüm belgeleri, dizinin TRT adına prodüktörlüğünü yapan Ömer Serim'in, Mayıs 2003'te yayımlanan *Devlet Yapar Devlet Yakar* adlı kitabında bulmak mümkündür.

Buğra'nın Serbest Fırka olayını ele alan *Yağmur Beklerken*'ini televizyon filmi olarak çekmiştir). TRT filmin elindeki bant kopyasını ancak HBB'de ikinci versiyonun gösterilmesi üzerine yayınlamıştır. Atilla Dorsay'ın 7 Şubat 1993 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki "Mezardan Çıkan Ölüyü İzlemek" başlıklı yazısında belirttiği gibi filmin gösterilmesini sağlayan, gerçek demokratikleşme ve katıksız özgürleşme istekleri değil, rekabet ve reklam aygıtları olmuştur. Halit Refiğ'in yönettiği *Yorgun Savaşçı*'nın gösterilmesi 1993 yılı koşullarında, yani yakılma olayından 10 yıl sonra kamuoyunda büyük bir etki yaratmamış, seyirci kendisine büyük bir tarihi yanılgının empoze edildiği düşüncesine varmamıştır.

Sinema ürünlerinin, gerçekleştirildikleri dönemin gözüyle, tarihin belli bir periyoduna nasıl bakıldığı hakkında, tarihsel bir kaynak oluşturduğu düşüncesinden hareket edersek, *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasını, tarihsel bir kaynağın yok edilmesi eylemi olarak da niteleyebiliriz.

Kurtuluş Savaşı'nın aydın-subay öncülüğünde yapıldığını dile getiren *Yorgun Savaşçı*'nın yakılması, arkasından bir din adamını ana kahraman olarak ele alan *Küçük Ağa*'nın gösterime girmesi, bu iki filmin daha çok ideolojik açıdan değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Aslında bu zemini, bir anlamda devlet hazırlamıştır.

Küçük Ağa, Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç yıllarında İstanbullu Hoca adıyla tanınan bir din adamının Anadolu hareketi karşısındaki tavrını ve geçirdiği değişimi işlemiştir. Dahiliye Nazırı tarafından padişaha bağlılığı güçlendirmek için İstanbul'dan Akşehir'e gönderilen İstanbullu Hoca, bu küçük kasabada tanık olduğu gerçekler yani İstanbul hükümetinin kurtuluş için bir yol gösterememesi karşısında eşkıyalığın iç yüzü ve düzenli ordunun önemi üzerine farklı bir bilince varır ve "nifakın ta kendisi" olarak tanımladığı Kuvvayı Milliye ile aynı amaçta birleşir. İstanbullu Hoca'dan Küçük Ağa doğar.

Küçük Ağa bir din adamıdır. Fakat *Vurun Kahpeye*'den itibaren pek çok Kurtuluş Savaşı filminde görülen kaypak, çıkarcı, tutucu, düşmanla işbirliği yapan din adamı ve eşraf prototipinin tamamıyla karşıtı bir karakterdir. Tüm zaafları ve üstünlükleriyle anlatılan bu karakter toplumun belleğinde oluşan prototiplerin sorgulanmasına zemin oluşturmuştur.

İstanbullu Hoca sonraki yıllarda çekilen filmlerdeki din adamlarından da farklıdır.

1980'lerin ikinci yarısından 24 Ocak kararlarına kadar özel şirketler tarafından yapılan filmlerde din adamları çoğunlukla haksızlığa uğrayan karakterler olarak ele alınmıştır.

Küçük Ağa'da, altıyüz yıllık bir geçmiş ve imparatorluk geleneğine rağmen Kuvvayı Milliye'nin başlattığı kurtuluş hareketine katılmanın, din ve devleti temsil eden bayrağa, bayrağın temsil ettiği otoriteye karşı yepyeni bir bayrağın açılması gerektiğine inanmanın ne halk ne de İstanbullu Hoca için kolay olmadığı anlatılmaktadır. Bu düşünce romanda şu cümle ile dile getirilmiştir: "Zira menekşe, rengi mor olduğu için ne kadar suçlu ise, bu insanlar da yanılmaları yüzünden o kadar suçlu idiler".

Küçük Ağa dizisi gerek sağ gerekse sol kesimden hem övgü almış, hem de eleştirilmiştir. Sol kesimden gelen eleştirilerden biri filmde Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında dinin ve din adamlarının pay ve etkilerinin öne çıkartıldığı ve gerçeğe aykırı bir biçimde büyütüldüğü yönündedir.

Bir diğer eleştiri ise kahramanın adı ile ilgilidir. İstanbullu Hoca Mehmet Reşit Bey'in, yani Küçük Ağa'nın, *Nutuk*'ta adı geçen asilerden biriyle aynı ismi taşıması tepkilere yol açmıştır. Tarık Buğra, Oktay Akbal'a yazdığı mektupta, İstanbullu Hoca'nın *Nutuk*'taki "sergerde" ile özdeşleştirilmesini "kara kuşku" olarak nitelemiş, kendi yarattığı kahramanla sözü edilen asi arasında en ufak bir benzerlik bulunmadığını belirtmiştir.[3] Filmin basında sık sık ele alındığı bu dö-

[3] Tarık Buğra'nın Oktay Akbal'a yazdığı mektubun tamamı:
Bakla Sokağı: 10/3/1986
Sayın Oktay Akbal,
Gene Küçük Ağa'dan söz ettiniz ve gene bir isim benzerliğine dayanarak, benim İstanbullu Hocamı, Nutuk'taki "sergerde" ile özdeşleştirdiniz. Sormadan yapamayacağım:
Saçma'daki bu ısrar neden?
Sizin roman'ın da, üzerinde konuştuğunuz bir romanın da ne olup ne olmadığını bilmeniz gerekir. Eğitimini, yöresini, ilişkilerini, özel yaşayışını, düşünce ve gönül yapısını, ayrıntılarıyla belirterek bir portre çizdim ben. Önce İstanbullu Hoca, sonra da Küçük Ağa lakabını alan bu kişinin adını da verdim: Mehmet Reşit. Bu kişinin, sizin özdeşleştirmekte direndiğiniz sergerde ile serüveninin hiç bir bölümünde en kısa bir paralellik ya da kesişme gösterilemez; çünkü yoktur. Var demek için gerçeği hiçe saymak, o da değilse, romanı ve diziyi bilmeyenlerin kafasında, Küçük Ağa yazarını bir kara kuşku konusu yapmak kastı gerekir. Ben başka bir yorum düşünemiyorum; siz ne dersiniz?
Bu iki sorumu olduğu gibi yayımlayacağınıza ve cevaplandıracağınıza, gerçekten, inanıyorum; çünkü sık sık tekrarlamaktan hoşlandığınız, düşünce'ye, bu demektir ki, gerçeğe saygılı, yani dürüst olduğunuzu -kırk yıllık tanışıklığın onuru kurtulsun diye- görmek istiyorum. Saygılarımla.
Tarık BUĞRA

Oktay Akbal bu mektubun bir bölümünü ve cevabını 17.3.1986 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki "İki İlginç Konuda..." başlıklı köşe yazısında yayımlamıştır.

nemde "İstanbullu Hoca, Celal Bayar'dan başkası değildir" yorumu da yapılmıştır. Celal Bayar ise "Ben Küçük Ağa değil, Galip Hoca'yım" demiştir.[4]

Küçük Ağa ve *Yorgun Savaşçı* tartışılırken daha önce de değindiğim gibi ideoloji ön planda olmuş, bu filmlerin adeta birer tarihsel kaynak olmaları gerektiği düşünülmüştür. Bu filmler tabii ki aynı zamanda birer tarihsel kaynaktır. Fakat çekildikleri dönemin geçmişe bakışını yansıtan birer kaynak... Kurmacaya dayanan bir yapıları olduğu ve tıpkı roman gibi insanın dramını merkez aldıkları neredeyse unutulmuştur. *Küçük Ağa*'nın senaryosunu da yazan Tarık Buğra, İstanbullu Hoca'nın dramını şöyle ifade eder: *"Bir tarafta altı yüz yıllık otorite, bir tarafta yepyeni bir bayrak. Kolay mıdır burada hüküm vermek? Burada tereddüt geçirmez mi insan ve bu tereddüt trajik değil midir? Ben bunu vermeye çalıştım. Biz bugün diyoruz ki, karşı çıkanlar haindir. Bu, politik açıdan, hatta eğitim açısından ne kadar doğru olursa olsun, zannediyorum sanat açısından, sanat estetiği açısından çok yanıltıcı ve yanlış sonuca mahkum eden bir tutum. O günü ben bu güne göre değerlendirirsem yanılmaya mahkumum diyorum."*[5]

Bu noktada *Hadrianus'un Anıları* adlı tarihi romanı bir başyapıt sayılan Marguerite Yourcenar'ın bir sözünü hatırlatmak istiyorum: *"Ben kahramanlarımı kendi günlerine iade etmeye çalışıyorum"*.

İlginç olan noktalardan biri de 1968'de Yunus Nadi Roman Ödülü'ne değer görülen *Yorgun Savaşçı*'nın televizyona dizi film olarak uyarlanacağı tarihlerde, Kemal Tahir'in romanda tarihi gerçekleri tersyüz ettiği, tarihi gerçek kişilerle kurmaca karakterlerin rollerini değiştirdiği eleştirilerinin gelmesidir. Gerçek kişilerle kurmaca kişilerin biraraya getirilmesi veya karakterlerin tarih savlarını ardı ardına sıralamaları romanın yasaklanmasına gerekçe olmamıştır. Fakat film haline gelmesi büyük tepkilere neden olmuştur. Çünkü devlet televizyonu tarafından finanse edildiğinde tarih savlarının meşruluk kazanacağı düşünülmüştür.

Benzer bir sorunla *Gazi ile Latife*'nin ve *Devlet Ana*'nın çekilmesi söz konusu olduğunda da karşı karşıya kalınmıştır. *"Roman sanatını, sosyalizme kaydırılmış bir öznel fikirler cengine dönüştürdüğü"* yönünde eleştirilen Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sı 1998'de yine Bülent

[4] *Tercüman*, 16 Mayıs 1984, "Bayar 102 yaşında".
[5] *Sanat Olayı*, Mart 1984, sayı 22, "Tarık Buğra: TRT'nin Denetim Mekanizmasını Anlayamıyorum".

Ecevit'in Başbakanlığı döneminde ısmarlanmıştır. Hasan Bülent Kahraman, 14 Ocak 2001 tarihli *Radikal*'de "Yine mi Kemal Tahir" başlıklı yazısında "Devlet Ana*'yı Tahir'e biat etmiş bir yönetmen filme çekecektir. Kısacası bilimsel olarak sorunlu Kemal Tahir iddiaları devlet eliyle bir de resmileştirilecektir*" diyerek *Yorgun Savaşçı*'nın çekileceği dönemdeki yazılara paralel bir tavır sergilemiştir. Üstelik *Devlet Ana*'nın bir tür anti-tezi olduğu varsayılan Tarık Buğra'nın *Osmancık*'ı diğer adıyla *Kurtuluş* 10 yıl önce 1988'de TRT adına Yücel Çakmaklı tarafından çekilmiş ve izleyicilerle çoktan buluşmuşken...

Sonuçta, Osmanlı tarihini ve yakın Türk tarihini konu alan film yapımları bir taraftan devlet için kaçınılmaz birer proje olmuş, fakat yapımcılığı devletin üstlenmesi belirgin problemleri de getirmiştir. Sorun devletin tarihi konulu film çektirmesinde kilitlenmektedir. Ersin Pertan'ın yönettiği *Kurt Kanunu* (1991) da, Tunca Yönder'in yönettiği *Yağmur Beklerken* (1992) de özel yapım oldukları için bu türde bir değerlendirmeye konu olmamışlardır.

Günümüzde de iktidar-muhalefet çekişmelerinin siyaset alanı dışına kaydığı ve politik çekişmelerin tarihi konulu filmler üzerinden sürdürüldüğü görülmektedir. *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) bunun yakın zamanda yaşanan örneklerinden biridir. *Salkım Hanım'ın Taneleri* sinemalarda gösterilmiş, Antalya Film Festivali'nde ödüller toplamış ancak iki sene sonra TRT'de gösterilmesi üzerine fırtınalar kopmuştur. MHP milletvekili Ahmet Çakar, filmin TRT'de gösterilmesine izin verenler hakkında suç duyurusunda bulunmuş, TRT Genel Müdürü Yücel Yener'i suçlamış, hakkında soruşturma açtıracağı haberleri basında yayımlanmıştır. Bunda filmin kaynaklandığı romanın yazarı Yılmaz Karakoyunlu'nun başka bir siyasi partiden milletvekili olmasının yani siyasal rekabetin payı büyüktür. Sinema bir kez daha siyasetin malzemesine dönüşmüştür.

Tarihi filmler, geçmişteki insan durumlarını, toplumsal dramları anlatan, çok yönlü/boyutlu bir geçmiş duygusuna ve bilincine ulaşmamız için açılan kanallardan biridir. Gündelik politikaların sinema sanatına müdahalesi, bu kanalı kapatarak kısır bir tarih algısı ve görüsüne saplanılmasına neden olabilir. Ayrıca devletin sinema işine girmesi her zaman belirgin problemler çıkmasına neden olmuştur. Bütün bunların dışında sinema ürünlerinin salt ideolojiler çerçevesinde değerlendirilmesi dramı merkezine alan sinema sanatına da yapılan bir haksızlıktır.

Kaynakça

Akbal, Oktay (1986) "İki İlginç Konuda...", *Cumhuriyet*, 17.3.1986.

Buğra, Tarık (Röp.) (1984) "Tarık Buğra: TRT'nin Denetim Mekanizmasını Anlayamıyorum", *Sanat Olayı*, Mart 1984, Sayı: 22.

Çakmaklı, Yücel (1973) "Milli Sinema Açık Oturumu", *Milli Sinema,* Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü Yayını.

Çakmaklı, Yücel (Röp.) (1986) *Sanat Olayı*, Şubat 1986, Sayı: 45.

Çakmaklı, Yücel (Röp.) (1984) "Küçük Ağa", *Boğaziçi Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, Mayıs 1984, Sayı: 23.

Dorsay, Atilla (1993) "Mezardan Çıkan Ölüyü İzlemek", *Cumhuriyet*, 7.2.1993.

Duruel, Senem A. (2002) *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı, Sinema-TV Programı, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

Kahraman, Hasan Bülent (2001) "Yine mi Kemal Tahir," *Radikal*, 14.1.2001.

Serim, Ömer (2003) *Devlet Yapar Devlet Yakar/Yorgun Savaşçı Olayı*, İstanbul: An Yayıncılık.

Tahir, Kemal (Röp.) (1968) *Cumhuriyet*, 30.6.1968.

Türk, İbrahim (2001) *Halit Refiğ/Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Senem Duruel Erkılıç
Bölüm Başkanı
Mersin Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo, Tv, Sinema Bölümü

YEŞİLÇAM'IN YEŞİL YÜZÜ: *MEMLEKETİM*

Savaş Arslan

I have been waiting my time just to talk to you / You have been looking all down in the mouth / and down at your shoes / Well, baby, I came to give you the news / I will paint rainbows all over your blues / I heard you have been spending / a lot of your time up in your room / And at night you have been watching / the dark side of the moon / You do not talk to nobody / if they do not talk to you / So Buddy and me came here / to sing you a tune / "I give up" is all you have really got to say / It is time to find a new life style / Cause this really ain't the way / Let's go for a bounce / on my trampoline / I can show you the prettiest mountains / that you have ever seen / You better run to your closet / and fish out your blue suede shoes / I will paint rainbows all over your blues.

John Sebastian "Rainbows All Over Your Blues" 1970,
Memleketim filminde kullanılan şarkılardan birisi.

Film Çalışmalarını Yeniden Keşfederken (*Reinventing Film Studies, 2000*) isimli kitapta kitabın editörlerinden Christine Gledhill modaliteyi bir dizi tür, dönem ve ulusal kültüre uyarlanabilir özel bir estetik eklemleme biçimi olarak tanımlar. Gledhill'e göre modalite türlere dayalı bir sisteme özel ve çakışan olarak ikili bir eklemleme mekanizması sağlar. Her ne kadar klasik tür modellemelerine alternatif olarak ortaya konulmuş olsa da Gledhill'in anlatmaya çalıştığı şey aslında çok da yeni bir düşünme yöntemi değildir. Hem Batıda hem de Doğuda çeşitli sanat alanlarında benzer yapılar vardır. Şiirde temaların ya da müziğin belirli bir sınırlılık dahilinde düşünülmesine dayalı bir model – ölçü ya da vezin ve vurgu ya da aksan/ağız ilişkisi – Divan edebiyatında görülebilir. Benzer bir şekilde geleneksel gösteri sanatlarında da, gölge oyunu ya da orta oyununda belirli bir altyapı ya da dizge üzerine kurulan performanslar ve doğaçlamalar söz konusudur. Her ne kadar hikâye bilinse ya da ortak bir imgelemin paylaşım alanında yer alsa da, gösteriyi çekici kılan hikâyenin ve karakterlerin özgünlüğü ya da yeniliğinden çok nasıl yinelenmesi ve sunulduğudur, çünkü bu yineleme içinde performans ve doğaçlama

ilgiyi baki kılar. Klasik sanat müziğinde de makam ve irtifa arasındaki ilişki yine benzer bir yapıdadır. Makam izlenecek yol haritasını teşkil ederken, tek tek performansçıların yorumları da irtifalarının farklılaşmasını sağlamaktadır. Bir diğer deyişle, makamın çakışan yapısal özellikleri zemini ve zeminin sınırlarını belirlerken, irtifa ise özel, performatif durumları ya da bu zemin baz alınarak gezinilen, yani terennüm edilen yüksekliklere işaret eder.

Popüler Türk sinemasına da benzer bir düşünme pratiği içinden bakarsak Yeşilçam'ın da benzer bir yapısı olduğunu düşünebiliriz. Yani Yeşilçam'ın sınırlarının olması ve o sınırlar içinde bir aynılık ya da tekrar paylaşımı olduğunu düşünürsek, tek tek filmlerdeki doğaçlama ya da aksanların, irtifaların ya da performansların farklılıklarının ya da özelliklerinin üzerinde döndüğü bir zeminin varlığından söz edebiliriz. Bir diğer deyişle, modalitenin sınırları içinde düşünebileceğimiz tekil performanslar bir yandan birbirleriyle çakışır ve modalitenin sınırları içinde kalırken, diğer yandan da özel ve kendine özgü olma durumlarından ötürü bu sınırları sınamakta ya da açığa çıkarmaktadırlar – bu sınırlı zeminin ortaya koyduğu varoluş koşulları çoğul ya da çeşitli tekilliklerin eklemlendiği bir ilişkiler ağını sunar bizlere.

Film dili ya da söylemi anlamında düşündüğümüzde teknik olanakların oluşturduğu bir dizi görsel çıktıdan söz edebiliriz. Farklı dönemlerde kullanılan filmlerin ortaya koyduğu renk çeşitliliği, siyah-beyaz filmlerden renkli filmlere geçişteki yenilikler, sözgelimi Batıdan gelen düz ve parlak renkli elbiseler tevatürü, zoom kullanımı ya da filmcilerin ürettiği pratik çözümler bu alanda yer alır. Birçok fantastik filmde başka filmlerden alınan görüntülerin kurgu masasında bu filmlere eklenmesi ve buna göre bir mizansen düzenlenmesi de akla gelen başka bir ortaklık. Bütün filmlerin dublajlanması birçok örnekte de, bunun oyunculardan ziyade dublajcıların sesinin kullanılarak yapılması ve senkronun kaçması, senaryo ya da tretman yokluğuna dayalı uyumsuzluklar, oyuncuların belirli bir metoda dayanmayan kendiliğinden oyunlar çıkarması da bir başka paylaşım alanıdır. Duyguların, vurgusu biraz fazla olan mimikler ya da ifadelerle anlatımı, ölümlerin kan akmadan olması, ya da acının ya da sevincin biraz da sessiz dönem oyunculuğa, hatta dışavurumcu oyunculuğa kaçan aşırı vurgusu da çok karşımıza çıkar. Mekân kullanımı açısından da Şile kumsallarının çöl sahnelerindeki yararı, Aşıklar Tepesi'nin ya da İstanbul'un üst sınıf konakları ya da yalılarının sürekli mizansenin parçalarını oluşturması akla gelen ilk örneklerdir.

Film anlatısı açısından da melodramın bütün filmlere sirayet eden yalın bir iyi ve kötü karşıtlığına dayalı örüntüsü, iyilerin iyiliğinin kötülerinse kötülüğünün önkoşulsuz kabulü ve kalıcılığı, mutlu sona giden yolda aradaki arazların ortadan kaldırılmasının ardından iyilerin bu ya da öbür dünyada bir şekilde kavuşması, dram ya da trajediye giden yolların sürekli kapanarak film anlatısının çözüme sorgusuz sualsiz ulaşması ve açık uçlu metin olasılığının kapanması söz konusudur. Komedilerde ya da avantür filmlerde ve hatta seks filmlerinde yine melodramatik iyi-kötü karşıtlığının korunması ve bunun yanında doğrudan eleştirelliğin uzağında kapalı metinlere giden bir yapının varoluşu, tarih, sosyal ya da dinsel içerikli filmlerde millilik ya da din beslenerek seyirci ilgisinden yararlanmaya çalışmak, seyirciye telkinde bulunmak ve hatta bunun için farklı bölgelere farklı sahneler içeren film kopyalarını göndermek kesişen noktalardır.

Bu yukarıda kısaca saydığım zemine ya da makama ilişkin ortak özellikleri akılda bulundurarak Yücel Çakmaklı'nın 1975 tarihli *Memleketim* filmine baktığımızda, karşımıza kendisini popüler sinemadan ayırmaya çalışan tezli bir film yapma çabası çıkar. Nazım Hikmet ve Kemal Tahir'in tezli roman fikrine atfen Milli Sinema ya da Ulusal Sinema akımlarını belki de bir tezli sinema girişimi olarak görmek mümkündür. Film hiç de rastlantısal olmayan adını Kıbrıs Harekatı'nın hemen sonrasındaki atmosferden alarak Çakmaklı, Ayşe Şasa ve Berrin Gezici işbirliği sonucu ortaya çıkan bir senaryoya dayanmaktadır. Çakmaklı'nın sözleriyle, "Erzurum'da kendi toprağında yetişmiş bir doktor (Tarık Akan), bir tarafta zengin bir kız (Filiz Akın) yine Avrupa'ya tahsil için gidecek ama müzik tahsiline. İkisi orada karşılaşacak ve bu vesileyle biz batılılaşma meselesini anlatacağız; Türk insanının Avrupa'daki macerasını anlatacağız. Ama sonunda ... Türk sinemasında birbirlerini çok sevdikleri halde bunların aralarına zenginlik-fakirlik başta olmak üzere çeşitli maniler girer ama ilk defa birleşememelerine mani olan bu kültür ikiliğidir. Benim dokuz filmde işlediğim, sinemaya girdiğim, ana tema bu, kültür ikiliği: Türk toplumunun genel meselesi, huzursuzluklara yol açan en büyük mesele bu kültür ikiliğidir, iki ayrı hayat tarzıdır. İşte bu kültür ikiliği, bu iki insanın evlenmesine mani oluyor; birbirlerini sevdikleri halde..."[1]

Bir diğer deyişle bir savaş dönemi atmosferinde Ayten Alpman'ın da TRT'de çalınan şarkısından feyz alarak ortaya çıkmış Avusturya, Yugoslavya ve Türkiye üçgeninde geçen bir film olan *Memleketim*'in

[1] Yücel Çakmaklı'dan yapılan alıntılar kendisiyle 3 Ağustos 2002 tarihinde yaptığım söyleşimizdendir.

tezi ise kanımızca İslam ve Türklüğün değerlerinin Hıristiyanlık ve Batının değerlerinden önce gelmesine ve bir kimsenin ancak bu yolla topluma yararlı olabileceğine dayalıdır. Yani Batılılaşma "öz" meselesine dayalı bir sorundur ve aslolan dine ve milli kimliğe dayalı özümüzü kaybetmeden Batının bilimi ve tekniğinin alınmasıdır.

Filmin hemen başlangıcında Yeşilçam melodramlarından aşina olduğumuz bir parti/eğlence sahnesi ve buna bağlı olarak kurulan iki başrol oyuncusu arasındaki karşıtlık ve heteroseksüel ilişki potansiyeli karşımıza çıkar. Filiz Akın'ın canlandırdığı Leyla karakteri üst sınıf, merkeze ait, Batılılaşan bir kutbu oluştururken Tarık Akan'ın Mehmet karakteri ise alt sınıf, çevreye ait ve Doğulu bir kutbu temsil ediyor. Karşıtlığın kurulduğu partinin diğer özneleri ise Batılı hippiler – bu noktada bir ayrıntıyı ekleyelim, bu parti Viyana'da bir parkta geçiyor ve bu ise Türkiye içindeki batılılaşmacı ve gelenekselci karşıtlığına ek olarak filme bir uluslararasılık metninin kapılarını açıyor. Diasporada birbirini tanımayan iki Türk'ün karşılaşması ise Leyla'nın hippilere Türkiye'de çok kolay ve ucuza afyon bulabileceklerini anlatırken arada bir Türkçe sözle - "şişko domuz,"[2] - onlardan birisine küfretmesiyle gerçekleşiyor. Aralarındaki İngilizce muhabbette Leyla, Mehmet'in "Türk müsün?" sorusuna, "Çinliyim," diye dalga geçerek yanıt verir ve sonradan hippi arkadaşlarını da "Biz aslında Afganız," diyerek makaraya sarar. Bu sırada fonda 1970'lerden John Sebastian ya da Joan Baez şarkıları çalmaktadır. Daha sonra evde ve barda devam eden parti sırasında Mehmet Leyla'ya neden kendisini Afgan olarak tanıttığını sorar. Leyla'nın cevabı oldukça etkileyicidir: "Ne fark eder canım, Afganlı veya Türk, Amerikalı, Japon, İngiliz, Fransız, Afrikalı bir zenci. Şöyle kıvırcık saçlı bir zenci, ne fark eder, hepsi insan. Hem biliyor musun, Afrikalı kızlar çok güzel oluyor, çok da güzel dans ediyorlar."[3] Bu partiler esnasında Mehmet'in aslında

[2] "Şişko domuz" diye bir hakaret bir yandan hayvanların cins adlarını hakaret olarak kullanabilen Türkçe'ye aitken, bir yabancıyla ilişkili olarak domuzun anılması ise doğrudan İslami bir kimliğin kendini uzaklaştırdığı Hıristiyanlıkla ilişkilidir aslında.

[3] Bütün milletler isimleriyle anılırken, "kara kıta" Afrika'nın sanki tek bir ülkeymiş gibi görülmesi aslında hiç de rastlantısal olmayan, uzunca bir süre sömürgecilik ve kölelikle beslenen Batılı bir tahakkümün ürettiği söylemin tam da Batılılaşmanın uzağında kaldığını iddia eden bir ülkedeki yansımalarındandır. Her ne kadar Osmanlı'dan gelen bir emperyal ve kısmen de köleliğe dayalı idare anlayışı olsa da, buna tamamıyla karşı çıkan Cumhuriyet Türkiyesinin söylemsel alanında bu tarz bakışların ortaya çıkmasına dair Orhan Koçak'ın "Türkiye'de Kimlik Sorunu" isimli makalesinde Shakespeare'in *Prospero ile Caliban* eserinden sözeden Nurullah Ataç ve

"Uyuşturucu Maddeler ve Karakter Formasyonuna İlişkileri" konulu bir tez hazırlamak için toplumun başına bir dert olarak gördüğü hippilerle takıldığı ortaya çıkar ve Leyla başlangıçta Mehmet'e ikiyüzlülüğünden ötürü kızar. Bundan bir süre sonra Viyana sokaklarında Leyla ile karşılaşan Mehmet, Leyla'ya nereli olduğunu sorduğunda ise aldığı yanıt yukarıdaki ülke adlarına dayalı yabancı olma durumunun bir başka çıktısıdır, çünkü Leyla'nın yanıtı "Habeşistanlıyım"dır.

Heteroseksüel ilişkinin tırmanması sırasında kimlik çatışmaları da Leyla'nın ev arkadaşı Helga'nın açtığı bir afiş tasarımı sergisi sırasında Mehmet ile bir Avusturyalı arasındaki bilim ve sanatın Batı ya da Doğu ürünü olmasına dair tartışmada ortaya çıkar. Leyla da her şeyin Batıdan kaynaklandığını düşünen Avusturyalılar gibidir ve Mehmet'in sözleriyle "Viyanalı bir genç kız gibi" davranmaktadır. Leyla'nın aklına büyükannesinin de onun Avrupa'ya gitmesine "Türkiye'de mektepler bitti mi?" diyerek karşı çıkması gelir. Leyla'nın büyükannesine yanıtı ise yine süregiden Afrika metaforunu körükler: "Aman be büyükanneciğim, duyan da Afrika'ya yamyamların arasına gidiyorum sanacak. Avrupa'ya gidiyorum. Medeni bir dünyaya." Evet, aslında "modern" Türkiye'den bakıldığında da, aynı Batılıların baktığı gibi Afrika bir tek ülkedir, orada ulusların kendi kimlikleri yoktur ve zenciler yamyamdırlar, çünkü bir Türk'ün Batı karşısındaki konumu asla derisinin rengine bakılarak görülen bir gerilikle ilişkili değildir. Filme dönersek, Leyla Mehmet'i büyükannesine benzeterek onun Bach ya da Beethoven'i sevip sevmediğini sorar. Mehmet ise sevdiğini fakat önce bizim müziklerimizi öğrenmemiz gerektiğini belirtir ve Mehmet'in evinde Dede Efendi plakları dinlerler.

Fondaki klasik müzikle Mozart'ın doğum yeri olan Salzburg gezisinin ardından Mehmet, Leyla'yı bilinçlendirme göreviyle bir sonraki hafta Belgrad ve Budapeşte'ye gitmeyi teklif eder ve oralarda Estergon Kalesi türküsü eşliğinde eskiden bizim olan Tuna nehrinden bahsederek Türklerin bıraktığı izler olan kaleler, camiler ve türbeleri Leyla'ya gösterir ama Leyla inatçıdır: "Geçti o devirler. Beş yüz sene öncesinde değil, 1975'teyiz. Geçmişle övünmenin bugüne hiç bir yararı yok." Mehmet ise tarih şuurunun öneminden bahseder ve onu bir de alternatif Viyana turuna çıkarır.

Cemil Meriç'in zenci kimliğini nasıl da ıskaladıklarını postkolonyal kuram açısından yorumladığı yazısına bakılabilir.

Leyla: Burada kalmayı hiç düşündün mü?

Mehmet: Hayır, niye düşüneyim?

Leyla: Senin gibi başarılı bir doktor Viyana'da çok iyi şartlarla iş bulma şansına sahiptir. Bu şansı niye kullanmıyorsun?

Mehmet: Nasıl söylersin böyle bir şeyi?

Leyla: Ne var bunda, Viyana çok güzel bir şehir, çok seviyorum. İstanbul yerine burada yaşamayı tercih ederim.

Mehmet: Ömrünün sonuna kadar mı?

Leyla: Bilmem ama hiç olmazsa beş on sene. Sen de mesleğinde ilerlersin, değil mi? Burada senin için ünlü bir doktor olma imkânları daha çok. Belki de Avusturya'nın en meşhur doktoru olursun. Başka ülkelere bile çağırırlar seni, Paris'e, New York'a, Londra'ya. Ben de müzik çalışmalarımda ilerlerim, konserler veririm, ünlü bir virtüöz olurum. Ne dersin?

Mehmet: Ama Leylacığım, burası yabancı bir ülke, bizim ülkemiz değil. İnsan iyi bir iş de bulsa, para da kazansa, başka bir toplum içinde mutlaka yabancı olarak kalır. Rahat edemez, huzursuz olur.

Leyla: Canım, olur mu öyle şey? Ben hiç rahatsız değilim, son derece mutluyum Viyana'da yaşadığım için. İnsana huzur veren bir havası var, insanları son derece kibar. Sen iki senedir buradasın, hiç huzursuz oldun mu?

Mehmet: Bu ayrı bir durum. Ben buraya ihtisas için geldim ve iki sene sonra da döneceğimi biliyordum. Ama bir ülkeye sürekli yerleşmek ayrı bir duygu meselesi çünkü bizi yetiştiren ülkemize karşı görevlerimiz var. Bizi büyütsünler, okutsunlar ve tam ülkemize faydalı olacak hale gelince biz de daha çok para kazanmak, daha iyi yaşamak için tutup başka bir ülkeye yerleşelim. Olmaz böyle şey. Ben kabul edemem.

Leyla: Sosyal düşünce bakımından bu kadar gerilerde olduğunu bilmiyordum.

Mehmet: Sen istediğin kadar yaşa burada, beş sene, on sene, yirmi sene, istersen ömrünce. Gene de kendini Viyana'ya kabul ettiremezsin. (Klasik müzik eşliğinde) Onlar için daima Türksün, bak anıtını bile dikmişler. Ayaklar altında Türk askeri!.. Bizi daima öyle gördüler. Her zaman böyle görecekler. Bu Viyanalı olma, Viyana'da kalma sevdasından vazgeç!

Leyla: Bırak bu şoven milliyetçiliği. Modern düşünce, bölgesel milliyetçilik duvarlarını çoktan beri yıkmaya başlamıştır. Avrupa neredeyse tek devlet haline gelmek üzere, bunun bütün dünyaya ya-

yılması için tedbirler alınıyor. Atılan ilk adımların anlaşmaları yapılıyor, artık başka bir toplum diye bir şey kalmıyor. Bunun çok yakında gerçekleştiğini görürsen şaşırma lütfen. Bugün için önemli olan dünya hümanizmidir, insanlara faydalı olabilmektir. Bunu şu ya da bu ülkede yapmışsın, hiç önemli değil.

Mehmet: (Heykele bakarak) Çok güzel bir kandırmaca, kim icat ettiyse, aferin! Fakat dünya hümanizmi diyerek hiç bir Avrupalı mühendis ya da doktor Anadolu'ya yerleşip çalışmıyor. Çalışmaz, çünkü başka bir millet diye bir şey var hâlâ, insanlar bir gruba ait olmak zorunda, ulusal düşüncelere sübjektif duygularla bağlı olmak zorunda. Ben bir ay sonra memleketime dönüyorum, sen de iyice düşün bu arada. İstersen benimle gelirsin, Türkiye'de evleniriz. İstemezsen burada kalır, dünya hümanizmi düşüncesini oluşturursun.

(Mehmet gitmek için bavulunu toplar)

Mehmet: Seni İtalya'da sanıyordum.

Leyla: Bu sabah döndüm, sana kal demek için.

Mehmet: Kalamayacağımı biliyorsun ancak sen gelirsen olur.

Leyla: Bir inat uğruna mutluluğumuzu yıkıyorsun.

Mehmet: Ben değil sen yıkıyorsun. Tutturmuşsun bir müzik aşkı, Avrupa aşkı... (Mehmet trene binmek üzeredir) Her şeye rağmen, seni tanıdığım için, sevdiğim için pişman değilim, mutluyum. Sevgimi yüreğimde götürüp saklayacağım. Allahaısmarladık.

Bu sahnenin ardından Mehmet Viyana'dan ayrılarak Türkiye'nin kimliği dillendirilemeyen doğusunda yardıma muhtaç insanlara kollarını uzatır. Tek başına kalan Leyla kilise çanlarını duyduğunda bir garip bakar kilisenin kulelerine. Helga'yla dertleşir, dünya görüşünün Mehmet'le ayrılığından dem vurur. Defileler, piyanosu Leyla'ya aşk acısını unutturamaz. Helga'nın intihar etmesinin ardından tanıştığı Helga'nın abisi Helmut'la Leyla arasında alternatif bir heteroseksüel ilişki olasılığı gündeme gelir. Bu arada Helmut'un sözleriyle üst sınıf kapitalist Batının kültürü de şöyle anlatılır: "İşlerin gecikmeden yapılması lazım, yoksa mekanizma aksar. Yüzlerce yönetici, binlerce işçi eksik iş yapar. Bu da eksik üretim, büyük bir değer kaybı demektir ki, buna tahammül etmek büyük bir firma için bile mümkün değildir. Mekanizmayı yavaşlatacak davranışlardan kaçınmak gerekir... Cemiyetimiz bu düzen üzerine kurulmuştur. Biz kötü insanlar değiliz, yalnız duygularını kaybetmiş bir cemiyetin katı kurallarına uyup insanlarla bağlarımızı koparttık, egoistleştik Leyla Hanım, ama aynı hataya bir daha düşmeyeceğim çünkü bundan sonra yanımda siz olacaksınız." Mutluluğu yeniden bulmuş gibi görünen Leyla ve

Helmut gelin ve damat olarak bir kilisede bulurlar kendilerini. Haçlar çılgına dönmüş gibi Komparsita eşliğinde çalmaktadır. Leyla bir şok içindedir. Kilisede Gregoryen ilahinin ve orgun sesi, istavroz çıkarmanın ve İsa ve Meryem tasvirlerinin şoku içindeki Leyla koşarak kendini dışarıya atar ve arkasından gelen Helmut'a kilisede evlenemeyeceğini söyler. Helmut'un yanıtı ise kesindir: "Burada kilisede evlenilir, bizde adet budur. Yoksa ailem, çevrem kabul etmezler seni. Avrupalı olacaksan bunu kabul etmelisin."

Ulusal kültür ikiliğinden sonra uluslararası kültür ikiliğini de yaşayan Leyla arabasına binerek Türkiye'ye doğru yola çıkar ve bu arada Yugoslavya'da mola verir. Kilisenin şoku içinde bir otel odasında kriz geçirirken bir anda bir ezan sesi duyarak kendine gelir ve sesin geldiği camiye gider. Burada tanıştığı bir Türk'le Rumeli türküleri eşliğinde Üsküp ve Kosova'daki "burcu burcu Türk kokan eserleri" gören Leyla Kapıkule'ye geldiğinde "Memleketim" şarkısı eşliğinde giriş yapar ülkesine ve Edirne'de Selimiye Camii ziyaretinin ardından kendisini İstanbul'da büyükannesinin evinde bulur. Burada Türk sanat musikisi kursları almaya başlayan Leyla annesi ve babasının evlilik yıldönümü için verdikleri partiye katılmak için ailesinin evine gider. Burada kendisinden Avrupa'da öğrendiği bir parçayı çalmasını isterler Leyla'dan, o ise piyanoda Dede Efendi'den "Yine Bir Gülnihal"i çalarak herkesi şaşırtır. Bu eskimiş müziği çalmasına olan tepkilere cevabense şöyle konuşur: "Geçmişine sahip olmayan ileri gidemez. Kendi müziğimizi çalmak gurur veriyor bana. Avrupa'daki uzun tahsil yıllarımda benim toplumuma yabancılaşmam bağışlanabilir belki çünkü kimse bana memleketimi, insanlarımı sevmeyi öğretmedi. Kimse bana doğruyu, güzeli anlatmadı. Ama siz kendi yurdunuzda bile, kendinizden kopmuşsunuz. Öz değerlerinizi kaybetmişsiniz. Toplumunuza, belleğinize, memleketinize, kültürünüze yabancılaşmışsınız. Kendinize boş, değersiz bir dünya yaratmış, ona inanmışsınız. Sizlere bu yabancı dünyanızda mutluluklar dilerim."

Böylelikle Leyla ikinci yabancılaşma tehlikesini de bertaraf etmiş olur. Batılı Batılılaşma tehlikesi kiliseden çıkıp Türkiye'ye yola koyulduğunda biterken, Doğulu Batılılaşma tehlikesi de ailesinin evindeki partiden büyükannesinin evine, Kur'an okunup sanat musikisi dinlenilen ortama gitmesiyle biter. Sonuçta Batıyı tecrübe etmiş olan Leyla, filmin başlangıcında Mehmet'in önerdiği Batılılaşma projesine doğru ilerler. Büyükannesinin de yüreklendirmesiyle önce Mehmet'i aramaya çıkar, fakat onu bulduğu doğu kasabasında karısı ve Mustafa ve Leyla isimli iki çocuğuyla da karşılaşır. Bu durum Leyla'nın

hayata olan yeni bağlılığını kırmaz ve ayrılmadan önce Mehmet'e der ki: "Sana teşekkür borçlüyum, beni hem kendime hem memleketime kazandıran sensin. Bana gerçeği gösterdin. Bana anlattıklarında ne kadar samimi olduğunu şimdi bir daha anlıyorum... mesleğini memleketin en muhtaç bölgesinde uyguladığın için seni takdir ediyorum. (Tren gelir) Allahaısmarladık. Çocukların çok şirin, hanımını da sevdim. Onlarla birlikte mutlu olmanı dilerim." Böylelikle gerçeği gören Leyla Almanya'da öğretmenlik yapmaya gider ve Sosyal Bilgiler dersinde Türkiye'yi, yani memleketimizi, bu yabancılaşma tehlikesi içindeki ilkokul çocuklarına anlatır.

Filmin buraya kadar anlattığım hikâyesi aslında iki kutup arasında sürekli gidip geliyor – heteroseksüel ilişkinin filmin sonuna kadar taşınan olasılığına dayalı melodram ve bu popüler, melodramatik yapıyı alt eden tezli film çabasının getirdiği bir kitabilik. Filmin başta bahsettiğim modaliteye ya da makama uygun özellikleriyle kurguladığı filmsel söylem ve anlatı ise tezliliğin getirdikleriyle kırılsa da, filmin sonuna kadar kendisini zorluyor. Fakat filmin sonu bir anlamda Yeşilçam'ın formülleşmiş kalıplarına da karşı çıkmayı ihmal etmiyor. Yönetmen Çakmaklı'nın sözleriyle:

> *Ama yine de bir kıssadan hisse olsun ... anlattığım hikâye hisse çıkartsın, bir ders olsun ve kahramanlar da bu başından geçenlerden mutlaka bir ders alsın, yani Batılı tarzdaki kız da bundan bir ders alsın dedim. Bütün bu maceradan bir ders alır kız da. Ne yapar? Der ki, ben de gideyim, nasıl hizmet edebilirim diyerek kendisi gibi yabancılaşma tehlikesinde olan Almanya'daki işçilerin çocuklarına öğretmenlik yapayım der... böyle bir arayıştan çıktı o final sahnesi de.*

Bir diğer deyişle, filmin irtifası ya da özel modalitesi ise tam da bu yalın mesaj üzerine kurulu –o filmlerde izlediğiniz üst sınıf, Batılılaşmış, ideal yaşamlar da gün gelecek alt sınıfın karakteristiği olan dini ve milli özü kabul edecek. Kabul ederken de, Mehmet'in izlediği alternatif Batılılaşma projesini düstur edinecek– yani, Batının bilim ve tekniğini alacak belki ama bunu yaparken asla Cumhuriyet'in yapmayı önerdiği bilimselin yanında gelen kültürel bir Batılılaşma programını uygulamayacak. Daha önce melodramlara özgü olarak belirttiğimiz üst ve alt sınıf, merkez ve çevre, Batı ve Doğu karşıtlıkları arasında seçimini açıkça alt sınıf, çevre ve Doğu'dan yana yapacak. Fakat bu mesaj en basit şekilde ve apaçık olarak Yeşilçam'ın ve kısmen de onun melodramının diliyle ifade edilecek.

Aslında filmin bence parasinematik estetiğe[4] kayan tarafı tam da bu noktada ortaya çıkıyor. Şöyle ki, bu ikilikler ve seçim, girift bir gerçekçi sinema dilinin içine oturtulmak yerine Yeşilçam'ın kendi kalıplarına dayalı diline oturtularak mesajlar yalınlaştırılmış ve dolayısıyla da tezli film, sözgelimi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki gibi seçimleri karmaşık ve çok ufuklu bir finalin yerine daha doğrudan bir mesajı tercih etmiştir. Böylelikle de *Memleketim* hem tezli filmdir -çünkü tezli roman ya da filmin diyalektiğe dayalı bir tarafı da vardır- hem de finaldeki erkek-kadın ilişkisinin bozulması ve öze dayalı açık dini ve milli mesajı dışında, Yeşilçam'a ait bir dilsel çerçevenin içindedir. Filmin bu niteliği ise kapanış jeneriğindeki mizansenle daha da çok anlam kazanır, çünkü başta değinilen Kıbrıs Harekatı sonrası ortamdan etkilenen filmin kapanış jeneriği mehter marşı eşliğinde tanklar, paraşütler, jetler, mehter takımı ve askeri merasim görüntüleriyle kuruludur. Filmin kitabiliğe dayalı dilinin parasinematik niteliği, savaş sonrası ortamdaki milli duygulardan yararlanmaya dayalı bir filmci taktiğiyle de bütünleşerek, bir yandan devletçi bir ideolojiye hizmet ederken diğer yandan da aynı devletin kültürel projesine bir alternatif geliştirmektedir. Bu bağlamda Yeşilçam entelektüalizmi ve parasinematik estetik arasındaki ilişki çok şaşırtıcı değildir. Şöyle ki, bir yandan milli ya da ulusal sinema yapma iddiaları kaçınılmaz bir şekilde bütün filmleri aynı ulusal kültürden çıkmış bir sinema için ekstra bir iddiayken diğer yandan da bu iddialara dayalı tezli film çabaları içinde olmalarına karşı Yeşilçam'ın kendisini bu filmlerde de yeniden üretmesi söz konusudur. Aslında bu da şaşılacak bir durum değildir, dahası Yücel Çakmaklı kendisini tamamıyla Yeşilçam'dan çıkmış ve onun bir parçası olan bir yönetmen olarak görmektedir: "Tabii, ben onu (Yeşilçam'ı) hiç reddetmedim ve onunla da iftihar ediyorum ben. Yeşilçam olmasaydı ben sinemacı olamazdım ki."

Peki, bütün bu karşıtlıklar ve ikilikler içinde bir o yana, bir bu yana gidip gelen Yeşilçam'ın sınırları ve sınırlılığı nereden gelmektedir?

[4] Jeffrey Sconce'un *Screen* dergisinde yayınlanan tapon sinemayla ilgili makalesinde sözünü ettiği parasinematik estetik kavramı, anadalga sinemada sanatla alakalı olarak ortaya çıkmış olan estetik anlayışlara alternatif bir estetik algısının varlığından söz eder. Buna göre estetik değerin göreceli olmasından yola çıkarak parasinematik estetiğin, konulu filmlerin en "güzel" örnekleri dışında da filmin varoluşları bulunduğunu öne sürerek farklı film örneklerine bir estetik değer atfetmesi söz konusudur. Bu minvalde ise kötü bilimkurgulardan, eğitici ve öğretici devlet filmlerine dek uzanan geniş bir yelpazede çeşitli filmler parasinematik estetiğin alanına girmiştir.

Memleketim'in ya da birçok başka Yeşilçam filminin alt metni olan müzik aslında bu bağlamda biraz açıklayıcıdır. Cumhuriyet'in kültür projeleri içinde en çok müdahale ettiği alanlardan birisi müzikse, en az müdahale ettiği alanlardan birisi de sinemadır. Müzikteki bu müdahaleler bir yandan arabesk müziğin kendiliğinden sentezi ile sonuçlanırken, sinemadaki müdahalesizlik ise bir başka kendiliğinden senteze yol vermiş ve arabesk ile sinemanın yolları 1970'lerde çakışmıştır. Fakat her iki sentez de, doğrudan rasyonel bir projenin ürünü olmaktan çok irrasyonel bir patikada denenerek oluşmuştur. İşte böyle bir alanda *Memleketim*'in çabası tam da bu irrasyonel melezliğe belirli bir rasyonel tezle müdahale etmekten geçmekte, fakat bu tez Yeşilçam'ın bulaşıcı kendiliğindenliğinin bir parçası haline gelmektedir. Enteresan olan ise Yeşilçam'ın kendiliğinden sentezinin "enter-esan" olması, yani arada varolmasıdır.[5] Bu arada varoluş ise tam da açıklamaya çalıştığımız durumdur, ne birisi ne de ötekisi ol(a)mama durumu – kendi projelerini üretirkenki keyfiliğinden ya da kendiliğindenlikten olsa gerek, Yeşilçam sürekli iki arada bir derede durumundadır ve bu da Yeşilçam'ın dezavantajı değil avantajıdır.

Jean-Luc Nancy'nin deyimiyle mana ya da hissin rahatsızlığı sanki kendisi için dışsal bir amaç olarak ne kendini bulmasından ne de kendini aramamasından kaynaklanır, ancak bu rahatsızlık kendini etkin hale getirerek, kendi somut etkinliğinin yaşayan rahatsızlığı haline gelir. Kendi hareketi içinde bir zeminsiz zemin, bir geçiş ya da melez olmasıyla belirlenir ve kendiliğinden olmasından ötürü sentezci projelerin uzağında kendine özgü bir özgürlüğü ya da ne olsa giderciliği vardır. Bu filmleri manalandırmak ya da onlarla hislenmek için de hazır bir deneyim yoktur, yani *Memleketim*'deki gibi doğrudan bir mesaj size sunulmaz, tersine kendinizi bu filmlerin karşısında hazır edersiniz. Ufkun açılması için ufkun manasının rahatsızlığı kendini göstermelidir, bunun için de ufkun ne yere ne de göğe ait olmadığını görmek ya da 1960'lar ve 1970'ler boyunca Yeşilçam'la Yeşilçam'ın dışında olduğunu sananlar arasındaki modaliteye dayalı çakışmaları göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Eğer Yeşilçam bir üretim biçiminin yapısal niteliklerini taşıyorsa, bu üretim biçimi içinde ya da kıyısında çalışan herkes de, aynı üretim biçiminin çıktısı olan görme biçimleri ya da kültürel pratiklerden paylarını almışlardır. Bu çakışmaları kurarken, filmcilerin özelliklerini de bunlarla ilişkili

[5] Enteresan sözcüğü inter ve est'ten oluşmaktadır; inter arada anlamındayken, est ise var olmak fiilidir.

olarak düşünebiliriz fakat farklı olduğunu iddia edenlerin farklılıklarını diğerlerini paylamaya çalışarak yapmaları yerine, herkesin payını vermenin de bir paylaşma yolu olduğunu hatırlamaları önemlidir. Yeşilçam pastasının her bir parçasının niteliğini, o parçanın kendisinden değil, pastanın kesiklerinden, yani kendini ayırmaya çalışanların önünde sonunda ötekilerle paylaştıkları ortak nokta olan aradaki kesikten geldiğini unutmamalıyız.

Filmin Künyesi

Oyuncular: Filiz Akın, Tarık Akan
Yönetmen Yardımcısı: Atilla Gökbürü, Berrin Giz
Kamera Yardımcısı: Hüseyin Esen
Yapım Yönetmeni: Kadir Akgün
Işık Yönetmeni: Uğur Dede Şimşek
Acar Film Laboratuarları
Seslendirenler: Tuncer Aydınoğlu, Bican Avşar, İsmail Karataş
Montaj Şefi: Özdemir Arıtan
Montaj: Nevzat Dişiaçık
Laboratuar Şefi: Necmi Karataş
Dublaj Yönetmeni: Hayri Esen
Senaryo: Atilla Gökbürü
Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca
Yapımcı: Ali Emir Osmanoğlu
Yönetmen: Yücel Çakmaklı

Kaynakça

Gledhill, Christine (2000) "Rethinking Genre," Christine Gledhill and Linda Williams (der.) *Reinventing Film Studies,* London: Arnold.

Sconce, Jeffrey (1995) "Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style," *Screen*, No. 36: 4, s.371-393.

Savaş Arslan
Öğretim Görevlisi
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

BİR YÖNETMENİN İZİNDE *YA DA DEMİRKUBUZ HAKKINDAKİ YANILSAMALARA DAİR...*

Zahit Atam

Zeki Demirkubuz 1964 yılında Isparta'da doğmuş, ortaokul sona kadar orada okumuş. Kasabalı küçük esnaf bir aileden geliyor. İlkokul sonrasında köy ilkokullarına öğretmen yetiştiren 7 yıl süren bir okula kaydoluyor. Orada aile ortamından uzaktayken, yatılı olan okulun geçmişten getirdiği gelenek olarak solla tanışıyor.[1]

[1] Bu öğretmen liseleri Köy Enstitüleri'nin devamıdır. Köy Enstitüleri de, solcu yetiştiriyor, ya da komünist yetiştiriyor denilerek kapatılan, yerine kırsal yörelerimiz başta olmak üzere yerleşik düzenin temsilcisi olarak önemli görevler alabileceği düşünülen imam-hatip mektepleri açılan okullardır. Köy Enstitüleri kapatıldıktan sonra da bunların bir kısmı öğretmen liseleri olarak eğitime devam etmiştir, ancak yaygınlıkları ve müfredatları önemli ölçüde kesintilere uğramıştır. 1970'li yıllarda giderek tükenmeye başlayan bu liselerin son kırıntıları da kapatıldı ve öğretmen yetiştirme hakları da ellerinden alındı. Bu liselerin müfredatında başından itibaren uygulamalı derslerin bir ağırlığı vardı, yatılıydılar, üretime yönelik derslerin bir ağırlığı vardı ve genel düzeyde halkçı bir anlayış hakimdi. Öğrenciler büyük oranda kendi kendilerini finanse edecek bir üretim de gerçekleştiriyorlardı. Dolayısıyla öğretmenler yalnızca köylerde ilkokul çağındaki çocuklara öğretmenlik yapmayacaklardı, gittikleri köylerde aynı zamanda halkın üretim yönünden bilgilendirilmesinden, toprağın ve yörenin özelliklerine göre farklı alanlarda üretimin başlatılmasına, kendi geçim kaynaklarından alınan verimin artırılmasına kadar bir dizi yükümlülükler de alacaklardı. Bu sürecin doğal bir uzantısı öğretmenlerin gittikleri yerlerde yerleşik statükoyla çatışmaları ve yeni bir anlayışı da o yörelere birinci elden taşımaları oldu. Eğer Köy Enstitüleri'nden mezun olan öğretmenlerin ülkemizde bir akım haline gelen edebi eserlerine bakarsanız bu tip bir dizi çatışmanın ve gördükleri az gelişmişliğin yorumlanmasının pek çok romana kaynaklık ettiğini kolaylıkla görebilirsiniz. Bu enstitülerin kapatılmasını bir anlamda modernizmden uzaklaşma ve statükoyu varolanı zorlamadan devam ettirmenin bir politik anlayış haline gelmesi anlamında bir Cumhuriyet projesinden vazgeçme olarak yorumlayabilirsiniz. Parantezi kapatırken bu halkçı geleneğin 1960'lı yıllarda ve

İşte Demirkubuz da bu gelenek içinde ilk kez solla tanışıyor, solun ölçeği ve hedefleri ise kısa sürede radikalleşme potansiyeli taşıyor, 1970'li yılların Türkiyesinde. İlk başarısızlık orta sonda görülüyor; iki yıl üst üste sınıfta kalıyor ve belge veriliyor. Daha sonra Danıştaydan okuma hakkı tekrar alınıyor. 1976 yılında aile geçim sıkıntısı nedeniyle Isparta'dan İstanbul'a göç ediyor. İstanbul'da yaklaşık olarak altı ay daha devam eden bir lise öğrenciliği oluyor. Bu da başarısızlıkla sonuçlanıyor, yola devam farklı işlerde işçilik yaparak oluyor. Bu işçilik, işportacılık, konfeksiyon atölyelerinde ütücülük, triko alanında kazak örme gibi meslekleri kapsıyor. Bu yılların Türkiyesi bugün yeni yetişen kuşak için anlaşılması güç dinamikleri ve idealleri kapsıyor.[2]

1970'li yılların ikinci yarısında Demirkubuz, Türkiye solunda köylü hareketine yaslanmaya çalışması ve silahlı mücadeleyi ideolojik mücadelenin önüne çıkarmasıyla tanınan TİKKO hareketine katılıyor ve militan oluyor. Kısa süren militanlık yılları sırasında ailesinin ekonomik durumu çok kötüdür. Türkiye ekonomisinde hızlı bir küçülmenin yaşandığı kriz hakimdir ve işsizlik çok büyük boyutlara varmıştır. 1980'de malum olay, askeri darbe, oluyor. Darbe ilk önce ülkedekilerin psikolojik yapısını radikal olarak değiştiriyor, daha doğrusu bozuyor. Bütün insan ilişkilerine bir belirsizlik, korku, güvensizlik, kaçınma hakim oluyor ve bir büyük bekleyiş dinamiğiyle insanlar pasifize olmaya başlıyorlar. Büyük koğuşturmalar, merkezileşmiş terör ve hukuksuzluk eşliğinde Türkiye büyük oranda yeniden yapılanıyor. Kısa bir süre sonra Demirkubuz da tutuklanacak ve TİKKO ana davasından idam istemiyle yargılananlara katılacaktır. Bu yıllar baskı ve işkenceyle geçer, hapishane yıllarında İngilizce çalışır; fiziksel ve psikolojik baskıya maruz bırakılmadığı zamanlarında. Demirkubuz, bir devlet politikası olarak örgütsel konumları önemsiz ve yaşı küçük olanların salıverilmesi sonucunda 1983 yılında serbest bırakılıyor.

1970'li yıllarda büyük oranda solculuğa yakınlaşan bir yönü olduğunu eklemeyi unutmayalım.

[2] Birinci farklılık toplumcu olmanın egemen bir söylem olmasıdır. İkincisi ise Türkiye'nin yakın gelecekte büyük bir toplumsal değişim yaşayabileceği inancıdır. Üçüncü olarak da materyalizm-idealizm ayrımında Türkiye tarihinde en radikal boyutlarda bir denge değişikliğinin görüldüğü yıllardır aynı zamanda. Bu yönden bu kuşaktan pek çok insan için bugünkü Türkiye'de AKP'nin temsil ettiği dünyayı yorumlayışta görülen gericilik aslında anlaşılmaz boyutlardadır. O yıllara kendi özgün dinamikleri açısından bakmak çok önemlidir.

Ardından pek çok yoldaşı gibi geçim derdi ve hapishanede yaşadıklarının özel bir psikolojik tortusu olan korku ve gerilim içinde ne yapacağını bilemediği bir dönem geliyor. Ailenin zor şartları daha da kötüleşmiştir. Dönemin psikolojik belirleyeni olarak geceleri sokaktan geçen arabalardan tutun başka insanların yaşadıklarına kadar her şey bir gerilim unsuru olunca işportacılığa başlamak için seçilen mekân doğup büyüdüğü topraklar ve civar iller olur; bir bakıma *Masumiyet*'in geçtiği mekânlardır bunlar. Birkaç yıl oralarda işportacılık yapar, genellikle okul malzemeleri satmaktadır. Bu arada askerlik çağı gelip çatar, o ise gitmek istememektedir doğal olarak. Bir çözüm yolu olarak okumayı düşünür ve dışarıdan lise bitirme sınavlarına başvurur. İlginç bir şey yapar; ilkokul ikiden itibaren bütün sınıfların kitaplarını toplar ve çalışmaya başlar. Lise bitirme sınavlarına başvuran herkese tanınan bir hak olarak üniversite sınavlarına başvurma hakkı doğar. Bitirme sınavlarını verir, üniversite seçme sınavında da İngiliz filolojisini kazanır, çalışmak durumunda olduğu için okula devam edemez ve yeniden sınavlara girer. Bu kez bir araştırma yapar, devam etmeden okuyabileceği bir bölüm arar; bulduğu bölüm İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'dir. Nitekim buraya girer.

Bu yıllarda, sonraları kariyeri için önemli olacak bir şey de yapar: genellikle kendi yaşadıklarından değil de, gözlediklerinden yola çıkarak kısa öyküler yazar. Bir süre sonra bunları İstanbul'a geldiğinde çeşitli yönetmenlere göstermeyi düşünür; ilk düşündüğü kişi, solcu olduğu bilinen ve tanınmış bir isim olan Ali Özgentürk'tür. Sonra bu öykülerini Onat Kutlar'a da gösterir.[3] Bunlar, bugün kendi değerlendirmesiyle, başarısız öykülerdir. Nitekim öykülerini Zeki Ökten'e gösterir, Ökten "Bunlardan film çıkmaz," der, o sıralarda Ökten *Ses* filminin senaryosu üzerinde çalışmaktadır. Demirkubuz'un solcu olması ve hapisten çıkmış olması birleşince, ona işkence görmüş birinin psikolojisi hakkında sorular sorar. Ardından filmin çekimleri sırasında Demirkubuz'u sete çağırır. Demirkubuz orada gördüklerinden

[3] Onat Kutlar bu öyküleri doğal olarak beğenmez, ama Demirkubuz'a "Madem sen İletişim Fakültesi'nde okuyorsun sana *Cumhuriyet*'te çalışman için yardım edeyim" der, daha önce görüştüğü insanla telefonla görüştürmeye çalışır. Ama Demirkubuz kabul etmez, "Üstelik benim işim var," (o sırada işportacılık yapmaktadır) diye kızarak oradan ayrılır. Öykülerinin kötü olduğunu kendisi de bugün söylemektedir. Ama Onat Kutlar'a karşı hâlâ garip bir hınç duymaktadır. Demek ki Demirkubuz'un geleceğin büyük sanatçısı olacağını önceden öngörmesi gerekti. Bunu anlatırken takındığı büyüksenme halini ve anlaşılmaz hıncını hiçbir zaman anlayamadım.

dolayı hayal kırıklığına uğrar, bir anlamda olup bitenleri kafasında kurgulayamaz ve olaya soğuk bakar. Öte yandan zaten sinemayı biraz hafif bir sanat olarak da görmektedir. Daha sonra Ökten, Demirkubuz'u filmin kurgu sürecinde de çağırır. Bu kez tanık oldukları biraz daha ilgisini çeker, çekilenlerin nasıl anlamlı bir dizgeye dönüştürüldüğünü görür; daha bütüncül olarak gördüğünde film yapımı daha çok ilgisini çeker.

Ardından yaklaşık yedi yıl sürecek asistanlık dönemi başlar; bu yıllarda, çoğu video dönemi furyasında olmak üzere, her biri sıradan pek çok filmde asistanlık yapar, aynı zamanda İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğrenciliği devam eder ve buradan mezun olur. Bu yıllarda çoğu teknik süreçler hakkında olmak üzere bir film yapmanın öğelerini öğrenir. Bu arada çeşitli senaryolar yazar, bugün bu senaryoları özenti işi, başarısız ve ilginç hikayeler bulma çabası olarak yorumluyor; bizce de bu senaryolar ve öykü taslakları o yıllarda Türkiye'de yapılan pek çok filmin ilkel versiyonlarına benzemektedir. Bu süreçte Demirkubuz'da asıl kalıcı olan, bir insan olarak giderek değişmesidir, dünyaya daha farklı bakmasıdır.

Uzun yıllar devam eden asistanlık döneminin ona getirdiği şeyler belirli bir refah düzeyinde yaşama ve insanlar hakkında gözlem yapma olanağıdır. Bu süreç geçmişteki yaşantısına göre çok daha farklıdır, zamanla ve insanlarla kurduğu ilişki de büyük oranda değişmiştir. Demirkubuz daha soyut şeylerle uğraştığı bir dönemi yaşamaktadır. Pratik süreçlerde çalışma artık onun için bir önceki dönemden farklı olarak çok daha soyut şeylerden oluşmaktadır. Bu yıllara ilişkin kendisine dair değerlendirmesi; film yapma sürecinde, set kurma ve sahne düzenlemesi için, elinden çok iş gelir birisi olduğudur. Bu yedi yıllık asistanlık döneminin bir başka artısı da çok az zamanda çok az parayla bir filmin nasıl çekileceğinin iş bilgisinin öğrenilmiş olmasıdır.

Bu yılların bir başka önemli değişkeni Demirkubuz'un girdiği bir sosyal çevre olan, kökenleri eski bir kültürel kurum olarak Moda Sineması çevresine dayanan, sonradan bir film ithalat şirketine dönüşüp ve yine sonradan *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1990) filminin çekimiyle bir ürün veren grupla kurduğu ilişkilerdir.[4] Demirkubuz bu

[4] Bu grubun parlak çocuklarından birisi Fehmi Yaşar'dır. 1970'li yıllarda Yılmaz Güney'in çalışma ekibinde bulunmuş, daha sonra *At* filminin senaryosunu da yazmış solcu gelenekten gelen birisidir. Ancak ve ne yazık ki 1980'li yıllardaki pek çok insanı ideolojik düzlemde fikir kaynaklı değil

ortamda entelektüel ve solcu olarak kendini gören insanlar içinde bir süre bulunur, ne grubun tam bir parçasıdır, ne de onun bütünüyle dışındadır. Birkaç yıl devam eden bu tuhaf ortam içinde bulunma süreci keskin bir biçimde noktalanır: bir küfürle ve bazı şeyleri büyük oranda sezgisel olarak fark etmekle. Kopmayı entelektüel olarak yaşayamayan birisinin sözsel ifade zafiyetinden dolayı başvurmak zorunda kaldığı pratik şiddet olarak tanımlayabiliriz bunu.

Yeri gelmişken Demirkubuz hakkındaki büyük yanılsamalardan birisine dair belirtilmesi gereken bir nokta var: Demirkubuz'da bu süreç ve daha sonraki yıllarda yaşananlar da dahil, hayatı yorumlamak, dünyayı anlamlandırmak çabası hiçbir zaman büyük ve uzun araştırmalar şeklinde yaşanmaz. Hiçbir zaman yoğun bir entelektüel çaba göstermez, zaten o hiçbir zaman entelektüellik iddiasında da bulunmamıştır. Hakkındaki genel yanılsamalardan birisidir: O, entelektüel sinemanın bir temsilcisi değildir, düşünce dünyası da gayet sığdır. Düşünsel merakları, herhangi bir tarihsel ya da insani süreci sistematik bir yapıyla oluşturma gibi bir çabası yoktur.[5]

Buraya kadar hayatını üç döneme ayırabiliriz; karakteristik öğelerden devam edersek, birinci döneminde solla tanışması ve solcu olmasıyla geçen ve emekçi kimliğinin ağır bastığı ilk yıllar, işkence ve hapislik yıllarıyla 1983'te biter. İkinci dönemi 1983'ten 1987'ye kadar devam eden, var kalmaya didindiği, bir tür ideolojik özelliklerinin baskılandığı ve niteliksiz birisinin yaşama uğraşlarıyla geçen ve

de, hayat pratiği içinde "ne tutar şimdi arayışları"yla ideolojik olarak likide olan, daha çok elde ne varsa onu satmayı düşünen, bunun için entelektüel gerileme yaşarken geçmişten getirdiği sosyalist insanlık değerlerini kendisinde çatışma yaratan bir unsur olarak gördüğü için onları aşağılayan, geçmişinde yaşadıklarını birer askerlik anısına dönüştürüp onları aşağılamaya çalışan eğilimin tipik bir temsilcisidir Fehmi Yaşar. Para kazanmak istemektedir, hiçbir entelektüel çaba göstermemektedir, hiçbir fikri savunmanın getirdiği yoğunluk ve enerjiyi taşıyamayacak kadar pragmatistleşmiştir, dahası yaşadığı değerler karmaşasından değerlerini yitirmiş birisi olarak çıkmıştır. Bu ortamda *Camdan Kalp* bütünüyle bu değerlerin yıprandığı ve hiçbir değerin olmadığı ve aksine sinik bir alaycılık ile insani değerlerin alaya alındığı bir filmdir. (Bu film hakkında genelde olumlu yargılarla konuşulmuş olması ise Türk film eleştirisinin kara sayfalarından birisidir. Utanılacak olan ise insanlarımızın bu filmin [kesinlikle nihilist değildir, nihilizmin çok tartışmalı bir değerler yapısı vardır] insanı aşağılayan yanını fark etmemiş olmalarıdır.)

[5] Hangi konuda konuşursanız konuşun gayet bozuk cümlelerle konuşan, kavramsal dünyası, soyutlayabilme yeteneği, ya da bilgisi, gayet zayıf birisidir. Zaten çok az kitap okumakta olduğunu ve okumalarının giderek azaldığını kendisi ifade etmektedir.

daha çok pratik yaşam süreciyle insanlar hakkında yaptığı gözlemlerden oluşan süreçtir. Üçüncü dönemi asistanlık yapmaya başlaması ve somut işlerden daha soyut, daha entelektüel bir çalışma pratiği ile daha rahat bir yaşam sürdürdüğü ve kendisinin, duygularından isteklerine, insanlar hakkındaki gözlemlerinden yargılarına kadar, para etmeye başladığı bir dönemdir.

1994 yılına geldiğimizde Demirkubuz karşımıza yazan-yönetenyapımcı ünvanlarını birleştirerek geliyor *C Blok*'la. Film çeşitli ödüller kazanıyor, bunlardan olay olanı ise Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde aldığı ödüldür.[6] Film, o yılların kendine özgü koşullarında iyi iş yapar: pek çok filmin vizyon bile görmediği, vizyona çıkanların ortalama olarak birkaç yüz civarında dolaşan seyirci topladığı koşullarda, Beyoğlu'nda bir haftada 1200 seyirci toplar. Filme diğer televizyon kanalları pek ilgi göstermese de, o yılların Türk filmleri için önemli bir gelir kaynağı olan *Cine 5* satın alır.[7] Hakkında pek çok yazı çıkar, tanınmış bir yüz haline gelir. Film yurtdışında birçok festivalde gösterime çıkar, yurtdışında da olumlu eleştiriler ağırlıktadır.[8] Bir bütün olarak özenti olan, anlattığı şeylerin derinlemesine muhasebesi yapılmamış, soyutlama ve gerçekçilik yönünden büyük eksiklikler taşıyan, inandırıcı olamayan bir filmdir *C Blok*. Aşırı kurgu kokmaktadır, hatta yer yer anlamsızdır.

C Blok'tan sonra bir bekleyiş dönemi gelir, Demirkubuz ilk filminden para kazanan çok az yönetmenden birisi olur, dahası tanınmış bir isim haline gelir, kendisiyle birçok röportaj yapılır. Piyasada adı duyulmuş birisi olur, bir tür kendi rüştünü ispat etmiştir.

Kriz koşullarında ve yeni bir proje üretmenin zorluğunda bir bekleyiş olur. Bu birkaç yıllık dönemde ara işlerin yanı sıra kendi ilişkileri

[6] Film özel ödül almıştır, birinci gelen filmi ise Demirkubuz birinciliğe layık bulmamıştır. İtiraz eder kendi kafasında ve ödülü reddetmek bir seçenek olarak belirir zihninde; sahnedeki reddediş konuşmasında gerekçe olarak "1980'den sonra Türkiye'de insan acılan pazarlandı," diye bir ifade kullanır. Olay basına yansır, festival düzenleyicilerinin kızgınlığını da üzerine çeker.

[7] Kendinin de nedenlerini bilmediği ve merak ettiği bir konu da, pek çok çekilen diğer filmi almış olmasına rağmen *ATV*'nin *C Blok*'un televizyon gösterim haklarını almamış olmasıdır.

[8] Hatta orada Antonioni ile karşılaştırmalar dahi yapılır ki ben bunun gerekçesini anlayamıyorum: soyutlama düzeyinde ve anlatımsal kaygıları yönünden *C Blok*'un Antonioni'nin hangi filmi ile hangi bağlamda karşılaştırılabileceğini hayal dahi edemiyorum.

ve çevresi de büyük oranda değişir. Ancak bu bekleyiş dönemine yine bir okuma, düşünme ve araştırma süreci eşlik etmez.[9]

C Blok'tan sonra bir durgunlaşma, "peki şimdi ne yapacağım dönemi" geliyor. Yeni ve özgün bir proje üretmekte zorlanılan, bir yandan kendini başarılı olarak görmeye başlayan bir karakter var artık karşımızda. Bu suskunluk döneminin ardından bir hastalık ve tehdit dönemi geliyor: *ölüm korkusu.* Ciddi bir hastalık geçirilen bir dönemden sonra Demirkubuz'un hayatı belli ölçülerde değişiyor. Başarının kriterleri değişmiş ve neler yapacakları belirli ölçülerde netleşmiştir. Üçüncü dönemde öğrenilenler büyük ölçüde kendi içinde üretken bir geleceğe uzanan sürece dönüşmeden kapanıyor artık. Bu anlamda aslında Zeki Demirkubuz'un *C Blok* filmi ve sonrasındaki yıllar *Masumiyet* (1997) öncesindeki hastalık dönemine kadar uzanıyor. Uzamış bir dönemdir. Klasik bir dönemlendirmede asistanlık dönemiyle yönetmenlik dönemi büyük ölçüde ayrıştırılır, ancak bana göre ağırlıklar açısından bakılınca, bir kişinin hassasiyetleri ve aranışları açısından bakılınca, *C Blok* asistanlığa başlanılan dönemin bir uzantısıdır. Asıl yönetmenlik dönemi *Masumiyet*'le başlar. Çünkü ancak bu dönemde yeni bir sinema dili oluşturma çabasıyla farklı insan öyküleri anlatma isteği anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Bu anlamda üçüncü dönemi, sinemada öğrencilik dönemi, aslında *C Blok*'a kadar devam eder. Kendisiyle yapılan bir söyleşide de "Ben sinemayı *Masumiyet*'i yaptıktan sonra öğrendim-başladım diye düşünüyordum," diyor; buradan da kendi dönemlendirmemize bir destek bulabiliriz.

Ardından gelen dönem, yani *Masumiyet*'le başlayan dönem, iki ögenin bileşimiyle şekillenmiştir; bunlardan birincisi bir insan olarak

[9] Türkiye'de büyük oranda sanatçılarımızın aydın olma potansiyeli tarihsel olarak zayıftır. Durağanlık dönemleri dahil olmak üzere soyutlamak, araştırmak, kavramsal dünyalarını genişletmek bizim insanımıza uzaktır. Bu eğilim 1980 sonrasında toplum nezdinde büyük oranda meşrulaşmış ve cahillik kendi başarı kriterleriyle birlikte meşru-saldırgan-üste çıkan bir konum elde etmiştir. İnsanımız genel anlamda bu süreçten akademisyeninden işçisine, işsizinden sanatçısına kadar etkilenmiştir ve bu sürecin yıkıcı ve yozlaştırıcı etkisinden payına düşeni almıştır. *Türkiye bir bütün olarak 1980'li yıllarda cahilleşmiş ve uyanıklaşmıştır*, bunun doğal sonucu olarak hesapçılık tüm insan ilişkilerini zehirlemiştir; bu yeni düzenin dışında kalmaya çalışanlar enayi olarak nitelenmiştir. Bunları süsleyen bir yargı olarak genel düzlemde insanlarımızın birbirini aşağılaması ve "bu millet adam olmaz" yaklaşımı yerleşik bir rasyonelleştirme aracı olarak yaygın olarak kullanıldı ve kullanılıyor. Bu yaklaşımın sinemadaki temsilcisi ise Sinan Çetin'dir.

büyük oranda 1987 öncesi dönemde gördüklerine, izlenimlerine ve tanık olduklarına dayanmaktadır. Ancak sanıyorum ki burası önemli; bunların yorumlanması büyük oranda 1987-1994 arasında yaşadıklarının 1994 sonrasında değişen değer yargılarıyla süzülerek ve 1987 öncesi deneyimleri baz alınarak yapılan kendi içinde bir olgunlaşma dönemini oluşturmaktadır. Demirkubuz'un bu dönemde özgün yanı ise büyük oranda anlattıkları hikâyeler kadar bu hikâyelerin anlatılış özellikleri, edebi bir deyimle üslubu, sinematografik bir söyleyişle sinema dilinin özgünleşmesi anlamında büyük bir gelişme ve yalınlaşma göstermesidir. Kurgusal oyunlardan büyük oranda kaçınılan, gerçekten yalın, anlatılanla gösterilme biçimi arasındaki ilişkinin uyumlu olduğu bir dönemdir. Zeki Demirkubuz artık insanlar hakkında çok daha ahlakçı, çok daha yargılayıcıdır. Seyircilerine modeller sunar. Bir anlamda sıkışmış insanları anlatırken kendi kafasında modellemeler yapmaktadır. Hangi modelleme insanların ahlâki olarak değerlendirilmesi ve onların belirli kutucuklara yerleştirilerek puanlamasından uzak durabilir ki? Yeri gelmişken çok açık söylenmeli; Zeki Demirkubuz'un karakterleri durağandır, dinamik değildir, gelişmezler, büyük iç sorgulamalar yaşamazlar, kısacası değişmezler. Bunu söyleyince hemen aklıma Dostoyevski geliyor. Dostoyevski'nin büyük romanlarında zaman içinde değişmeyen, kendi içinde büyük çatışmalar yaşamayan yan karakter bile yoktur. Sanatçı da zaten ancak böylelikle büyük olur. Demirkubuz'un karakterlerinde ise zaman içinde böyle büyük değişim yaşayan önemli tek bir karakter yoktur. Yan karakterleri bırakın ana karakterler dahil, böylesi büyük sarsıntılar geçirerek zaman içinde yeniden ve farklı değerlerle yaşama başlayan tek bir karakter yoktur. "Bizim sinemamızda ne kadar var ki," diyenlere diyeceğim yok, o ayrı bir mevzu, ona burada girmeye teşebbüs etmeyeceğim. Ancak bir yaratıcı yönetmen diyorsanız, -herhalde sıradan bir sinema yönetmenine böyle denmez- o zaman bir kuşak üzerindeki etkilerinden, bir kuşak üzerine soyutlamalarından, insan üzerine farklı karakterlerden yola çıkarak varılan genel düzeydeki soyutlamalardan, insanların özlemlerinden, açmazlarından söz etmeniz gerekir. Bunlar yoksa, o zaman büyük sanatçı, yaratıcı yönetmen, entelektüel sinemacı gibi sıfat tamlamaları da olmayacak. Çatışmanın olmadığı, çatışmaların insanı sürüklemediği ve insanı değiştirmediği tek bir büyük sanat eseri yoktur. Sanat eserinin ne olduğunu burada tanımlayamayacağım, ama bence bir sanat eserinin olmazsa olmazlarından birisi budur. *Masumiyet* dahil hiçbir Demirkubuz filminde böylesi dinamik bir süreç yaşanmamaktadır.

Öyleyse bu filmlerde ne var? Ona yazının sonunda geleceğim. Süreç içinde Demirkubuz'un karakterlerinin değerlendirilme çabası yazının son kısmını oluşturacak.

Dönemlendirmeye devam edersek; *Masumiyet*'le başlayan dönem Demirkubuz'un dördüncü ve olgunlaşma dönemidir. Geçmişinin bileşkesidir. Neyi var neyi yoksa ortaya koymuştur. Dahası, yaşadığı bir tür krizde ne yapmalıyım sorusuna da bir yanıt bulmuştur; daha tanıdık, daha bildik bir çevreye dönmüştür. Bu, belirli ölçülerde yaşama bir dönüştür de, yani kurgudan bir uzaklaşmadır. Ama bu kurgu örneğin bir Nuri Bilge Ceylan filminde olduğu gibi hayatın gerçek ritmine yakınlaşma ya da onu yakalama çabası değildir. Hiçbir Demirkubuz filminin böyle bir amacı ve böyle bir sonucu yoktur. Hiçbir Demirkubuz filmi doğal bir öykü içermez, doğallığı taşımaz, hepsi zorlamadır, gerilimlidir, atipiktir, duygusal çatışmalar serttir, anlatılan karakterler doğal-dışıdır ve belirli ölçülerde zorlamadır. "Bu ne demek?" sorusuna filmlerin çözümlemelerinde yeniden döneceğim; ancak Demirkubuz filmlerinde psikolojik gerilim yüksektir ve bu gerilim öykünün kasılmasıyla elde edilir. Bu, tipik Demirkubuz öykülerinin olağan bir ögesidir.

Masumiyet'in yurt içinde, özellikle de yurt dışında elde ettiği başarı önemli bir kişisel rant oluşturdu. Bu rant yönetmenin yıllarca yiyebileceği ve her sıkıştığında bir parça ona yaslanarak ve onu tüketerek destek alabileceği bir sermayeye dönüşmüştür. Peki, bu rant, ya da sermaye bir anlamda yönetmenin daha büyük yatırımları için kullanabileceği bir birikim haline gelemez miydi? Bu bir insanın gelişmesine ve yaşamla sürekli hesaplaşmasına bağlıdır. Yönetmenin söyleyecek sözünün de birikmesine bağlıdır.[10]

[10] Ama genel olarak Türkiye sinemasında böylesine zaman içinde yükseliş ve derinleşme, uzun yıllar her biri birbirinden önemli filmlerle bir büyük yönetmen-sanatçı olma durumu görülmeyen bir durumdur. Yönetmenlerimizin 1950'lerden bu yana ortak özelliği, -o da önemli eser vermiş yönetmenlerimizin ortak özelliklerinden birisidir- bütün kariyerlerinin çok büyük iniş çıkışlar içermesi ve kariyerlerinin bir iki filmle anılmasıdır. Yönetmenlerin eser ürettiği, eserlerinde belirli bir dünya görüşünün izlerinin bulunabileceği, zaman içinde bu dünya görüşünü geliştirdiği ve yorumlarının filmlerde bulunabildiği bir tarihsel süreç yoktur, ya da böylesi bir dönemin portreleri yoktur ki. Hiçbirisine saygı duymadığını (Yılmaz Güney dışında) söylediği ve çoğu gerçekten piyasa yönetmeni olan ve bugünkü Türkiye sineması içinde bağımsız olarak yaşayamayacak sinemacılardır, peki bunlarla Demirkubuz arasındaki paralellik ya da yapısal ortak özellik nedir?

Türkiye sanat tarihinde belirleyici bir ortak özellik var; sanatçılarımızın aydın olma, entelektüel olma özellikleri ya hiç yok, ya da ortalaması çok düşük ve tüm kariyerlerini taşıyan ancak birkaç eserleri var; ayrıca sanatçılarımız zaman içinde büyük gelişmeler anlamında bir değişim yaşamıyorlar. Sonuç olarak sanatçılarımız birer düşün insanı değiller ve düşün dünyasına da büyük ilgi göstermiyorlar. Bu özellikler zaman içinde gelişmelerini ve farklı dönemler, karakteristik ortak özellikler oluşturmalarını, bir insan kavrayışı geliştirmelerini engelliyor. Aynı zaman içinde bu ortak özellikler sanatçılarımızın eserlerinden yola çıkarak iki aşamalı bir çıkarımı da engelliyor; birincisi eserlerinin içinde yeşerdiği tarihsel ortam ve süreç hakkında soyutlamalar yapılması, ikincisi ise tarihi dönem içinde genel planda insan hakkında soyutlamaların yapılması. Her iki yönden de bizim sanat eserlerimizin doğurgan ve kaynak eser olma özelliği zayıftır. Demirkubuz filmleri de bu ortak özelliklerimizi taşıyorlar.

Bu anlamda yaklaşıldığında yönetmenlik kariyerinin ikinci döneminin ikinci filmi olan *Üçüncü Sayfa*'da (1999) hem doğala yaklaşma anlamında bir ilerleme ve hem de hipotetik bir yaklaşıma sahip olduğu için gerçeklikte karşılığı olmama anlamında bir gerilemedir. Bu kez pek çok farklı olaycık aynı öykünün bileşimine sokulmuştur, kurmaca oranı artarken tiplerin atipik olma özelliği azalmıştır. Öykü zorlama kurulurken tipler gündelik yaşamımızda rahatlıkla karşılaşabileceğimiz insanlardan oluştuğu için, çok söylenilenin aksine, belirli ölçülerde inandırıcılık eksikliği görülmektedir. *Üçüncü Sayfa*'da insanlar üzerine ve onların duyguları üzerine derinlik de azalmaktadır. *Masumiyet* daha etkileyici bir filmdir. Ancak *Üçüncü Sayfa* ve *Masumiyet* aynı sosyal çevrenin filmidir ve birbirleriyle çatışan ruh durumlarını içerirler. *Masumiyet*'te sonuna kadar gitme, bağlılık, vefa duyguları insan ilişkilerine ne kadar yansımışsa; *Üçüncü Sayfa*'da da bu duyguların eksikliği o kadar duyulmaktadır. *Üçüncü Sayfa* "satan insanların" öyküsüdür. Bu filmde psişik bir süreç olarak özdeşleşilecek ve psikolojik yakınsama ile öykü içindeki karakterlerle ilişkiye girerek öyküyü yeniden üretecek izleyici psikolojisini oluşturmakta Demirkubuz zorlanmaktadır. *Masumiyet* bu yönden insanı daha içine alan, etkilenilebilen, izlerken yaşanılan duygular yönünden kendi içinde modeller-değerler taşıyabilen bir filmdir. *Üçüncü Sayfa* bu anlamda "insan kötüdür"ü çok daha yüksek sesle söyleyen bir filmdir. Bu iki filmi birlikte seyretmek insanda karşıt duyguların oluşmasına neden olur. Aynı zamanda *Masumiyet*'teki güçlü ve zayıf insanların bileşimi çok daha etkileyici bir düzeyde verilir. Yıllara dire-

nen insanların bileşimiyle oluşan *Masumiyet*'e karşı *Üçüncü Sayfa*'da zaman daralır, güven sarsılır, sürekli durumlar değişir ve bunların bileşimi ihanetler ve ani öfke patlamalarıyla oluşan harçta izleyicinin karakter yakınsaması sürekli bozulur.

İlkel prototiplerin oluşmasında olmaza indirgeme geleneğimizin olmamasının önemli bir rolü olduğu kanısındayım.[11] Bu genel eğilimin bir örneği olarak olumsuz bir model oluşturmak konusunda *Üçüncü Sayfa* zayıftır; burada ise bakıldığında bizim sanatımızın genel özelliklerinden birisini de hatırlamak yerinde olur; bence benzer nedenlerle bizim sanatımız kötüyü, olumsuzu görece iyi çizebildiği iyiden çok daha yetersiz biçimde ilkel ve şablonik çizmektedir. *Üçüncü Sayfa* kötüyü çiziyorum diyerek kötü çizmemiştir. Bu yönden bakıldığında *Üçüncü Sayfa*'yla *Masumiyet* arasındaki farklardan birisi daha görülür; *Masumiyet*'in kişileri daha tamken *Üçüncü Sayfa* büyük oranda öyküye yaslanan, karakterleri tam olarak ayakta duramayan, daha öykü merkezli bir anlatıdır. Demirkubuz, *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'nın birbirini tamamladığını, aynı madalyonun iki yüzü olduklarını düşünmektedir, yani farklı iki öykünün aynı sosyal çevreden gelen kahramanlarıyla bir toplumsal insanı oluşturduğunu düşünmektedir. Birincisinde belirli ölçülerde idealize edilen karakterler varken, ikincisinde belirli ölçülerde kurmacanın olanaklarının gerçekliği deforme edecek biçimde kullanıp yaşama dair daha olumsuz, pesimist bir söylem tutturulmaktadır.

Üçüncü Sayfa'dan sonra bir durgunluk dönemi olduğunu görüyoruz. Yönetmen bir kez daha bir konuyu tüketmiş, şimdi ne anlatacağını düşünmektedir; bu sorunun yanıtını doldurduğu uzun boş dönemde yönetmen bir büyük projeye soyunur; edebiyat tarihinde biçimsel özelliklerinden çok daha fazla belirli bir tarihi dönemin ruhunu yansıttığı için önem kazanan ve bizim toplumumuz için hiç de

[11] Türkiye gibi ülkelerde, öykülerde negatif karakterleri merkeze alan eserlerin büyük çaplı toplumsal etkiye sahip olabileceğini ben sanmıyorum. İnsanımız yapısı gereği, taşıdığı geriliklerin de etkisiyle imkansıza indirgeme çabasıyla 'reductio ad absurdum' bir esere yaklaşmazlar. Modeli kendileri oluşturmak yerine karşılarında görmek isterler. Modelin psikolojisini yaşamak isterler. "Yürü be koçum," demek hem daha kolaydır, hem de bizim kültürümüzün anlatı modelinde köklü bir kalıptır. Bu yüzden hem olmaza indirgeme ve böylelikle çıkarsama yapma edimi, hem de olumsuz olanda da insani özelliklerin bulunması, kötünün saf bir kötü olmadığı ve kötünün yaşamında toplumsal ilişkilerin öznelik rolünü izlemek, görmek ve tahlil etmek entelektüel geleneğimizin ve ortalamamızın bir özelliği değildir ve ne yazık ki değildir.

yaşatılabilir bir karakter olmayan insanların dünyasından yola çıkarak *Yazgı*'yı (2001) üretir. Orijinal projede *Masumiyet*'in getirdiği saygınlık ve tanınmışlıkla filmi Fransız sermayesinin yardımıyla Cezayir'de ya da Fransa'da çekmek vardır; bu yapım için görüşmeler yapar, Fransa'ya gider, uzun uzun düşünür, sonra inandırıcılık sorunu yaşayacağını düşünerek vazgeçer. Ama projeyi bırakmaz, onu Türkiye'ye uyarlayacaktır.[12]

Peki, *Yazgı* neyi anlatır?

Bence *Yazgı* bir uyarlama değildir. Daha doğrusu bir yönetmenin bir edebi eserle hesaplaşması değildir. Yalnızca farklı bir kültüre ait bir roman yerlileştirilmeye çalışıldığı için mi böyledir bu? Bence çok daha köklü ve yapısal nedenlerle değildir. *Yazgı* referans olarak verilen romanın karakteristik ve yapıcı, oluşturucu ve tanımlayıcı özelliklerinin büyük bölümünü içermemektedir, bunları arka plana itip daha sıradan ögeleri öne çıkartmaktadır. Ben yine burada önce bir romanı tahlil edip daha sonra buradan yola çıkarak bir filmi incelemeye girişmeyeceğim. Ama belirli karakteristiklerinin verilmesi de söylemek istediğimi anlaşılır kılmak için gerekli.[13]

[12] Bence bu vazgeçişte Türkiye'de geçen bir filmin çok daha etkileyici olacağı, ya da gerçeklik duygusunun çok daha güçlü olacağı hissinden çok daha fazla, vazgeçilmeseydi üretilecek projenin ağırlığı altında ezilme hissi vardır. Bence kendisine güvenmedi, bence böylesine büyük bir uyarlamanın altına girecek entelektüel formasyona ve yorum gücüne sahip değildi. Ve yine bence, o da bunu sezdi ve bıraktı.

[13] i) *Yabancı* büyük ölçüde bir tarihsel dönemin ürünüdür.
ii) *Yabancı* büyük ölçüde egemen ideolojik söylemle ve yerleşik ahlakla çatışan bir karakterin romanıdır.
iii) Bu dışındalık ideolojik düzlemden daha çok, karakterin iç dünyasında hareket belirleyeni olarak farklı şeylere yer verilmesidir. Bu farklılıklar gündelik yaşamın içinde eriyip giderken, kendi halinde yaşamın getirdiği temel zorunlulukları yerine getirerek hayatın kâh içinde kâh dışında kalmayı belirli bir uyum içinde yaşayabilen karakterimiz olağan dışı bir nedenle yerleşik düzen tarafından yargılanmaya başlar. Burada belirtilmesi gereken olağan dışı nedendir; yani karakterimizin bir adam öldürmesi ve belirli ölçülerde romanda da üzerinde durulmayan ve belki de romanın inandırıcılık yönünü zayıflatan öldürme, bakalım toplumda yerleşik yaklaşımlarla nasıl görülür. Bunu incelemek öykünün kendisinden daha önemli dendiği anda roman iki farklı bölüme ayrılır. Dolayısıyla roman karakteristik olarak bir öykünün romanı değildir; roman bir düzenin insan değerlendirmesinin eleştirisi ya da onun sergilenmesidir. *Yabancı* romanını önemli yapan, batılı toplumların insan idealizasyonunu reddetmesidir. Bu toplumların yerleşik ahlak anlayışının kökenlerinde Hıristiyanlık ve onun değerleri hem kavramsal düzeyde hem de değerler sisteminde önemli bir referans konusudur. *Yabancı* bu yerleşik değerlerin sergilenmesinden ve belirli anlamda eleştirisinden oluşur. *Yabancı* olu-

nan bu değerler sistemidir. Dolayısıyla düzendir. Bu değerlerin merkezi noktalarından ve asıl karakterle çatışmanın yaşandığı alanlardan birisidir ateizm-teizm. Ama roman böylesine tekil, önemli olsa da, bir çatışma üzerine kurulu değildir. Dikkatli şekilde okunduğunda inanç sistemiyle beraber insan anlayışından, kavramlarına, önceliklerinden sosyal sisteme kadar pek çok öge bileşik bir halde bulunur. Dolayısıyla büyük oranda temel karakterin dünyasından insanlar arası ilişkilerin anlatıldığı ve bir roman için ileri derecede birinci tekil şahsın kullanıldığı ilk bölümde, farklı olanın ağzından, Yabancı'nın dünyayı yaşayış biçiminden yerleşik olan anlatılır. İkinci bölümde yerleşik değerlere karşı bu kez yabancı olanın savunması vardır. Bu yer yer bir karşı eleştiri, yer yer de kendi konumunun açmazlarından oluşur. *Yabancı* bir düzen eleştirisidir.

iv) *Yabancı* bunlarla sınırlı değildir. Bir kere çok önemli bir nokta *Yabancı*'nın Cezayir'de geçiyor oluşudur; Cezayir Fransa'nın o dönemde bir sömürgesiydi. Daha sonra uluslararası tartışmalara yol açan ve baskı ve kanla yaşanmış bir bağımsızlık mücadelesi yaşamış bir toplum. Dahası yabancı Fransız kökenlidir ve bir Arabı öldürür; hapishaneye konulduğunda da Cezayirli Araplardan ayrı bir yere konur; öldürme olayının kökenindeki çatışmada iki farklı kültürden gelen insanlar arasındaki değerler çatışmasının da önemli bir rolü vardır. Kabalaştırıp ve sertleştirerek söylersek efendi köleyi öldürmüştür.

v) Bir başka önemli nokta da, bu romanın düzenin ve yerleşik değerlerin eleştirisi olması düşüncesiyle tutarlılığıdır, "yabancı" olanın yerleşik düzen tarafından yargılanması öldürme olayından çok değerler ya da değersizlikler yüzünden şekillenmektedir. Avukatıyla yaptığı görüşmede de Yabancı sözlerine dikkat etmesi gerektiği, her şeyi söylememesi ve özellikle yerleşik değerlerle çatışan özelliklerini göstermemesi konusunda uyarılır. Yerleşik değerler yalnızca inançları koruma adına saldırmaz, aslında büyük oranda karşısındakini insan-olmayan, tuhaf bir mahlukat olarak da görmeye başlar.

Yabancı çatışmalı bir dönemde insanların ne kadar büyük bir şok yaşadıklarını, değerlerin ne kadar kökten sarsıldığını anlamak için bence çok önemli bir roman; bence gerçek dönemin ruhunu verebilen büyük eserlerden birisidir *Yabancı*. *Yabancı* bana göre bir büyük tanıklıktır. Romanın Cezayir'de geçmesi ise bana göre çatışmaların daha keskin verilebilmesine olanak vermiştir. Bir yandan bir Arabın öldürülmesi, öte yandan karakterimizin, -roman içinde bence önemli ayrıntılardan birisi olan- çalışmak için Paris'e gitmekte bile hiçbir çekicilik görmemesi gibi ögelere olanak tanımakta, aynı zamanda karakterimizin iç dünyasıyla bir Doğu toplumu olarak görülebilecek Cezayirlilerin sosyal konumlarından inanç sistemlerine kadar ayrışma keskinleşmekte ve toplum dışı olanın toplumla çatışan değer yargıları ve davranışları daha bir anlaşılır olmakta ve öne çıkmaktadır. Bana göre *Yabancı* kurgusal bir romandır. Üstelik bütün kurmaca yapısına karşın büyük bir yalınlığa da sahiptir. Kısaca *Yabancı* büyük bir eserdir.

Varoluşçuluk bir yandan bir reddiye ve farklılaşma içerirken öte yandan kendi içinde bir bütünsellik ve tutarlılık içermeyen, tarihsel olarak insanlığın faşizmi yenilgiye uğratmasına rağmen, faşizmin şokunu ve ağırlığını yaşarken insanın insana olan inancının belirli ölçülerde yitirilişinin insani söylemidir. Varoluşçuluk kendi köklerini ise büyük oranda Hıristiyanlık içinde kalarak felsefi bir sistem üretmeye çalışan söylemin tersyüz edilmesi üzerinde bulur.

Yabancı bir düzen ve değerler sistemi eleştirisidir. *Yabancı* büyük oranda bir sorgulamanın kitabıdır. *Yabancı* bir öykünün kitabı değildir. Başat olan olaylar ve bu olaylardan çıkarılan derslerden oluşmaz. Hatta bunlar üzerinde de yoğun olarak durulmaz. Kitaba damgasını vuran olay olan öldürme olayı da kahraman tarafından açıklanılmaya bile çalışılmaz, nedeni belirsiz bırakılır, sıcaktı, güneş vardı.... gibi şeyler söylenir. Demek istediğim şu ki; *Yabancı* yerlileştirilebilir, hatta yerlileştirmek de gerekli ve hatta bir bakıma zorunludur. Çünkü burası Fransa değil. Fransa sömürgesi Cezayir hiç değil. Dahası *Yabancı*'nın olay örgüsü alınıp kavramsal dünyası dışarıda bırakıldığında asal yapısıyla posası arasındaki mesafenin devasa olduğu romanlardan birisidir. İddiam ve kanım odur ki; Demirkubuz'un yaptığı budur. Bir felsefi sistem olarak, daha doğrusunu söylemek gerekirse bir ruh hali ve dünya görüşü olarak Varoluşçuluk *Yazgı*'nın kıyısından, köşesinden geçmemektedir. *Yazgı* daha adından itibaren bir romanın yorumlanmasından çok yorumlanamamasının örneğidir.[14]

Bu uzun Varoluşçuluk ve *Yabancı* parantezini kapatırken Demirkubuz'un filmine geri dönersek; burada sayamadığım romanın yapısal özelliklerinin hiçbirisi *Yazgı*'da yoktur. Neredeyse, *Yabancı*'nın öykü akışıyla sınırlanmış bir kaç sayfalık 'plot'a indirgenmiştir kaynak roman. Peki, yerine ne konmuştur? Bence yerine konulanların yerli versiyon olarak inandırıcılığı çok büyük oranda yoktur, felsefi ya da daha doğru deyişle dünya görüşü olarak yerine konulan, neredeyse bütünüyle anlamsız ve dahası romanın kişisiyle çok büyük oranda

[14] Kadere ilişkin varoluşçuluğun söyleminden çok daha uzakta bir yaklaşım mevcuttur. Neresinden bakarsanız bakın en azından bir otuz yıl Varoluşçuluk Avrupa'nın göbeğinde milyonlarca insanın referans kaynaklarından birisiydi ve yine bence anakronik olarak doğmuş bu roman büyük ölçüde Avrupalının kendi yaşadığı bir büyük şok olan Faşizmin bütün irrasyonel gerçekliğinin altında ezildiği bir dönemde insanın "Bütün bunlar benim geçmişimin bir parçası değil," dediği ya da "Bu geçmişi taşıyamıyorum," dediği anda doğmuş bir akımdır. Faşizm bir ideolojik formasyon olmaktan çok tarihi bir gerçeklik olarak insanların referans kaynaklarından birisi oldu. Faşizm Avrupa kıtası için unutulmaya çalışılan, aynı zamanda unutulamayacak ölçüde büyük ve etkili bir siyasal pratikler bütünüydü ve insanlar üzerinde bir kez daha olmaza indirgeme yöntemiyle yapılan bir çıkarsama da ister bilinçli ister bilinçsiz olsun bir referans kaynağı olmaya devam etti; insana inançsızlık Avrupa kıtasında en azından bir otuz yıl kendi köklerini büyük ölçüde Faşizmden aldı. Faşizmin ardında bıraktığı değer ve inanç sistemindeki boşluk elbette Fransa'da bu boyutta ve bu şekilde yaşanmadı, ama orada da hem kendi önderleri için hem de daha felsefi düzlemde insan için "inançsızlık, belirli ölçülerde kayıtsızlıkla birleşmiş bir halde," önemli bir referans kaynağıydı.

atışan bir şeydir: "benim için farketmez" ifadesine hapsolmuş bir adercilik, aşırı derecede fatalist bir söylem. Ne düzenin suçlamaları, ciyüzlülüğü, ne roman karakterinin yaşama isteği, ne de yargılamaır ve savcı kimliği... Dahası; filmin finalinde her şeyin "gerçek katin" itiraflarıyla açığa çıkması... O ne yaman çelişki! Ölüme giden ısanın iç dünyası olmadan *Yabancı* romanı olur mu? Bunun gibi irkaç unsur daha sayılabilir.

Yazgı bir bütün olarak kesinlikle bir dünya görüşü içermeyen, yaısal olarak yapıntı olan, olay dizgesi dahil inandırıcı hiçbir yanı olmayan bir eserdir.[15]

[15] İnandırıcılık sorununa dair birkaç küçük ayrıntı vereyim. Romandaki huzurevinde kalan anne, beraber yaşanılan anneye dönüşüyor. Her gün kahvaltıyı hazırlayan anne uyurken ölüyor, ama karakterimiz hiçbir şey yapmıyor. Dikkat edilsin ben ana karakteri yargılamıyorum, davranış dizgesinin inandırıcılığı üzerinde duruyorum. İkinci olarak öldüğü anlaşıldıktan sonra patronuyla konuşurken, "Benim suçum değil," diyor. Burası Türkiye; annesi ölmüş, defin işlemleri için izin isterken kimse böyle bir şey demez. Ama burada değinmeden geçemeyeceğim bir unsur daha var; anlatıcı sorunu. Romanda anlatıcı büyük oranda iç monologlarla kuruluyor, bu aynı zamanda o insanın dünyayı görüş biçimini de sezebilmemize izin veriyor ve bir sürü ayrıntılarla dolu malzeme bize boşlukları doldurmamız için, yani bu nasıl bir insan dememiz için, onu tanıyabilmemiz için vesile oluyor. *Yazgı*'da bu anlatıcının yerine konan sadece bir hiçtir.

İnandırıcılık sorunu için bir başka örnek daha vereyim. Hapishanede kaldığı yıllar içinde birkaç defa "karısı" sanığımızı ziyaret ediyor. Bu ziyaretler sırasında basının kadının çok üzerine geldiğini, söylemek istemediği şeyleri ona söylettiğini, insan içine çıkmakta zorlandığını öğreniyoruz. Burası Türkiye, hangi üçüncü sayfa haberi düzeyinde bir cinayetin üzerinden uzun zaman geçtikten sonra basın mağdur durumdaki kadının üzerine gidip söylemek istemediği şeyleri söyletmeye çalışır. Birkaç günde unutulur gider, haber değeri bile kalmaz. Kaç yılında yaşıyoruz? Peki, bu durumda idamla, ya da en hafifinden ömür boyu hapis cezasıyla yargılanan birisinin bütün ilgisi kadının gömleğinin düğmelerinden öteye nasıl geçemez? Peki, bütün bu ayrıntılar farklı bir kişiliğin özellikleri olamaz mı? Bence sorun da burada, *Yazgı*'nın büyük başarısızlığı farklı bir kişiliği oluşturamamasında. Kasıntı bir film *Yazgı*. Final bölümünde ise savcının söylemi de savcıya verilen yanıtlar da yavandır. *Yazgı*'yı seyredip çıktıktan sonra zaman içinde filmin dramatik akışı gitgide süzüldü, süzüldü ve geriye felsefi olarak anlamsız, öykü olarak inandırıcılığı olmayan, yaşanan toplumsal dönemin ruhunu vermeyen, bir roman yorumu olarak başarısız, sinematografik olarak aşırı derecede stilize olmaya çalışan, düşünsel ve öyküsel kurgunun iç bütünlüğü zayıf, ayrıntılarda tutarlılığı olmayan bir eser olarak göründü. Ve ne yazık ki, bu film hakkında filmi savunan ya da eleştiren esaslı tek bir yazı bile okumadım. Sessizce unutuldu ve daha çok olumlu tınılarla hatırlanılan bir film olarak kaldı. Film beni çekmediği için görüşlerim çok kısa bir zaman içinde berraklaşmasına karşın yazmaya bir türlü motive olama-

Tarihsel olarak ilerliyorduk; buradan devam edersek *Yazgı*'nın hemen ardından *İtiraf* (2002) gelir. Bu ikinci filmin çekimine daha *Yazgı* vizyona girmeden başlanılmıştır. Ve bizim sinemacılarımızın tipik bir özelliği olarak, "eşitsiz gelişmişlik" diye adlandıracağım bir üretim biçimine örnek olacak şekilde çok daha öznel ve çok daha başarılı bir film, *Yazgı* gibi başarısız bir filmle neredeyse beraber doğmuştur. Ve ikisinin de birbiriyle duygu olarak da, olay örgüsü olarak da, estetik olarak da bir alakası yoktur. *İtiraf* bana göre bizim sinemamız için gerçek bir başarıdır. *Yazgı*'nın bütün iddialarından uzak, çok daha yalın, öyküsü çok daha tutarlı, yer yer öykü belirli yerlerde kasılsa da (örneğin, boşanma sonrasında kadın karakterin başına gelenlerin mühendis arkadaşının karısı tarafından anlatıldığı hikâyeye bakılırsa, inandırıcılıktan uzak ve kasılmış bir hikâyedir, ama bana göre bu filmde sırıtmamaktadır, hatta öykünün finali için gereklidir), bir hikâye anlatmaktan çok bir ruh hali, bir insanın gelgitleri ve güçlü kadına ilişkin (direnmeyi seçtiği için güçlenmektedir ve izleyici için de etkili olmaktadır) üretilen epos için seyredilebilir bir filmdir. Ben kişisel olarak bu filmden çok etkilendim. Beni etkileyen kesinlikle kadın karakter değil. O benim için bir yan karakterdi. Ancak ne yazık ki insanların üzerinde daha fazla konuştukları ve etkilendikleri kadın karakter oldu. Bence burada bir kez daha bizim öykü anlatma geleneğimiz ve güçlüler ve iyiler ve haklılar diyalektiği devreye girmektedir. Çünkü film incelendiğinde açıkça görülecektir, filmde psikolojik derinliği verilen karakter erkek karakterdir, erkek karakter çatışmaları yaşayan, sürüklenen, yenilen, gelgitleri yaşayan, yaşamın ucuna gidip gelen karakterdir. Kadın karakter ise erkek karakterle konuşmaları sürecinde devreye giren ve film boyunca içsel süreçlerine pek tanık olmadığımız, filmde ayrıntılı işlenmeyen ve tüm film boyunca düz kalan bir karakterdir. Psikolojik gerilim süreçlerini yaşayan ve dolayısıyla yaşatan erkek karakterdir. Filme adını veren de odur. Bu filmi benim için önemli ve yer yer büyük yapan nedir? Filmi büyük yapan evli çiftimizin arasındaki gerilimlerin erkek karakteri içinden çıkılmaz, yaptığına inanamayacağı davranışlara sürüklemesi ve çok daha derinlerde bir yerde sürekli karı-koca olarak yaşadıkları çatışmaların bir bütün olarak, daha çok duygusal

dım. En çok da böyle bir yazı yazarsam bir bütün olarak anlamlı ve bütünlüklü bir *Yabancı* yorumu da yapmak gerektiği düşüncesi ve konunun önemine karşın filmin önemsizliği hakkındaki yargım motivasyonlarımı kırdı. *Yazgı* bir bütün olarak büyük bir başarısızlıktır.

planda kalsa da, kendi geçmişleriyle bir yüzleşmeye doğru götürmesidir (hesaplaşmaya değil, yüzleşmeye, eğer bu ikisini birlikte yapabilseydi film, o zaman gerçekten milliyetine bakılmadan bir büyük eser olabilirdi). Bu yüzleşme, her tartışmada yerinde duramayıp şiddete başvurdukça, el insaf dedikçe bir adım daha atıp kaçınılmaz olarak geriye gitmektedir. Kadın ise kesinlikle bir savunma yapmadan, kendi ilişkilerinin niçin tükendiğini anlatmaktadır; niçin sorusunun sonucu çok basittir "Artık seni sevmiyorum," demektedir ve devamında "Beni yargılayamazsın, suçluluk duymuyorum," diye de diretmektedir. Kadının bu tavrı erkeği bir yandan çaresizlik içinde bırakmaktadır, çünkü onu suçlamak-aşağılamak-mahkum etmek onun için psikolojik bir destek olacaktır, öte yandan bu tavır adamı kendi geçmişine doğru itelemektedir. İtile itile gidilen yerin doruk noktası yapılan muhteşem itiraftır; oraya kadar neredeyse filmden ilgisiz bir sahnedir bu, daha önceden tahmin edilemeyecek, neredeyse öykü dışı bu sahne bizim dramaturjimizde büyük bir ilerleme, büyük bir başarıdır. Çünkü filmde gerilimin doruk noktasına çıktığı bu itiraf sahnesi hem öyküyü büyük oranda açıklamakta, anlaşılır kılmakta, hem de bir insanın kendi geçmişinde, ya da bir çiftin geçmişinde "birlikte işlenilmiş masum bir suçun" diyalektik olarak bastırılamadığı için bir insanı sona getirdiği-getirebildiği noktayı göstermektedir. Karakterlerimizin sevgisi bir başka ilişkinin tüketilişinde doğmuş, yaşanan "o garip tecelli"yle birlikte ölmüştür, bir daha da yeşermesi mümkün değildir. Bastırılmıştır, yıllarca bastırılmıştır ve aşka "suç" galebe gelmiştir. Karakterlerimiz iletişimsizliğin girdabında sessiz suç ortaklığında yıllarca söylenmese dahi kendisinden kurtulunamayan, "suçlu aşklarını" yaşayamamaktadırlar. Kurtulmak için bastırmak değil yüzleşmek gerekmektedir. *İtiraf* bir bütün olarak psikolojik süreçleri anlatabilmek ve sergileyebilmek, yaşatabilmek konularında çok büyük ve yapısal sorunlar yaşayan sinemamızın doruk noktalarından birisidir. Neredeyse bütünüyle psikolojik zeminde kurulan bütün film tarihimizdeki ondan az eserden birisidir. Hele bizim sinemamız için yüzleşme ve itirafı birleştirebilmek ve bunlardan yaşayan bir karakter üretebilmek... Bir araya getirebilen diğer örnekleri düşünün, çok yok değil mi? Nasıl *Yazgı* hak etmediği olumlu tınılarla anılan, ama üzerinde çok durulmayan bir film olduysa, *İtiraf* da üzerinden sessizce geçilen, neredeyse hiç durul-

mayan, "Kadın karaktere hasta oldum," denilerek gönderme yapılan bir film olmuştur. İç dünyalar-fırtınalar-insanın kendisiyle yüzleşebilmesi,[16] kendi geçmişi ve onun biriktirdikleri karşısında çıplak durup bakabilmesi bana göre bir sanat eserinin içerebileceği önemli başarılardan birisidir. *İtiraf* haksız bir şekilde unutulmaya yüz tutan, üzerinde durulmamış, psikolojik çatışmaları yaşanmamış, kadın karakter eşliğinde güçlü pozlarında model olarak alınarak harcanmış önemli bir filmdir. *Yazgı*'dan çok daha az üzerinde durulmuştur.

Kronolojik sırayla gidiyorduk; o zaman geldik şimdilik son filmi olan ve baştan belirteyim benim için olmasaydı daha iyi olurdu diyeceğim filme: *Bekleme Odası* (2004).

1- Filmi yalnızca bir kez seyrettim, bütün filmleri arasında bir kez seyrettiğim tek filmi. Bir daha seyredip yazmayı düşünüyordum, ama kendimde bu kadar kötü bir filme katlanacak gücü bulamıyorum; zaman içinde düşündüğümde filmi inanılmaz derecede cüretli bir film olarak görüyorum. Bir insan neye güvenip filmde ele aldığı yönetmen karakterini *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalışan bir yönetmen olarak tanımlar anlamıyorum. Sorularla devam edelim; *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalışan birisi etrafındaki hiç kimseyle -asistanı dahil- *Suç ve Ceza* hakkında konuşmaz mı, tartışmaz mı? *Suç ve Ceza*'da oynayacak bir oyuncuyu seçmeye çalışan insan yalnızca insan yüzlerine mi bakar? Peki deneme çekimlerinde oyuncuyu yalnızca bir mektup okurken dinleyip nasıl fotoğraf verdiğine mi bakar? Peki, Raskolnikov'un yarı aç yarı tok yaşayan, avurtları çökmüş görüntüsüyle film ekibinin bulduğu çocuk arasındaki ilişki nasıl olacak? Uzun bir açlık grevi mi yapacak? Peki, Raskolnikov'un entelektüelliğine ne diyeceğiz, yaptığı her şeyi rasyonalize etmeye çalışan, üniversitede okuyan, kitap kurdu, neredeyse durmadan düşünen bir insan olarak gerçekten ilginç kişiliğine ilişkin yönetmenin hiçbir soyutlama çabası/arayışı olmaz mı? Bu arayışlar yalnızca yönetmenin bilgisayar başında sıkıntı verici ve klavyenin tuşlarına sert sert vurmasıyla mı ifade edilir? *Bekleme Odası*'ndaki yönetmen karakterinin *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalışmasının heyecanını taşıdığı herhangi bir sahne var da ben mi görmedim? Yoksa sevgilisi onu kafede beklerken hiç

[16] Hesaplaşabilmesi ise bir başka bahara kaldı, zaten bu filmde yapılabileceğini sanmıyorum, bizim sinemamızdan kısa bir zaman içinde bunu yapabilecek bir eser çıkabileceğini sanmıyorum, umudum yok ve inanın ki bu konuda umutlu olmayı ve elbette ki hak teslimiyetiyle birlikte yanılmayı gerçekten çok istiyorum.

bir yaratma krizi yaşamadan, sıkıntılı sıkıntılı denize çakıl taşı atmakla ifade edilebilir mi? Peki bu insanımız yaratma krizine tutulduğu için mi, bu kadar sevgisiz? Peki, *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalışan bir yönetmenin öykünün merkezinde durduğu bir filmde yönetmenin ilişkileri bu kadar mı dar olur, dünyası bu kadar mı sığ olur, belgesel deyince aslanların ormanda avlanması, haber programı deyince futbol maçı mı aklına gelir? Bu yönetmenin evinde kitapları da mı yok? Bu yönetmen tekrar tekrar *Suç ve Ceza*'yı okumaz mı, notlar çıkarmaz mı, bu yönetmen çekeceği film için mekân da mı bakmaz? Peki, bu yönetmenin rüyalarına da mı Raskolnikov girmez? Peki, izleyicilerimiz bir yönetmenin gerçeklik duygusu son derece zayıf bir filme çerez olarak *Suç ve Ceza*'yı seçmesini hiç mi dert etmezler? Bu ülkede bütünüyle sıradan ve önemsiz bir filmin Dostoyevski'ye adanmasına bozulan hiçbir sinema yazarı da mı yok? Bu filmin gerçekten yaratma krizine girmiş bir yönetmenin iç dünyası olduğuna inananlar var da, ben mi hiçbir şey anlamıyorum? *Bekleme Odası* bana göre bir cüret filmidir; anlatacak bir şeyi olmayan bir insanın kasıntılı yönetmen pozlarında ve çok kötü bir oyunculuk performansı göstererek, çok zayıf kurgulu bir filmin içinde anti-hümanist bir edimler dizgesiyle savruk savruk çekilmiş sahnelerle oluşturulmuş bir filmdir. *Bekleme Odası* bir film değildir, "Ben çektim oldu," denilerek çekilenler film olmazlar, ya böyle filmlerin sıfatları olur (çünkü tek başına kullanıldığında yapısı gereği olumlayıcı ve başkalarıyla eş değer tutan bir adlandırmadır) ya da sevenleri varsa bir filmi yorumlayanı olur. Anlatırlar, biz de öğreniriz.[17]

[17] Filmin içinde benim saptadığım ve garipsediğim örnekleri vereyim;

1. Hiçbir bölümde yönetmen bir yaratma krizi yaşamamaktadır.
2. *Suç ve Ceza*'yı ve onun meselelerini kendine dert edindiği hiçbir sahne yoktur.
3. Yönetmenin dünyası ve ilişkileri anlamsız denecek kadar dardır, sığdır, içine kapalıdır, farklı ilişkilerinin kesişmeleri büyük oranda boş kümedir.
4. Heidegger üzerine tez hazırlayan delikanlı tipi haddinden fazla sırıtmaktadır.
5. İnsani düzlemde insanı sarsacak hiçbir çatışma sahnesi içermemektedir.
6. Ne bir yönetmen ne de bir insan üzerine gözlemler içeren bir yapıya sahiptir. Gözlemleri bir yana bırakın film herhangi bir karakter üzerine de olsa hiçbir derinlikli tahlil içermemektedir.
7. Sevgili çatışmaları hiçbiri insan üzerinde güçlü bir tesir yaratacak şekilde yaşanmamaktadır.

8. Yönetmenin dünyası ve gündelik pratiği gerçekten çok sığdır, herhangi bir insan olarak kabul edilse bile, filmden bir gündelik hayat profili çıkmamaktadır.
9. İlk sevgilisiyle o garip tartışmaları ve ayrılmalarının ardından yönetmen intihara teşebbüs eder. Sonra telefonla hastanede yoğun bakımda yattığı bildirildiğinde yönetmenin yanıtı "Beni niye arıyorsunuz ki?" gibi garip bir yanıttır. Ne açıklayıcıdır, ne dramaturjiye gitmektedir, ne de insani bir düzlemde inandırıcılığı vardır.
10. Evine hırsız girdiğinde hırsızı kovalarken silahla onu geçirmeye inmesi gibi güzel bir ayrıntı düşünülmüş.
11. Çocuğu karakolda tanımamazlıktan geldikten sonra, onunla bir sokak çaycısında yaptıkları konuşma çok ilgimi çekti.
12. Heidegger üzerine tez hazırlayan birisinin nasıl kaygıları olacağı ve bu filmde nasıl konuştuğu arasında tahayyülümde sıkışıp kaldım. Sonra "Anadolu'da gömleğini satıp çocuklarını okutmaya çalışan insanlar var," denildiğinde yönetmen "karakter"inin "Bunlar beni etkilemez," yanıtının derinliğine bir türlü vakıf olamadım.
13. Filmde evin içinde bir klavyeye basılma sesi ya da bir çay karıştırma sesinin nasıl bu kadar yüksek bir ses çıkardığını anlayamadım (herhalde vurgulamak için yapılmıştır).
14. Prodüksiyon sürecinde yer alan asistanıyla dahi mekânlar, karakterler, yüzler, yapım süreci üzerine hiçbir şey konuşmamalarını, yönetmenin ketumluğuna veremediğim için, anlayamadım.
15. Filmsel zamanda olsa da, bu kadar kısa bir sürede geçen bir filmde bu kadar kadınla tensel gerilim yaşamadan nasıl birlikte olduğu da garibime gitti. Özellikle soyutlama düzeyi olarak bir sonraki bölümde evine gelen son süslü-püslü kadına hayatının isteklerini sorarak aralarındaki ilişkinin düzleminin yeni aldığı boyutu göstermesini çok kestirme ve etkili bir sinematografik yöntem olarak buluyorum. Aynı filmde ne kadar çok insandan bahsedilebileceğini kestirmeye çalışan bir sinema öğrencisi için hesabı içinden çıkılmaz yapabilir, ama ne zararı var.
16. Kadınlar ayrılık öncesi ağlarken, biri intihara teşebbüs ederken, ötekisinin yıllanmış ilişkisi sarsılırken, ufak bir-iki telefon konuşması hariç bırakılırsa yönetmenin iç ve dış dünyasında -zaten bu filmde biz onun iç dünyasının dışındayız, bu da filmin başarısı- herhangi bir sarsıntı olup olmadığını ancak varsayabiliriz.
17. Filmin asal kişisi olan yönetmenin tek bir dostu bile yoktur. Ama bu adam yalnız yaşayan birisi de değildir. Kestirmeden söylersek ne sosyaldir ne de asosyaldir; ne hiçbir şeyi takmayan birisidir, ne de neyi taktığını biz bilebiliyoruz. Filmden yönetmenin niçin *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalıştığına dair herhangi bir kestirimde bulunan birisini tanımıyorum.
18. Yönetmen karakterinin saç ve sakallarının neden hep aynı biçimde yeni kesilmiş olduğunu, yürüdüğü yollardan hiçbirinde biçiminin niçin bozulmadığı anlaşılır gibi değil.
19. Yönetmenin projesine baştan beri niçin bu kadar inançsız olduğunu da bilmiyorum, bu kadar büyük bir projenin bile yönetmen karakterimizi niçin hiç heyecanlandırmadığını da ben anlayamadım.
20. Ben bu filmin niçin çekildiğini, ne anlattığını anlayamadım, onun için bu filmi değerlendirme dışı bırakırsam en azından filmin yönetmeninden daha dürüst davranmış olurum diye düşünüyorum. Ama

Demirkubuz Filmlerinde Zeki Demirkubuz'un Görüntüleri ve Daha Bir Dizi Ayrıntı Hakkında...

Demirkubuz filmlerinin karakteristik ögesi pek çok filmde oyunculuk kariyerinin başlangıcındaki, yer yer de oyuncu olmayan, insanların çok başarılı olarak oynatılmalarıdır. Demirkubuz oyuncu seçiminde genellikle insan yüzlerine bakar, hemen hemen hiç deneme çekimi yapmaz. Olabildiğince doğal bir ortamda çekim yapmaya çalışır. Oyuncuya önceden senaryonun verilip onun çalışılması yöntemini açıkça reddeder, hatta bunu yanlış bulur. Çekim öncesi oyunculara sahne hakkında bilgi verir, ekonomik çalışan bir yönetmendir, çok az tekrar çekimi yapmaktadır. Filmlerinde kendini de göstermeyi hiç ihmal etmez ki son filminde bunu başrol oynamaya kadar vardırmıştır.[18]

yine de kanaatim o ki *Suç ve Ceza* böyle filmlere çerez yapılamayacak kadar büyük bir romandır, bunu da belirtmeden geçemeyeceğim.

21. Son olarak da, yıllar önce kendisine de söylemiştim, *Suç ve Ceza* insanı gerçekten çok etkileyen ve sarsan yoksulluk tasvirleriyle doludur; yalnızca Raskolnikov'un yoksulluğu ve pek çok ediminde yoksulluğun oynadığı rasyonalize edici etkiden bahsetmiyorum, romanda geçen diğer ailenin üyeleri arasında da yaşanan yoksulluğu da düşünün. Dolayısıyla böylesi bir romanı çekmeye çalışan bir yönetmenin gerçekten pek çok insanın büyük fedakârlıklara katlanarak çocuklarını okuttuğu söylendiğinde, *Suç ve Ceza*'daki söz konusu muhteşem tasvirleri düşünmeden, nasıl bunlardan hiç etkilenmediği ise benim anlama kapasitemin ötesinde bir şey.
22. Son olarak *Bekleme Odası*'sını seyretmiş, "Türk Sineması Bağlamında Sinema-Yazın İlişkileri" adlı bir doktora tezini başarıyla savunmuş bir arkadaşımdan şöyle iki şey duydum; aktarmaya değer buluyorum; 1) Söylediklerinin hepsi doğru ama bir de yönetmenin böyle bir insanın *Suç ve Ceza*'yı çekemeyeceğini anlatmaya çalıştığını düşünemez miyiz? Karakterler sığ ve öykü zayıf ama senin yaptığın vurgularda bir aşırılık var; bizde Heidegger üzerine tez yazanlar da sıradan insanlar gibi konuşur, yönetmenlerimizin de yaratma bunalımları bu kadar sığdır, bu kadar üzerlerine gitme. 2) Ben *Masumiyet*'i daha çok beğenmiştim, burada her şey çok daha yavan. Yönetmen de bir garip insan, zaten filmi çekemiyor. Filmi bir de bütünüyle *Suç ve Ceza*'yı hiç düşünmeden seyretmeyi dene. Daha az kızarsın o zaman.

[18] İlk uzun metrajlı filminden *İtiraf*'a kadar Demirkubuz filmlerinde bir sahnede görünürdü. *Bekleme Odası*'nda ise Demirkubuz filmin ana karakterini "canlandırmış"tır. *C Blok*'ta filmin finalinde ana erkek karakter Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları hastanesine yatırılmıştır. Filmin son kaydırmalı çekiminde Demirkubuz orada yatan bir akıl hastasını "oynar". Bulunduğu yer hem akıl hastalarının hem de ziyaretçilerin bulunduğu bir odadır. Ancak görünümünden akıl hastası olduğunu düşünmek daha inandırıcıdır.

Öykülerinde bütünüyle gerçek mekânlarda çekim yapmaya çalışır, bu yönden sahne düzenlemesinde dekoratör gibi bir unsur yoktur; kendince seçtiği mekânlarda daha çok yalınlaştırma yapmaktadır. Senaryo yazım aşamasında ortalamaya göre çok daha fazla emek verir; belirli açılardan bakıldığında bu aşamada filmi büyük oranda çeker, tasarımını yapar. Uzun yıllar yaptığı asistanlık Demirkubuz için belirli anlamlarda çekim senaryosuyla senaryoyu iç içe yazma olanağı vermektedir. Zaten çektiği filmlerin mekânları, oyunculuk tarzı, diyaloglarının bir bütün olarak yalınlığı da bunu yapmasına izin verir. Bunun yanında ilk filminden son filmine kadar bütün filmlerinin yapımcısıdır, bütün filmlerinin senaryosunu yazmaktadır. Demirkubuz'un filmografisine bakıldığında *Yazgı* ve *İtiraf*'tan itibaren yeni konu bulma mevzusunda sıkıntı çektiği ve özgün senaryo üretmekte zorlandığını rahatlıkla düşünebiliriz. *Bekleme Odası* bu sıkıntılı süreçte bir uzatmayı oynamaktır. Ben bunda entelektüel olarak sıkışmışlığının da izlerini görüyorum; açılım yapamayan dar bir alanda sıkışıp kalacak ve giderek hareketler daha fazla birbirini tekrar edecektir. Yakın zaman sonra *Masumiyet*'in yeni bir versiyonunu çekmek gibi bir düşüncesi var; bu da sıkışmışlığına karşın daha bildik bir ortama geri dönmek anlamına gelir, muhtemel filmografisinin ortalamasında bir film daha demektir. Ancak burada şunu da belirtmek gerekir; Demirkubuz'un aritmetik ortalaması geneli temsil edemeyecek kadar iniş çıkışlarla doludur, *Masumiyet* bir büyük çıkıştı, *Bekle-*

Masumiyet'te yine filmin finalinde İstanbul'a gelen ana karakter ve sağırdilsiz kızın mekân aranışları sırasında otelimsi izbe bir yerde televizyon seyrederken görünür.

Üçüncü Sayfa'da bu kez filmin ortalarında ana karakter dahil birçok oyuncu adaylarıyla çekim yapan yönetmen görünümünde karşımıza çıkmaktadır. Önce sesiyle sonra görüntüsüyle karşımıza çıkar.

Yazgı'da daha sıradan bir rolle ana karakterin sinemaya gittiği salonda müstakbel çiftimizin arkasında oturan seyirci olarak karşımıza çıkar.

İtiraf filminde, büyük oranda öz yaşamsal bir duygu durumunun yansıması olan filmde, Demirkubuz itirafın yapıldığı gecekonduda intihar eden oğulun yaşayan anısı olan fotoğrafında görünür. Aynı filmde Demirkubuz ana erkek karakterin telefonla oteli arayıp konuştuğu tanımadığı insanı da seslendirir.

Bekleme Odası'nda ise filme damgasını vuran oyuncudur ve daha önceki filmlerinin karakteristik öğesi olan iyi oyuncu yönetimi, kendisine söz geçiremediği için olacak, çok kötü sonuç verir. Dramatik yapısı zaten zayıf olan bu film kendi oyunculuğuyla sevenleri için merak unsurunu gidermek gibi bir etkiye sahip olsa da, izleyiciyi etkilemek açısından son derece başarısızdır, filme menfi yönde etki yapar. Gerçekten çok başarısız bir oyunculuk sergiler.

me Odası neredeyse tükenmişliği gösteriyor. Derin psikolojik tahliller yapmadan ve özgün durumlar üretmeden, çatışan kimlikler sergilemeden özgün bir film yapacak bir sanatçı olduğunu sanmıyorum. Kendine özgü olayları ve çatışan durumları merkeze aldığında, ancak filmleri belirli bir düzeyi tutturmaktadır. Demirkubuz bütün iddialarına rağmen önemli bir diyalog yazarı değildir. Daha çok durumları üretebilen, çatışmaları ortaya koyabilen, farklı kimlikleri karşımıza çıkartan birisidir. Aynı karakterin zaman içinde büyük iç sarsıntılar yaşayarak bir olgunlaşma yaşaması ya da tam tersi gibi unsurlar hiçbir filminde yoktur. Esasen bu tür filmler bizim sinema tarihimizde pek yoktur. Belki de roman mirasımızda da yoktur. Dünyaya bakışındaki bu atıllığını *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa* üzerinde yorum yaparken "onlar öyle insanlar" diyerek statik bir yorumla değerlendirme yaparken de göstermektedir.. Demirkubuz sineması aslında yönetmenin tanık olduğu, gözlem yaptığı insanların iç dünyaları üzerine büyük empati kurarak yapılmış ve uzun uzun düşünülerek yeniden yaratılmış karakterlerden oluşmaz; Demirkubuz daha çok olaycıkları toplayan, bunları sonuçlarıyla birlikte ele alan ve kendisine bu olaylardan bir bütün oluşturmak için gördüklerini malzeme olarak kullanan bir yaklaşım içindedir. Demirkubuz'un etrafındaki insanların, tanık olduğu insanların iç dünyalarını derinden derine süzebildiğini düşünmek bence büyük bir yanılsamadır. Demirkubuz büyük bir insan sarrafı kesinlikle değildir. Demirkubuz çevresini daha çok bir futbol maçı seyrederken en kısa yoldan gol olmasını bekleyen bir futbolsever gibi seyretmektedir.

Peki, tartışmalı bir soru daha soralım: Demirkubuz'un filmleri yakın plandan incelendiğinde ahlâki yaklaşımlar genelleştirildiğinde nasıl bir tablo ortaya çıkmaktadır? Bence Demirkubuz dünyaya yaklaşırken de, karakterlerine yaklaşırken de diyalektik bir süreçten çok daha fazla durağan, statik bir yaklaşım içindedir ve kısa yoldan insanlara dair değerlendirmelere varmakta, sonuçlara ulaşmaktadır. Demirkubuz'un kendisi bir ahlâki bir sistem kurmaya girişmeden, böyle bir şey yapabilmesini olanaklı kılan onun kötümserliği ve inançsızlığıdır. Demirkubuz insanlara ilişkin yeni bir şey söyleme iddiasında değildir. Ona göre şimdiye kadar her şey söylenmiştir. Şimdi yapılması gereken ise meddahların yaptığı gibi birbirinden farklı ilginç stiller ve karakterler bulup bunlarla çeşitlemeler yapmaktır. İnançsızlık, kötümserlik ve yargılarda bulunurken kestirmecilikle bir araya getirilmesine rağmen ortaya bir kısırlık çıkmaz; çünkü o aynı zamanda ilginçlikler ve çatışma noktaları aramaktadır. Bu ça-

tışma noktaları filmlerinde olayların, daha doğrusu olaycıkların peşinden gidenler için gerilimleri de içinde taşımaktadır. Gerilim taşımayan, ihanet etmeden, savrulmadan, kendi idealleriyle ters düşmemiş, söylediklerinin altında ezilmiş, istekleri için diretme olmadan kurulmuş tek bir öyküsü bile yoktur. O yaşamın ritmini aramaz, Demirkubuz filmlerinin hiçbirinde, örneğin bir Nuri Bilge Ceylan gibi yaşamın ritmini yakalama çabası yoktur; aynı zamanda içinde yaşadığımız "dünyanın" bütüncül bir portresini çıkarma gibi bir çabası da yoktur. O kendi sözlerini söyleyeceği olaycıklar aramaktadır. Bu girişimin filmlerine yansıması nasıl olmaktadır? Asıl sorun da buradadır; bu anlatı tarzı son derece basittir ve *Masumiyet*'ten beri her filminde bu yapı kendini tekrar etmektedir. Film baştan itibaren bir noktaya kadar gerilmekte ve olaylar dizgesi ve psikolojik düzlem bir noktada sıkışmaktadır; ardından ise zamanda bir geriye dönüş, bir muhasebe ve bir uzun diyalog bu süreci hem aydınlatır, hem de gerilimi düşürür. *Masumiyet*'te Demirkubuz'un üç ana karakteri vardır; Yusuf merkezli öyküde, Yusuf izleyici ve pasif olarak çizilir, dürüst ve yaşamın akışına kendini bırakmış birisidir; diğerleri ise savrulurlar. Diğer iki karakterin öyküsünün anlaşılması Yusuf'la yapılan uzun kır konuşmasıyla olur. Bu konuşmada hem geçmiş aydınlığa kavuşur, hem de diğer iki karakterin öyküsü anlatılır. Karakterimiz öyküsünü anlattıktan kısa bir süre sonra intihar edecektir, şiddetini karşısındakine yöneltemediği için (çünkü seviyordur) kendine yöneltir. Ardından gelen süreçte Yusuf diğer karaktere belirli ölçülerde benzeşecektir. Zaman bir yerde öykünün de sıkıştığı yerde duracak, geçmişe dönecek ve sıkışma böylelikle aşılacaktır.

Üçüncü Sayfa'da olay dizgesi yine bir yerde sıkışacaktır; izleyici olup biteni yine bilemez ve kestiremez, zamanda geriye dönüş yine olur ve ana karakterimiz olan İsa bir yandan olan bitenleri öğrenirken aynı zamanda bir başka kader kurbanının uzun öyküsünü dinleriz. *Masumiyet*'te adına uygun bir biçimde masum bir sürükleniş varken, *Üçüncü Sayfa*'da insanın dinlerken tüylerinin ürperdiği bir öyküyle karşılaşırız. Ve bu kez öykü iki aşamada ifade edilir ve belli belirsiz bir intiharla sonuçlanır; öldüremediği için, kendinde o gücü bulamadığı için şiddet kendine yönelmiştir.

Yazgı'da öyküde yine bir zamansal boşluk olacaktır, ancak bu kez öyküde ileriye dönük bir gidiş olacak ve yıllarca hapiste kalacak olan sanığımız yine "suçlu"nun yıllar içinde bastıramadığı suçluluk duygusu galip gelecek, bir mektupla yaşananları uzun uzadıya anlatacak ve artık dayanamadığı bir anda intihar edecektir. Bu kez anlatıcı

rölünde savcı vardır. Savcı bir yandan olay dizgesindeki boşlukları anlatacak, öte yandan garip bir yaratıkla karşılaşmış gibi Musa'ya meraklı meraklı sorular yöneltecektir. *Masumiyet* sonrası bütün filmografisinin en başarısız öykü anlatımının olduğu bu bölümün sinematografik yapısı öyküyle uyuşmamakta ve daha önceki filmlerinde görüldüğü büyük bir psikolojik gerilim üzerine inşa edilmediği için izleyici üzerinde aynı etkiyi vermeyecektir. Pek çok insan için sıkıcı olan bu bölüm kesinlikle ve kesinlikle bir dünya görüşü ve toplum dışı bir karakterin egemen ahlaka karşı bağımsız ve karşı eleştirilerle dolu bir manifestosuna dönüşemeyecektir.

Bütün filmografisinin psikolojik gerilimi en yüksek ve en başarılı ve gerçekten en beklenilmedik, umulmadık zamansal geri dönüş İse *İtiraf*'ta olur; hakkında itiraf yapılan karakter filmde ancak söz edilen ve ancak bir fotoğrafı görülen karakterdir. *İtiraf*'taki zamansal geriye dönüş aynı zamanda bütün filmografisinde öyküyle en uyumlu, en açıklayıcı bölüm haline gelmiştir. Harun bir yandan itiraf ederken bir yandan da arınmaktadır, bu da evliliğindeki tıkanmanın hem kökenlerini hem de karakterimizin tükenişini gösterir. Bu yıllar öncesine dönüş hem bir intiharın nedenlerini açıklamaktadır hem de itirafı yapan bundan kendisini sorumlu tutmaktadır. Güçsüzlüğün diyalektiği burada da ortaya çıkar.

Zamansal geriye dönüşlerden ve öykülerin bir yerden olay dizgesi olarak bir yerlerde tıkandığından söz ediyorduk; aynı tıkanma son filminde de var. Yönetmen bu kez Ahmet adını almıştır (bu isim de İslam peygamberinin adıdır, bu ismi kendine saklaması da ayrıca anlamlı) ve yine onun öyküsü derinlikli bir öykü değildir.[19] Dahası öykü bile değildir. Bence dramatik yapının gelişimi açısından *Bekleme Odası* bir model olarak ele alınabilir. Demirkubuz filmlerinin hiçbirinde, burada Nuri Bilge Ceylan sinemasıyla tam bir zıtlık taşımaktadır, olay akışı olağan bir süreç olarak gerçekleşmez. Her birindeki son derece büyük tıkanıklar zaten sıkışmış olan süreci parçalayacaktır. O yaşamdan fazlalıkları atılmış bir şekilde bir İnsan yaşamına

[19] Yıllar önce Beyoğlu Sineması'nda karşılaştığımızda *Masumiyet*'in ana karakterinin adının neden Yusuf olduğunu sormuş ve bu ismin İslam aleminde özel bir anlamı olduğu için nedenini merak ettiğimi belirtmiştim. Öylesine bir isim olarak mı seçilmişti, yoksa bilinçli olarak mı? Yanıtı kısaydı ve netti; bilinçli olarak seçilmişti. Ve devamında yeni bir senaryo yazıyorum, oradaki karakter de İsa olacak demişti. Buna ne gibi anlamlar yüklediğini bilmiyorum, ama yukarıda adını verdiğimiz dört karakter de İslam aleminde özel anlamlar taşıyan peygamber isimleridir.

tanıklığa çağırmaz bizi. Zaten sıkışmış bir yaşam içindeki parçalanmalarla karşı karşıya bırakmak üzere çağrısını yapar ve bir yerden sonra da yerse gelirsiniz der. Bir Nuri Bilge Ceylan filmi seyretmek, yaşamın ritmine kendinizi bırakırsanız, gerçekten durağan, sakin, doğal ve güzeldir. Patlamalar yaşanmaz, kimse molotof kokteyli atmaz üzerinize. Demirkubuz filmi seyretmek ise insanın sinema salonuna gerilmek üzere gitmesi demektir. *Bekleme Odası*'na geri dönersek yönetmen büyük bir projeye başlayacaktır ve büyük eksiklikleri vardır; ama bunlar sıradan eksiklikler değildir, belli açılardan ne yapacağını bilememektedir ve taşıdığı gerilimler üzerine içine kapanmakla belirgin, iletişim kurmakta zorlanan birisi haline getirmiştir. Yaşamında belirleyici olan, onun programı ve yaşamın ritminden çok belirsizlik, bilmediği şeyler, daha doğrusu çözemediği şeylerdir. Bir yandan senaryoyla uğraşmakta, öte yandan iç sıkıntılar yaşamaktadır. İlk parçada etrafındaki şeylere karşı ilgisizdir ve sevgilisinden (karısından?) hiç yere ayrılır; iletişimsizlik... Ardından filmi bitiremeyeceği hissine kapılır ve beklenmedik bir ilişki içine girer; filmi için ana karakteri oynayacak bir yüzü aramaktadır, Demirkubuz'un kendisi gibi, oyuncu seçerken gördüğü oyunculuktan çok yüzü seçmektedir, gerisini büyük bir aksilik çıkmazsa kendi yönetimiyle çözebileceğini düşünmektedir çünkü. Sonra bir gün evine giren hırsızda bulur aradığını. Onu düşünmeye başladığında ise yolu Beyoğlu Karakolu'ndan geçer. Bu tip bir olay akışı Demirkubuz filmlerinde sık sık ortaya çıkar; Demirkubuz hayatın iteklediği insanları ana kahraman yapmaktadır çünkü. Gidip bir tiyatrodan, kumpanyadan, bir okuldan aradığı yüzü bulmak, öykü akışı için, Demirkubuz için ilginç olmazdı çünkü. Karakterle karşılaştığında ne projesini anlatır ne de niçin seçtiğini. Belirsizlik burada kendi çalışma tarzıyla da iletişim kurma biçimiyle uyumludur; projeyi anlatmak yerine onun "Bu işi kabul et gerisini sen düşünme," der gibi bir hali vardır. Bu süreçte yanı başındaki asistanı sevgilisi olur. Yeri gelmişken söylenmesi gereken Demirkubuz'un filmlerinde yüzün esnekliği, mimikler, ya da "gesture"lar üzerine kurulu bir oyunculuk kesinlikle yoktur, daha çok ifadesiz yüzler bunların yerini almıştır. Dinamik değil durağandır. Demirkubuz filmlerinin diyalogları da kesinlikle edebi ve kurallı cümlelerden oluşmaz, sokağın kırık dili, diyalogları hakimdir ve bunlar atmosferin oluşturulmasında etkin rol oynarlar. Yalnızca küfürlerle açığa çıkmaz bu, genele hakim olan bir özelliktir.

Bu süreçte öykü akışı giderek tıkanmaya başlar, olağan olmayan akış bir yerde olağanlaşmaya başlar kısacası; bu süreçte artık dik-

katli ve tecrübeli izleyici uzun bir diyalogu, daha doğrusu monolog tarzında bir diyaloğu beklemelidir. Bu diyalog hem öykü hakkında bilgi verecek, hem de karakterler hakkında sinematografik olarak öykülemeyle ve dramaturjiyle verilemeyeni tamamlayacaktır.

Daha da ilginç olanı ilk filminden son filmine kadar eksiltili bir anlatı hakimdir filmlere; nasıl sorusuna *Bekleme Odası*'ndan iki örnekle yanıt verilebilir. Mesela ikinci sevgilisiyle "kavga" ettiğinde kamera kapıdan çıkanı takip etmez, yerine sesler bu süreci anlatacaktır. Ya da *Masumiyet*'te Bekir'in intiharı gösterilmez, sesle verilir. *Bekleme Odası*'nda son sevgilinin sevgili olma süreci öykülenmez. *Masumiyet*'te Yusuf'un Bekir'in intiharından sonraki süreçte onun yerini almasının hikayesi de verilmez. Dikkat edilirse ikili bir eksiltili anlatı vardır; bir yandan sahnelerin içine her şey girmez, oyuncuları sürekli takip etmez kamera ve bunlar genel sinematografik kadrajlamadan önemli derecede farklıdır. İkincisi ise öykünün anlatılmasında oluşturulan boşluklarla hikaye eksiltilerek anlatılmaktadır. Sanıyorum Demirkubuz'un kendine özgü sinema dilinde *Masumiyet* sonrası geliştirdiği sinematografik dilde de, öykülemede de bu eksiltiler bütün filmleri için geçerli bir özelliktir. Filmin anlamsal bütünlüğü büyük oranda izleyicinin kafasında kurulur, perdede değil, çünkü eksiltili anlatılmıştır. Bu da yönetmenin gerilim yaratma isteğinin doğrudan bir sonucudur. Eğer eksiltme yapmasaydı öykülemek zorunda kalacaktı, bu ise hem öykü anlatma tarzını hem de sahne düzenlemelerini değiştirecekti; bu durumda sinematografik çözüm üretmek yönetmen için altından kalkılamaz hale gelecekti. Bir başka örnek vereyim, ikinci sevgilisi şüphelendiği için yönetmenin evine gelir, ona güvenmemektedir, bu nasıl verilecek, sözcüklerle anlatmayı sevmez Demirkubuz böyle şeyleri; o kısa bir süre için bakkala gider, konuk bütün evi hızla dolaşacak ve sonra hiçbir şey olmamış gibi yerine oturacaktır. Demirkubuz'un insanları genel olarak güvensiz, kuşkucu ve zor koşullarda yaşayan insanlardır, hayatın kenarındaki insanlardır. Eksiltili zamansal gelişim (sıçramalı), eksiltili öyküleme, eksiltili bir sinema dili, bir bütün olarak izleyicinin kafasında öykünün yeniden kurulması, hikâyeden daha çok psikolojik gerilimin tortusunun belirleyici olması, zor koşullar ve yenik insanlar-başarısız insanlar-direnen insanlar-sürüklenen insanlar... Her şey atipiktir, sinematografisinden öykülerine kadar. Nevi şahsına münhasır birisi... Dahası meddahlar gibi kendisini yenilemezse tekrar edecek birisi.

Sinema Arkası ve Ötesi

SİNEMANIN GİZLİ KAHRAMANLARI: SİNEMA MAKİNİSTLERİ

Fatma Küçükkurt
Levent Yaylagül

Giriş

Filmler, birbirinden farklı görevleri üstlenen insanlar tarafından üretilmelerine rağmen, Türkiye'de ilgi odağı genellikle, yapım sürecine vurgu yapılarak, yönetmenler, oyuncular veya filmin kendisi olmuş, gösterim sürecinde yer alan sinema makinistlerinin üretim süreci için taşıdığı önem göz ardı edilmiştir. Bu yazıda, sinema makinistlerinin, mesleki koşulları, eğitim, örgütlenme, sosyal güvenlik çabaları, sorunları ve beklentileri kendi bakış açılarından sunulacaktır. Elde edilen veriler aracılığı ile makinistler hakkında oluşturulacak bilgi birikimine katkıda bulunmak ve makinistlerin emeğine, kültür endüstrilerinde emeğin kullanılışını yönlendiren koşullar açısından bakmak amaçlanmıştır.

Yöntem

Araştırmada, 1960'lı yıllarda makinistliğe başlamış olan ve günümüzde de bu mesleği sürdüren sinema makinistleri ile yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Toplam on sinema makinisti dışında, Ankara'da sinema salonu işletmeciliği yapan Yaşar Özdemir ve Kültür Bakanlığı Sinema ve Telif Hakları Genel Müdürü Özcan Çetin ile yapılan görüşmeler, video kamera aracılığı ile kaydedilerek, deşifre edilmiştir. Görüşmeler sonucunda makinistler tarafından anlatılanlar, mesleğin nasıl seçildiği, eğitim düzeyleri, ehliyetli makinist olma ve çalışma koşulları, örgütlenme çabaları, makinistlerin filmler ve seyirciler ile ilgili görüşleri sınıflandırılarak bir araya getirilmiştir. Görüşülen kişiler kategorisine, bir

sinema işletmecisi ve Kültür Bakanlığı'ndan bir yetkilinin dahil edilmesinin nedeni, sinema makinistleri tarafından dile getirilen sorun ve taleplerin, kendileri dışındakiler tarafından nasıl yorumlandığının ortaya konması içindir.

Kültür Endüstrilerinde Emeğin Yeri

Bugün sinemanın da dahil olduğu kültür endüstrileri, küresel sermayenin kontrolündedir ve kültür üretimi insan (ücretli) emeği ile gerçekleşir. Kültürel ürünlerin üretim sürecinde, o sürecin kendi iş yapısının doğası emeğin kullanılışını biçimlendirir. Bunlar; starlar-oyuncular, set görevlileri, kameraman, ışıkçı, kurgucu, bilet satış elemanları, sinema teşrifatçıları, temizlik görevlileri, muhasebeciler, sinema makinistleri gibi bu sürecin çeşitli aşamalarında görev alan insanlardır.

Kültür üretim sürecinin çeşitli aşamalarında görev alan bu insanlar, kapitalist kâr maksimizasyonunu sağlayan ücretlilerdir. Rol becerisi olan aktörler ve aktrisler de dahil olmak üzere, yapım ve gösterim sürecinin bütün aşamalarında yer alan insanlar sinema sektöründe artı-değerin üretilmesine hizmet ederler. Kültür endüstrileri ve özellikle sinema, sendikalaşma ve örgütlenmenin düşük olduğu ve ucuz emeğin yoğun olarak kullanıldığı bir sektördür.

Küreselleşme süreciyle birlikte ücretler ve çalışma koşulları da uluslararası sermaye tarafından belirlenmeye başlamıştır. Klasik ekonomi politik yaklaşım, ücreti emeğin değeri olarak sunar (Erdoğan 2001: 288). Oysa ücret işin fiyatı değil, iş gücünün fiyatıdır. 'Ücret, işin fiyatıdır' denildiğinde, yaptığı işin bedelinin çalışana ödendiği ima edilir. Oysa iş günü içinde işçi zorunlu iş süresince, hem kendi iş gücünün değerine denk düşen bir değeri yaratır, hem de kendisine ait olmayan fazla iş süresince bir artı değer yaratır (Baby 1963: 136). İşçinin ürettiği artı değer toplumsal artı ürünün yani işçinin üretiminin üretim araçları sahiplerine karşılığını al(a)madan bıraktığı bölümün para biçimidir.

Kapitalist toplumlarda diğer metalar gibi 'iş gücü' de bir metadır. Bir meta olarak, iş gücünün değeri onu üretmek ve yeniden üretmek için toplumsal bakımdan gerekli olan emeğin niceliğine bağlıdır. Bu da toplumsal olarak işçinin geçim gideridir. İşçilere ödenen ücret, yaşamaları için zorunlu olan ücrettir. Bu durum, psikolojik ya da iradi bir olgu değildir. Bu, tekniğin ilerlemesiyle artan ve dönemlere göre değişen emek verimliliğindeki gelişmelerle biçimlenen gereksi-

nimlere göre belirlenir. Buna göre, iş gücünün geçim giderleri, iş gücünün değerini oluşturur. Ücretin karşılığı, her zaman iş gücünün bir bölümüdür (Mandel, 1991: 27). Bu kısımdan fazlası anlamına gelen artı-değer kapitalistin karşılığını ödemeden el koyduğu emektir. Kapitalist sistem bu farka dayanır. Aksi takdirde iş gücünün satın alınması bir kar getirmeyeceğinden kapitalist üretim ilişkilerinin varlık sebebi ortadan kalkar.

Kapitalist toplumlarda emeğin (iş gücünün) doğal fiyatı, asgari ücrettir. Bu ücret, her ülkedeki geleneksel yaşam ölçütlerine göre belirlenir. Bu yaşam sadece fiziksel bir varoluş değil, insanların içinde yetiştikleri sosyal şartlarda kaynaklanan ihtiyaçların giderilmesidir (Mandel, 2000: 142). Ancak, emekçilerin örgütlenerek toplu pazarlık yapma gücü elde etmeleri ücret düzeylerinin yükseltilmesini sağlayacak faktörlerdendir.

Klasik ekonomi politiğin kurucusu olan Adam Smith ve Ricardo üretim sürecinde emeği üretken emek ve üretken olmayan emek şeklinde ayırırlar. Üretken emek ile üretken olmayan emek arasındaki ayrım para sahibi açısından düşünülmektedir. Buna göre sinema makinistleri de sinema endüstrisinde gerçekleştirilen artı-değerin üretilme sürecinde kendi emeklerini ücretli şekilde pazarda satmaları açısından üreticidir. Sistemde ücretli olarak yer alan makinistlerin gelir düzeyleri kapitalist pazar mekanizmasının doğası tarafından belirlenmektir. Kendilerine ayrılan payın yükseltilebilmesi için sendikal olarak örgütlenmeleri gerekmektedir.

Sinema Emekçileri: Sinema Makinistleri Eğitim Düzeyleri ve 'Sinema Makinisti' Unvanına Sahip Olma Koşulları

Görüşülen sinema makinistlerinin çoğu ilkokul mezunu veya ortaokuldan ayrılarak mesleğini sürdüren kişilerden oluşmaktadır. Bazı makinistler ise sanat enstitülerinde okumuşlardır. Sinema salonu sahipleri ve işletmecileri tarafından sinema makinistlerinde aranan özellikler içinde eğitim düzeyi bir ön koşul olarak önem taşımamaktadır. Makinistlerin herhangi bir sinema salonunda makinist olarak çalışabilmeleri için usta makinistlerin yanında en az üç yıl muavinlik yapmaları gerekmektedir. Üç yıl muavin olarak çalıştığını belgeleyen kişiler ehliyetli makinist unvanını almak için, 1953 yılında Ankara ilinde açılan 'Ankara Sinema Teknisyenleri ve Makinistleri Derneği'ne başvuruda bulunur. Başvuru talebi, dernek tarafından Zabıta Müdür-

lüğü'nün onayından geçirildikten sonra ehliyetli makinist unvanı almak isteyen kişiye imtihan açılması için Ankara Büyükşehir Belediye Fen İşleri Daire Başkanlığı'na iletilir. Beş kişilik imtihan komisyonunun, iki üyesi Fen İşleri Daire Başkanlığı, üçü dernek üyesinden oluşmaktadır. İmtihan, yazılı ve sözlü olmak üzere iki aşamalıdır. Yazılı sınav, Fen İşleri Daire Başkanlığı'nda, sözlü sınav ise dernek tarafından tespit edilen sinemada gerçekleştirilir ve başarılı alanlara 'ehliyetli makinist' unvanı verilir.

Meslek Seçimini Yönlendiren Koşullar

Yapılan görüşmeden elde edilen verilere göre, makinistlerin mesleğe başlamalarında bu işi yapmakta olan aile veya akrabaların etkili olduğu görülmektedir. Ayrıca, sinemaya duydukları ilgi de meslek seçimini etkileyen önemli bir unsur olmuştur.

1924 doğumlu, Ankara'da sinema makinistliği yapan en eski ustalardan biri olan **Müfit Lim**, mesleğe başlayışını şöyle anlatıyor: "1938 yılında, 14-15 yaşlarında ortaokuldan ayrılarak Sus Sineması'nda muavin olarak çalışmaya başladım. Sonraları, Balkanların en büyük sineması Yeni Sinema'da da çalıştım. O zamanlar, makinistler İstanbul'dan geliyordu. Nusret Bey vardı. Fakat bu zor oluyordu. O zamanın valisi Nevzat Tandoğan, Fen İşlerine talimat verdiler. Ankara'da bir imtihan kuralım dediler. Bu imtihan sonucunda ben, Selahattin Yoldaş ve Hüseyin Yoldaş ehliyetli makinist olarak çalışma hakkını kazandık".

Sinema makinisti **Şefik Şahiner**, ailesinde bu mesleği yapan ikinci kişi olarak mesleğe başlayışını şöyle anlatıyor: "Makinist olmaya karar verdiğim zaman yaşım 13 idi. Rahmetli ağabeyim makinisti. Onunla beraber sinemaya gider ona yardım ederdim... O arada ben bir yandan okuyorum, bir yandan da makinist muavinliği yapmaya çalışıyorum. Sanat okulu mezunuyum ben. Fakat sinema daha ağır bastı".

Bir başka makinist **Recep Aksu**'nun mesleğe başlaması da Şefik Şahiner'den çok farklı değil: "1967'den 1969'a kadar ağabeyimin yanında çıraklığa başladım. 1969'dan sonra ağabeyimin yanından ayrıldım. Emek Sineması'nda çıraklığa devam ettim. 1971 yılında Atlas Sineması'nda Aslan Usta'nın yanında işe başladım. 1971 yılından 76'ya kadar Aslan Usta'nın yanında muavinlik yaptım. 1976 yılında askere gittim. Askerde de sinema makinisti olarak askerliğimi

yaptım. Asker dönüşü Cebeci Sineması'nda başladım. O zamandan bu zamana mesleğimi devam ettirdim".

Muhittin İnaner'in mesleğe başlamasında, 'aileden bir ağabey'in yerini film seyretmek için gittikleri sinemanın makinisti bir 'ağabey' almış. Muhittin İnaner, "Sinemacılığa başladığımda orta ikiye gidiyordum. Arkadaşlarla sinemaya gitmiştik. Orada bir makinistle tanıştım. Makineleri gördükten sonra okulu bıraktım. 41 yıldır bu mesleğin içindeyim," diyor.

Yaşar Seyhan'ın da benzer bir öyküsü var: "1955 Ankara doğumluyum. 11-12 yaşındaydım. Orta birde devamsızlıktan sınıfta kaldım. Balgat'ta açık hava sineması açılıyordu. Sinemayı orada sevdim. 1980'de ehliyet aldım. AP-6 kömürlü makine ile mesleğe başladım. Mesleği, ustalardan, eski makinistlerden öğrendim."

Yusuf Arslan Sebuk, aile içinde ya da akrabalar arasında bu mesleği yapan biri olmamasına rağmen makinistliği seçmesinde sinemayı sevmesinin etkili olduğunu söyleyen bir başka makinist: "1950-51 seneleri aralarında 2. Erkek Sanat Enstitüsü'ne devam ediyorduk. Fakat sinemaya da bir ilgimiz vardı. Normalde elektrik teknisyeniydim. Muavin olarak işe başladık, hem okul hem muavinlik. Zamanla mesleğe alıştıkça daha çok sevdik. Evden annemiz babamız "Sinemacı olma. Başka meslek yap," dedi ama ben sevince kabul ettiler. 1958 senesine kadar muavin olarak, 58'den sonra da ehliyetli makinist olarak çalıştım. 51-58 arası, sanat okulunda tamirat öğrendiğim için, makinenin tamiratıyla uğraşıyordum".

Hüseyin Mera da sinemayı sevdiği için bu mesleği seçtiğini söyleyen makinistlerden biri: "Mesleğime severek başladım, küçük yaşlarda. 1958 yılında başladım. Ailemden herhangi bir tepki görmedim. Sinemaya severek gidiyorduk, geliyorduk. Ustam elektrik tesisatçısıydı. Gündüz elektrik tesisatı yapar, gece sinemada çalışırdık. Makineleri kendimiz tamir ederdik... 64 yılında ehliyet aldık. 3-4 yıl çıraklığımız sürdü. Benim ustam elektrik tesisatçısıydı. Gündüz elektrik işlerinde gece de sinemada çalışırdık. 65 yılında asker oldum. Askerde de aynı işimi devam ettirdim. Genel Kurmay'da, Mamak'ta. 67 yılında terhis oldum. Islahevine girdim. Gündüz burada, gece Hasköy'de, Meram Sineması'nda kendi çalıştırdığım yazlık bahçemdeydim. 76 yılına kadar yazlık sinemam devam etti. Tabii sezonluk çalışıyorduk. Sezon kapandığında Nur Sineması'nda baş makinistliğe başladım. 17 sene orada makinistlik yaptım. Gündüz ıslah evinde çalışır, gece 12'ye 1'e kadar bu sinemada çalışırdım. Şimdi de Derya Sineması'nda çalışıyorum".

Sinema makinelerinin montajını ve tamirini yapan bazı ustalar zaman zaman gösterim faaliyetinde bulunmuş. **Ramazan Çetin** bunlardan biri. Az sayıda olan montaj ve tamir ustalarının gösterim görevini de üstlenmelerinin nedeni, makinistlerin yeterli sayıda olmaması ve zor yetişmeleri. "1952'lerde Ankara'ya geldim. İlkokulu ve ortaokulu bu mesleği sevdiğim için bırakmak zorunda kaldım. 60 yaşındayım. Hâlâ da çalışıyorum. Ankara'da yenisi eskisi hepsinde görev yaptım... Anadolu'ya da gittik meslek icabı. Meclise bile götürdüler. Orada film oynattım Fahri Korutürk'e. Seyyar 35 mm Phillips makine vardı. Onun montajını ben yapardım. Her makinist o makineyi bilmezdi. Çünkü portatifti. Oynatıcısı bulunmazdı. Ben oynatırdım. Elçiliklerdeki sinema salonlarındaki makinelerin 1970'lerde bakımını ben yapardım. Japon Büyükelçiliği, Rus Sefareti, Polonya Büyükelçiliği, Alman, Fransız Kültür Merkezi. Buradaki makinelerin de bakımını ben yapıyordum.

Şuayip Kanaat, sinemayı sevdiği için bu mesleği seçen ve ehliyetli sinema makinisti olabilmek uzun yıllar mücadele eden bir makinist: "Mesleğe 1965 yılında *On Emir* filmiyle 12 yaşında başladım. Bu film açık hava sinemasındaydı. Bunun akabinde hoşuma gitti. "Ben buraya acaba gazoz satıcısı olarak girebilir miyim?" diye sordum. Tamam dediler. O zaman tahmin ediyorum, 25 kuruştu gazozun fiyatı, ben 5 kuruş alıyordum. 20 kuruş da mal sahibine yani büfenin sahibine kalıyordu. Git gel derken, makine dairesine girmeye başladım. Makinistin özelliği var, makinist olabilmesi için insanın, makine dairesinin temizliğinden başlaması gerekiyor. Elimize bez aldık, makineyi temizledik, yerleri süpürdük. Böyle böyle kendimizi adapte ettik. 12 yaşında bir kişiye sinema makinesini vermezler. Çalıştığım sinema salonu yıkıldı, balkon yapıldı, 1200 kişilik bir sinema salonuydu. Bir sinema açılacağı zaman, "Ben burada daha önce çalışmıştım, siz de yeni açıyorsunuz, çalışabilir miyim?" dedim. Kabul ettiler, teşrifatçılık yaptım. Belli bir süre sonra afiş yapıştırıcılığı yaptım. Teşrifatçılıktan, afiş yapıştırıcılığına, oradan da filmlerin film şirketine götürülmesi işlemlerine başladım. O ara oranın makinisti Özkan diye birisi: "Seni makinist muavinliğine alacağım, belli bir süre sonra, makinist olman için çalışacağım," dedi. Makinist muavinliğine başladıktan sonra makinistliğe geçmek için ehliyet imtihanına girmemiz gerekiyordu. 1953 yılında kurulmuş olan Ankara Sinema Teknisyenleri Makinistler Derneği'ne müracaat ettim. 1974 yılında ehliyet için ilk sınava girdim. O zaman lisede okuyordum. Tabii ilk aşamada ehliyet almak çok zordu. Sınava girdim, yazılı ve sözlüde başarılı

olamadım. Tekrar tekrar girdik, başarılı olamadım, en sonunda 1976 yılında kazandık".

Erdal Ateş de sinemanın büyüsüne kapılan makinistlerden biri: "Mesleğe çocukken bir hevesle 1966-67 senesinde, Ankara'daki açık hava sinemalarını gezerek, makine dairelerine girerek başladık. Halen de devam ediyor. Zaten sinemacılık bir sevgi işi, sevgi olmadıktan sonra normal olarak hiç kimse severek yapmaz bu işi... Bu işi makine dairelerine çıraklık yaparak, usta-çırak ilişkisiyle, makinelere film sararak öğrendik. 20-30 senedir de halen devam ediyor, severek de yapıyorum".

Çalışma Koşulları

Makinistlerle yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen verilere göre, mesai saatlerinin fazlalığı, ödenen ücretlerin yetersizliği, sosyal güvenlik ile ilgili sorunlar, çalışma mekânındaki yetersizlikler ve mesleği öğrenmedeki güçlükler dile getirilmektedir. Verdikleri yoğun emeğe karşın, ekonomik ve sosyal açıdan hak ettikleri seviyeye ulaşamadıklarını düşünen sinema makinistlerin çoğu yaptıkları mesleği yeni kuşağa tavsiye etmemektedirler. Makinistlerden bir kısmı, herhangi bir devlet dairesinde çalışarak bu mesleklerini sürdürmüşlerdir. Olumsuz bir takım koşullara rağmen, görüşülen makinistlerin hepsi yaptıkları mesleği her şeye rağmen çok sevdiklerini belirtmektedir.

Sinema makinistliğine 1951 yılında çırak olarak başlayan ve 2003 yılında Ankara'da bir sinema salonunda mesleğini sürdüren **Yusuf Aslan Sebuk**, çalışma koşulları ile ilgili en önemli sorunun yetersiz ücret olduğunu ifade ediyor: "Bu işe başladığımızdan beri maddi sıkıntılarımız oluyor. Eskiden yemek yoktu, bir süt veriyorlardı, onu da kaldırdılar. Zorluğumuz oluyor. Gece gidişlerde zor duruma düşüyoruz. İşimiz gece yarısı bittiğinde taksi parası veremeyiz. Çocuklarımın böyle bir mesleği seçmelerini şahsen istemem. Başka meslek olsun. Sıkıntılarını çektiğim için onların çekmeleri istemem... 1976'dan sonra bu mesleği bıraktım fakat maalesef yeniden başladım. Çünkü o zamanın şartlarıyla sıkıntıya girmiştim... 76 senesinde 26 yıllık emeğimiz karşılığında patronlardan zam istediğimizde verilmedi, sinemadan nefret edecek duruma geldik ve işi bıraktık. Paraya ihtiyacımız vardı, "50 lira zam yapın," dedik. 1050 lira alıyorduk, 1100 olacaktı. "Ben zam veremem," dedi. Ne ümitlerle 26 yıl emeğimizin karşılığı, "Maalesef yapamam, başının çaresine bak," oldu. İşi bıraktım, devlet dairesine girdim. Maalesef yine döndüm".

1958 yılından beri sinema makinistliğini sürdüren **Hüseyin Mera** ise, çalışma koşullarını, özellikle mekânındaki insan sağlığı ve psikolojisi açısından elverişsiz koşulları ön plana çıkarıyor: "Günümüzde modern sinema salonları yapılıyor, makine dairelerine önem verilmiyor. Benim çalıştığım sinema Nur Sineması; makine dairesini adamlar öyle bir yapmışlar ki, istersen 10 tane makine koy, o kadar geniş. Makinistin istirahat odası düşünülmüş, temizlik odası düşünülmüş, şimdi bazı salonlar var benim eski çalıştığım makine dairesi kadardır. Yani modern sinema salonları açmakla iş bitmiyor, makine dairesine de çok önem verilmesi lazım. Gidin, görün, burada nasıl çalışıyor makinist diye, gerçekten vicdan azabı duyarsınız".

Sanat okulu mezunu olan ve 1967 yılında ehliyet alan **Şefik Şahiner**, makinistlerin içinde bulunduğu çalışma koşullarını, kendilerine ödenen ücret ve çalışma mekânında oluşabilecek tehlikeler açısından değerlendiriyor: "Bütün hedefim insanlara güzel bir film seyrettirmek, güzel bir projeksiyon sunmaktı. Gençliğimizde sinemanın sevgisi böyle başlamıştı. İyi filmler, yerli filmler, ecnebi filmler. Kalabalık geldikçe, sevgi bize de aşılanmış oldu. Siz bu insanlara hizmet veriyorsunuz, bu bize gurur verirdi. Ama parası para değildi. Çok komik rakamlarla, maaşlarla çalışıyorduk. Para bir yana, sevgiyle çalışıyorduk... Vardiyalı çalışırdık, çift makinist vardı, yediye kadar biri devam eder, yediden sonra diğeri devam ederdi... Film bitene kadar makinenin başındasınız. Akşama kadar makine dairesinden çıkamıyorsunuz. Filmler yanardı, benzin gibi parlardı. Şimdi filmlerde böyle bir tehlike yok tabii. Hatta o zamanki yangın çıkan filmler için bir kanun bile vardı, makine dairesinde alınması gereken tedbirler ile ilgili. Hâlâ o kanun yürürlükte. Kızımın sinemayla uğraşmasını istemezdim. Ben sinemayla hâlâ uğraşıyorum, ama karşılığını almadım. Seviyorum, hâlâ seviyorum. Çok zevkli, fakat sinemanın istikbali yok, nankör bir meslek diyorum ben. Ama biz severek yaptık bu güne kadar. Böyle emekli olduk. Çok alıp götürüyor sizden. Başka bir meslek ile uğraşsaydım çok farklı yerlere gelebilirdim".

1965 yılında mesleğe başlayan **Yaşar Seyhan** ise yaptığı mesleği öğrenmenin güçlükleri yanı sıra ödenen ücretin azlığı nedeni ile makinistlerin ek iş bulma zorunluluğunda olduğunu ifade ediyor: "AP-6 kömürlü makine ile mesleğe başladım. Mesleği ustalardan, eski makinistlerden öğrendim. Kömüre bakıyorduk, yapıştırmasına, eklemesine bakıyorduk. Ustalar ek yapmasını, montajı, makinenin üstündeki parçaları, dişlileri öğretir. Ama şimdi ustalık da yok çıraklık da yok. Yetiştirme yok. Öğrenmemiz uzun sürüyordu, iki sene, üç

sene. Üç sene sonra oynatmayı, montajı öğrendikten sonra sen başlıyordun çalıştırmaya. Şimdi böyle bir şey yok... Seansa bir saat kala makinistin gelmesi lazım. Bir saat makineyi temizliyorsun, yağına bakıyorsun, lambasına bakıyorsun, kontrol şart... Makinistlik benim ekmek param, mecburen çalışıyoruz. Çalışmazsam ne iş yapayım? Başka sanatım yok. Çocukluğumdan beri severim. Parası biraz az, ama ne yapacaksın? Çalışmazsan daha kötü. Mecburen çalışıyoruz. Aldığımız asgari ücret, 200 milyon, o da pek doyurucu değil. Makinistlerin çoğu ek iş yapıyor. Beşe kadar bir yerde, beşten sonra bir yerde. Evliler için daha zor. Parası az." Ve 2003 yılında, çalıştırmasını, tamirini öğrendiği eski dostu makinesinin önünde ulaşmak istediklerinden, hayallerinden söz ediyor **Yaşar Seyhan**: "Sinema çalıştırmayı çok isterdim. Ama imkânımız yok, bunlar sermaye istiyor. Aldığımız 200 milyon para. Gençliğimden beri hayal ederdim. Artık geçti."

Muhittin İnaner ve **Ramazan Çetin** ise daha çok, makinistlik mesleğini öğrenmenin güçlükleri üzerinde durmakta, usta-çırak eğitiminin zorluklarından bahsederek, günümüz makinistleri ile 1950-60 döneminde makinistliğe başlayanları mesleğin öğrenilmesindeki zorluklar açısından kıyaslamakta. **Muhittin İnaner**, usta-çırak ilişkisini ve çalışma mekânında üstlendikleri görevleri şöyle açıklıyor: "41 yıldır bu mesleğin içindeyim. Her türlü sorunla karşılaştım. Çalışmadığım makine kalmadı. Eski makinistlikle şimdiki değişik. Eskiden iki makinist, bir muavin olurdu. Muavin devamlı ustalarından bir şeyler öğrenmek için çalışırdı. Biz bu devrelerden çok geçtik, şimdiki makinistler geçmiyor. Her şeyi ustalarımızdan öğrendik. Şimdikiler on günde, bir ayda, film takmayı, düğmeye basmayı öğreniyorlar. Eski usta-çırak ilişkisi tamamen kayboldu. Ehliyetli bir makinist, bir müdürün üstünde gelirdi. İmtihan çok zordu, ehliyet almak için çok uğraşılıyordu. Şimdi, düğmeye basmayı öğrendi mi, filmi taktı mı bu işi öğrendi diyorlar. Makineyi tam manasıyla öğrenmek isteyen insan normalde altı ay, bir senede yetişir. Tabii ustasına bağlı, bazı ustalar es geçiyorlar, bazı ustalar da benim yetiştirdiğim insan tam manasıyla yetişmiş olsun diyorlar. Film seansından en erken bir, bir buçuk saat önce gelinir, makine dairesinin ve makinelerin temizliği yapılır, makine çalışır. Film başladıktan sonra da perdede düzgün oynayıp oynamadığı takip edilir. Makinistin bir günde ortalama altı, altı buçuk saati makine dairesinde geçer. Türkiye koşullarında mesleğimiz tatmin edici değil. Biz bunu büyük bir sevgiyle yaptığımız için vazgeçemiyoruz. Maddi yönden tatmin etmiyor, para alınmıyor. Benim yetiş-

tirdiğim bir kişi var. Fazla bu işe girmelerini istemiyorum. Vakti hep burada geçiyor, ailesine vakit ayıramıyor. Cenazesine, düğününe vakit ayıramıyor. Çırağım şu anda Kızılırmak'ta çalışıyor. Ben bu işi bir ara bıraktım, devlet dairesine memur olarak girmiştim, çalışırken bile arkadaşlara yardım ederdim, geceleri giderdim. Şimdiki gençlere pek tavsiye etmiyorum".

Sinema makinesi montajı ve tamiri ile uğraşan ve dönem dönem sinema makinistliği de yapan **Ramazan Çetin**, farklı sinemalardaki makinistlerin ortak sorunlarının düşük ücret olduğunu ifade ederek makinistlerin, makinelerin gösterime hazırlanmasında karşı karşıya kaldıkları sorunlardan söz ediyor: "Makinist neden üzülüyor? Çalıştığının karşılığını alamıyor. Sabahtan akşama kadar orada, herhangi bir şey istediğinde, avans istediğinde olmuyor, o zaman morali bozuluyor... 60'lı yıllarda makineler ark kömürle çalışıyordu. Makinistlerimiz o zaman da çalışırken, o filmleri hazırlarken bir defaya mahsus prova yaparlardı. Kömürlü olduğu için makinelerin başından ayrılmıyorlardı. Sinema makinelerinde voltaj düşüklüğü olduğundan makinelerden randıman alınmazdı. O günlerde hakikaten makinistlik çok önemliydi, çok değer veriyorlardı. Çünkü sinemada film ayarlamak çok zordu... Gerçekten sabır isteyen bir meslekti. Makinistlerin yapması gereken şeylerden biri, kömürlü de olsa, otomatik de olsa o makinenin yanından ayrılmamasıdır. Şimdiki makineler son teknoloji, tam otomatik, ark lambalı, dolayısıyla şimdiki makinistler ayrılmak zorunda kalıyorlar. Eskiden haftada bir değişirdi film. Makinist de rahatlıyordu. Şimdi gelen filmler bir buçuk ay, iki ay icabında beş ay oynuyor. Makinist sıkılıyor, kendini dışarı atıyor. Ama neden? Makinesine güveniyor, filmler polyester, her filme göre objektif makinenin üzerine takılmış vaziyette, ayarlama durumu yok... 1952'lerde makinistler makine dairesinde kesinlikle sigara içemezdi. Hâşâ. Yanar filmler vardı, sadece filmin takıldığı bölümdeki kısımlar yanardı, diğer kısımlarda ark kapakları vardı, hepsi yanarsa o makinistin cahilliğindendi. Filmler kopardı. Yanlış takılma olabilir, her makinenin kendine göre film takılışı var. Bukle ayarlarını dar yaparsa, ölçüye göre yapmazsa film kopar. Bir de eklerde, yani bant eklerinde, eskiden aseton vardı, asetonla yapıştırıyorlardı filmi. O zaman bant makinesi yoktu. Alıyordu filmi, ışık lambası vardı, eklere bakıp, o şekilde yapıştırırdı. Zamanla bu ekler sıcaktan açılıyordu. Her hafta ekleri kontrol ederdi. Bu kontrolleri yapmazsa film haliyle kopardı... Bugün bazı sayılı makinistler var, son derece iyi makinistlerdir. Bu makinistlerin filmleri kopmamıştır, kopmaz da. Ben sinema makinesi

tamir ve montaj teknisyeniyim. Makinistin hatasını anlıyorum. Bana izah ediyor, mesela makinenin kartel kısmına fazla yağ koymamış. Makinist onbirde geliyor mesela, beş seans yapıyor, makineyi temizlemeli, makinenin film geçtiği yerlerin, kızakların, tamburların temizlenmesi çok önemli filmlerin perfore deliklerinin rahat oturması için. Vardiyalı çalışırsa makinist, sabah gelen arkadaş beşe kadar çalışır, öbürü gece çalışır... Makinist demek, sinemanın beyni demek. Göz, görme, dikkat. Bunlar çok önemli. Sorumluluğu çok büyük. Nasıl bir otobüsün kaptanı varsa, sinemanın da makinisti var. Makinistin huzuru olmayabilir. O huzursuzluklar sinemada da yaşanıyor. Belki maaşı yetmiyor, belki evde sıkıntısı var. Ben makine dairelerini çok dolaşırım, ziyarete giderim "Abi aldığım maaş beni tatmin etmiyor, ne yapayım," diyorlar. Ben de "İyi diyorsun da başka sinemacı da bunu veriyor," diyorum. Çünkü sinemacılar birbirlerine soruyorlar, "Siz ne kadar maaş veriyorsunuz?" diye. Makinistin bütün sorunları maaşının az oluşundan kaynaklanıyor.

Sinema makinistlerinin çalışma koşullarına sinema salonu işletmecisi olarak bakan **Yaşar Özdemir**, işletmeciliğini yaptığı salonun makinistine hak ettiği ücreti ödeyememesine neden olan ekonomik yapılanmayı eleştiriyor: "Amerikalılar geldikten sonra sinemacılık, filmcilik benim görüşümle bitmiştir. Yani zarar ediyoruz, gelir gideri karşılamıyor. Garanti istiyorlar. Garanti vermezsen film vermiyorlar. Kendimiz ithal edecek durumumuz kalmadı. Sıkışık bir durumdayız. Sinemada çalışan işçi sayısı on ise beşe, altıya indirmeye karar verdik. Yine de kurtarmıyor. Elektrik, doğalgaz. Çok müşkül durumdayız. Makinistler kendi cephelerinden çok çok haklılar. Neden? Çünkü biz sinemacılar makinistlere çok az para veriyoruz. Bundan dolayı makinist kalmadı piyasada... Makinistlerin yüzde 99'u devlet memurluğuna kayıyorlar. Eskiden her sinemada makinist vardı, bir cemiyetimiz vardı, sıkıştık mı birbirimize yardımcı olurduk. Siz diyorsunuz, "Ben şu sinemanın sahibiyim, kendimi kurtardım, o sinemadan bana ne. Şimdi yeni yeni makinist, 3 gün teşrifatçılık, 35 gün gazozculuk yapıyor, ben makinistim diye çıkıyor. Bugün bir kopya 3000 dolar. Bu adam vurur kırarsa ne yaparız? Ama biz her şeyi göze alıyoruz. Neden? Makiniste para veremiyoruz. Devlet dairesinde aldığı belli. 1975-1980 senelerinde 70-75 bin lira para veriyorduk, tatmin etmedi ayrıldılar. Şimdi Ankara'da 30 tane makinist ya vardır ya yoktur. Yüzde 99'u da ehliyetsiz, kaçak çalışıyor, bizim işimize de yarıyor, çünkü ucuz çalışıyor. Bugün ehliyetli bir makinist para versek de çalışsa, ama şu anda 300 milyon alanı bilemiyorum, duymadım. Yani

para veremiyoruz. Battık. Bu şekilde gidiyoruz. Ama nereye kadar gideriz ben de bilemiyorum... Biz Ankara'da bir filmi iki veya üç sinemada oynatıyorduk. Makinistlerimiz de vardı. Üç sinema şimdi on dört sinema oldu. İşler azaldı. Makinistlerimize para veremedik. Eskiden kırk tane filmci vardı, şimdi piyasada üç filmci var. Eskiden yardımlaşma vardı. Şimdi ben battım diyorum. Battınsa battın diyorlar. Aldığı üç kuruş tazminatla idare edecek. Ben sinemacıyım 54'den beri, bir kuruş yardım görmedim. Şimdi, Makinistler Derneği aracılığı ile kurs açmışlar, ehliyet verilmesine tekrar başlandı, Sekiz, on kişi girmiş, birkaç tanesi almış, birkaç tanesi alamamış. Şimdi sinema iş yapmadığı için, makinistlere istedikleri parayı veremiyoruz. Asgari ücretle çalıştırıyoruz, bu yüzden sigorta primi veriyoruz. Devlet dairesine geçen geçinebiliyor mu o da pek belli değil. "Ben 200 milyon maaş alıyorum, onu biliyorum, Cumartesi-Pazar tatil yapıyorum, sinemada çalıştığım zaman Cumartesi Pazarım yok, bayram tatilim yok," diyor. Bir tatilimiz vardı: 10 Kasım. Turgut Özal onu da kaldırdı. "Devlet dairesinde tatil yapıyorum, sinemada onu da yapamıyorum," diyor. Akün Sineması, 27 senelik sinema, geçen perşembe kapandı. Neden kapandı? Gelir gideri karşılamıyor. Şu piyasada bu kadar işsiz varken on dört meslektaşımız da ortada kaldı. Ne olacak bunlara? Kim alacak işe? Ben alamam. On dört elemanım vardı altıya indirdim. Neden? İş olmadığı için. Bugün diğer sinemalara gittiğinde de denecek ki, "Benim adamım var. Ehliyet alanlar, iş olmazsa nerede çalışsın?" Türkiye'de 1980'lerde sinemalarda 200 tane ehliyetli adam yoktu. Ehliyetli adam bulamıyoruz, çünkü devlet dairesinde. Bulsak parasını veremiyoruz. Neden? Bir elektrik faturası geliyor 400 milyon, doğal gaz faturası geliyor 800 milyon, işçi primi geliyor. Altından kalkamıyoruz. Ben kiracıyım. Söylüyorum. "Kapat git," diyor. "Çalışanlar ne yapacak?" diyorum. "Ne yaparsa yapsın beni ilgilendirmez," diyor.

Örgütlenme Çabaları

Ankara'daki sinema makinistlerinin örgütlenme çabaları 1953 yılında 'Ankara Sinema Teknisyenleri Makinistler Derneği' ile başlamaktadır. 1976 yılında faaliyetlerini azaltan dernek, 1980 askeri darbesinden sonra kapanmış, 1982 yılında **Şuayip Kanaat**'ın başkanlığında tekrar kurulmuştur. 2003 yılında ise dernek başkanlığı **Recep Aksu** tarafından yürütülmektedir.

Dernek yöneticileri, sinema makinistlerinin derneğe üye olmaları, dernek tarafından açılan kurslar aracılığı ile ehliyetli makinist olma hakkını elde etmeleri ve sinema salonlarında ehliyetsiz makinist çalıştırılmaması gerektiğini ifade etmektedir. Örgütlenmenin öneminin bilincinde olan dernek üyeleri, sinema makinistliği yapanların dernek çatısı altında toplanmalarının mesleki eğitim, istihdam olanağı ve sosyal güvenlik taleplerinin ilgili kurumlara iletilmesi açısından gerekli olduğunu belirterek, sinema salonu sahipleri ve işletmecilerinden ehliyetli makinist çalıştırmaları konusunda destek talep etmektedirler. Ehliyetli makinist unvanının mesleği uygulayacak kişilerin niteliği açısından önemine değinen üyeler, dernek üyesi olan ve olmayan tüm makinistlerin de bu konuda bilinçlenmeleri gerektiğini vurgulamaktadır.

Ankara Sinema Teknisyenleri ve Makinistleri Derneği Toplantısı, 2002 yılında gerçekleştirilmiştir. Bu toplantıda Erdal Ateş tarafından okunan faaliyet raporunun bir kısmı aşağıdaki gibidir:

"Sayın üyelerimiz hoşgeldiniz. 1953 yılında kurulmuş bulunan derneğimiz, 1996 yılına kadar yaklaşık 44 yıldır faaliyetlerini sürdürmüş ve 23.9.1996 tarihinden şu ana kadar faaliyetlerine ara vermiş, 1996 yılından 14 Mart 2002 tarihine kadar iki yılda bir yapılması gereken olağan genel kurul toplantıları yapılamamış olup dernekler masasından uyarıyla, 22.2.2002 tarihinde Olağanüstü Genel Kurul toplantısı yapılarak faaliyetlerine tekrar başlamıştır. Bilindiği gibi, dernek yönetim kurulumuz 22.2.2002 tarihinden itibaren faaliyetlerine başlamış olup, 2.5.2002 tarihine kadar Ankara'da bulunan doksana yakın sinema kontrol edilmiş, makinist ve muavin olarak çalışanların kayıtları tutulmuş, ehliyetnamesiz çalışanların ehliyetname almasına çalışılmış, Zabıta Müdürlüğü ile görüşmeler yapılmış, derneğimizde 16 Nisan 2002 tarihinde yazılı, 26 Nisan 2002 tarihinde de sözlü sınav yapılarak 8 kişi ehliyetname almaya hak kazanmıştır. Ayrıca, Dernekler Masası Bürosu'nda üye kayıtlarının yenilenmesi istenmiş ve üye kayıt defteri yenilenerek üye kayıtlarına başlanmış, şu ana kadar 30 üyemiz üyeliklerini yenilemiştir.

Sayın üyeler, sizlerle yaptığımız görüşmelerde derneğimizin faaliyetlerinin eksiksiz olarak yürütülmesinin istendiği vurgulanmıştır. Ancak Yönetim Kurulunca sizlerin desteği olmadan beraberlik içinde derneğimize büyük bir desteğin verilmesi gerekmektedir. Sinemaların gezilmesi sırasında, yaklaşık 85 ehliyetnamesiz çalışan makiniste rastlanmış, bunlardan 15.4.2002 tarihine kadar 17 muavin ehliyetname almak için müracaat etmiş, diğer muavinler ise birkaç kişi

hariç şu ana kadar müracaatta bulunmamıştır. Bugüne kadar yüzlerce kişiyi meslek sahibi yapmış derneğimiz, birkaç yıldır faaliyetlerini azaltmış, tüm muavinlerin ehliyetname için müracaat etmesi gerekirken, yukarıda belirtildiği gibi yalnızca 17 kişi mesleğe önem vermiştir. Bugün yapılacak olan Olağan Genel Kurul toplantısı sonucu seçilecek yeni Yönetim Kurulu üyelerine, siz üyelerin büyük destek sağlaması yanınızda çalışan muavinlerin ehliyetname alması için teşvik edilmesi gerekmektedir. Makinist muavini olarak çalışmakta direnen kişilere de yaptırım uygulanması ve Zabıta Müdürlüğü'ne ehliyetsiz ve ehil olmayan kişilerin çalıştıklarının bildirilmesi zorunlu görülmektedir. Bütün bunları önlemek amacıyla, tüzüğümüzde de belirtildiği üzere Temmuz ayının birinci haftasında yapılacak olan yazılı sınava kadar ehliyetsiz tüm makinist muavinlerinin sınava katılmaları için üyelerimizin destek olması, dosyalarının tamamlattırılması açısından yardımcı olmaları bir nebze de olsa derneğimize katkı sağlayacağı gibi derneğimizin eski statüsüne kavuşturulmasına yardımcı olacaktır. Ayrıca 1983 yılında çıkarılan tüzüğümüzün 19. Maddesinin (a) şıkkında belirtilen aidatlar bölümünde yılda 1.200 TL'yi geçmeyecek şekilde aidat alınması ibaresi bulunmaktadır. Günümüzde bu miktar gülünç durumdadır. Aynı maddenin (c) şıkkında da kayıt ücreti 100 TL olarak belirlenmiştir. Genel kurul toplantısında da bu miktarlar dikkate alınarak, gündemin içerisinde yıllık aidat ve kayıt ücretlerinin yeniden düzenlenmesi önem arz etmektedir. Sayın üyeler, bugün yapılacak Olağan Genel Kurul toplantısında siz üyelerimizce seçilecek yeni Yönetim Kurulu üyelerimize başarılı görevler dileriz."

2002 yılında, Ankara Sinema Teknisyenleri ve Makinistleri Derneği'nde başkan olarak görev yapan **Şuayip Kanaat**, ehliyetli makinist unvanı almayanların sinema salonlarında yasal olarak çalışmasının mümkün olmadığını, üye sayılarını arttırmaya önem verdiklerini ve çalışmalarını her türlü olumsuz koşula rağmen sürdürmede kararlı olduklarını söylüyor: "Sinema makinistleri için ehliyet çok büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü Ankara Büyükşehir Belediyesi tarafından çıkarılmış olan Zabıta Talimatnamesi'ndeki 122. maddeye göre bu bir zorunluluktur. Bunu almayan kişinin bir sinemada çalışması mümkün değildir. Bu açıdan bizim için her zaman avantaj arz etmiştir, her arkadaşımızın da ehliyetli olmasını istemekteyiz, bunun için de çaba harcamaktayız. Şu anda tahminen üç yüzü geçkin makinist arkadaşımız var ama bizim üye sayımız otuzu geçmiş değil".

Sinema makinistlerinin çalışma koşullarındaki yetersizliklerin çözümünde en önemli adımı, makinistlerin örgütlenmesinde gören Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Daire Eski Başkanı **Özcan Çetin** ise, makinistleri sistemin çok önemli bir parçası olarak görüyor: "Makinistler hem emekçi, hem de toplumun eğlence dünyasına katkıda bulunan insanlar. Bir ülkenin kültürüne sanatına katkısı olan insanlar. Onlar olmazsa sinemanın işlemesi mümkün değil. Bu insanların yasal olarak, Sosyal Sigortalar Kurumu'na tabi olarak çalıştırılması gerekiyor. Sinema salonlarının kapanması, ya da sinema salonlarında ehliyetli makinist çalıştırılmaması bizce son derece sakıncalı. Çünkü emek var, bu emeğin göz ardı edilmemesi gerekiyor. Bunlar için ne yapılması gerekiyor? Yasal düzenlemeler ancak dolaylı yoldan sinema makinistleri için bir avantaj getirebilir. Örneğin, Sinema Makinistleri Derneği, dernek olarak Kültür Bakanlığı'nı devreye sokabilir. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı ile işbirliğine geçebilir. Biz ne yapabiliriz? Sosyal Güvenlik Kurumu'na sinemalarda ehliyetli makinistler çalıştırılması gerektiğini yansıtır, işbirliği yapabiliriz... Türkiye'de ve dünyada birtakım hizmetler bazı insanların varlığı ile sonuca ulaşır. Bunlardan biri de makinistlerin verdiği hizmettir. Sinema makinistlerimiz son halkayı oluşturuyor. Tabii ki bunların varlığı ve yaşaması son derece önemli. Bir kültürdür sinema, bu kültürün halka ulaştırılmasında gösterdikleri çaba açısından el üstünde tutmamız gerekiyor. Bir emeğin ürününü bize sunuyorlar, dolayısıyla kendi emeklerinin karşılığını da almaları gerekiyor. Kültür Bakanlığı bu konuda ne yapabilir? Her şeyden evvel derneğin varlığını hissettirmesi gerekiyor. Devletin karşısına geçip, "Biz emeğimizin karşılığını istiyoruz," demelidir. Kültür Bakanlığı böyle bir talebi alıyor, Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'na, İş ve İşçi Bulma Kurumu'na ulaştırıyor. Çünkü ortada çok ciddi bir problem var: Nitelikli iş sahiplerinin işlerinden olması. Bu sendikasız ya da bir derneksiz olunca çok daha kolay yapılıyor Türkiye'de. Bir makinistin yetişmesi kolay değil. Makine teknolojik, pahalı ve hassas bir alet. Böyle bir aletin yükünü alıyorsa makinist karşılığını da almalı. Son tahlilde şunu açık ve net vurgulamak gerekiyor ki, sinema salonu sahipleri ve işletmecilerinin makinelerini ehliyetli kişilere emanet etmeleri lazım. "Ben ehliyetsiz kişi çalıştırmıyorum, çalıştırmam, çalıştırmayacağım," demeliler. Tabii bu da bir bilinç işi. Türkiye'de ucuz emekten faydalanmak kolay, yolu da gayet açık, çok sıkı yasal denetim yok. Üç-beş günlük kurslarla birtakım insanları bir yerlere getiriyorlar. Ama gerçekten ehliyet sahibi insanlar ise kapı dışarı edilebiliyor ya da işlerin-

den edilebiliyor. Bunun önüne geçmenin yolu, bizce Kültür Bakanlığı ile Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'nın duruma müdahale etmesidir. Sinema salonu sahipleri de makinist seçerken bilinçli olmalı, ehliyetli makinist kullanmalıdırlar".

Filmler, Oyuncular ve Sinema Makinistleri

Sinema makinistliğine 1960'lı yıllarda ilkokul çağlarında başlayan ve günümüzde de bu mesleği sürdüren makinistler için, o yılların filmleri, bugün gösterilen filmlere göre çok daha güzel. 1960'lı yılların Türk filmlerini daha çok beğenen, gerçekçi ve ibret verici bulan makinistler, yeni filmleri daha yapmacık ve oyalayıcı olarak nitelendiriyorlar. Eski filmlerden ilgiyle hatırladıkları: *Yılanların Öcü, Kuyu, Ezogelin, Boş Beşik, Alageyik, Avare*. Hatırladıkları oyuncular ise Erol Taş, Aliye Rona, Eşref Kolçak, Fikret Hakan, Muhterem Nur, Fatma Girik, Tugay Toksöz, Cüneyt Arkın, Necdet Tosun.

Ankara'nın en eski makinistlerinden **Müfit Sim**, "Muhsin Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı*, Hazım Körmükçü'nün *Karım Beni Aldatırsa*, *Balıkçı Osman* ve Ferdi Tayfur'un dublajını yaptığı *Laterna Köprüsü*"nü beğendiği filmler arasında sayıyor. Ayrıca yabancı filmlerden *Frankestein, Laurel Hardy*'yi hatırlıyor. Hiç unutamadığı ise, İsmet İnönü'nün de locasının bulunduğu Yeni Sinema'da üç hafta gösterilen Dorothy Lamour'un oynadığı *Dişi Tarzan* filmi.

Recep Aksu, eski filmlere ait anılarına ilk kez oynattığı filmle başlıyor: "İlk oynattığım film, *Kuyu* filmi. Siyah beyaz. En çok beğendiğim film, *Ezo Gelin* filmiydi. Fatma Girik'in *Boş Beşik*, Cüneyt Arkın'ın başrolünü oynadığı *Alageyik* filmiydi. Yazlık sinemalarda iki seans oynardık... 1970 yılının başında, Yılmaz Köksal, Ülkü Özen ile beraber *Hoş Memo* filminin galasına gelmişti. İmzalı bir fotoğraf istemiştim. 1974 yılında Maltepe'de Yeni Sinema'da çalışırken, Selma Güneri'nin *Boşver Arkadaş* filmi oynuyordu. Sinemanın yanında Köşk Gazinosu'nda çalışıyordu. Filmini seyretmeye geldi. Resmini istemiştim. Çünkü sinemada hemen hemen herkesin çerçeveli resmi vardı. Kendisinin resminin niye olmadığını sordu. Adres aldı ama göndermedi".

1955 yılında sinema makinistliğine başlayan **Arslan Sebuk Tekin'** in ilk hatırladığı film ise *Avare* oluyor: "O zamanın şartlarında *Avare* adlı film vardı. Altı ay oynattık Nur Sineması'nda. Değişik filmler vardı şimdi aklıma gelmiyor. Şimdikiler yapmacık gibi geliyor.

Eskinin artistlerinden çok gelen olurdu. Gala geceleri olurdu. Zeki Müren'den tutun Erol Taş, Eşref Kolçak, Yılmaz Güney'e kadar".

Hüseyin Mera'nın en çok etkilendiği film *Yılanların Öcü* olmuş: "İlk başladığım zamanlarda *Yılanların Öcü*, Fikret Hakan, Erol Taş, Nurhan Nur, Ali Şen. Burdur'un Yeşilova kasabasının bir köyünde çevrildi. Siyah beyaz. Merakla gittik. Fikret Hakan'dan Erol Taş'tan imzalı fotoğraflar aldık. Merak işte bu ya. Ben o zaman çıraktım. Beş altı genç arabayla koştuk gittik. Tabii, kalabalık. Hatta bir sahnede temel kazıyorlardı. Aliye Rona, "Yılanlar yılanken bile öcünü komadılar, siz benim gelinimi bu duruma sokmuşken hâlâ durursunuz," dedi. Millet bir alkış. Çekim falan durdu. Yönetmen uyardı. "Ben işaret verince alkışlayın," dedi. *Kuyu* filmi de bizim Dinar'da çekildi. Nostalji filmlerinin değeri bir başka".

Daha çok yabancı film gösterilen sinemaların makinisti **Şefik Şahiner** ise seyrettiği pek çok filme karşın, filmleri sinema salonunda oturan seyircinin rahatlığı ile hiçbir zaman seyredemediğini belirtiyor: "İlk muavinlik yaptığım zaman Zeki Müren'in *Berduş* filmi oynuyordu... Tanıştığım çok oyuncu oldu. Ben hiç film seyredemedim. Devamlı gözüm perdededir... Son zamanlardan *Titanic* ve *Terminatör* filmi beni etkilemiştir. Zevkle seyrettim. Biz eskiden ecnebi film oynatırdık. *Neşeli Günler* vardı. *James Bond* türü filmler vardı. O tarihlerde yeni çıkmıştı, *Dr. No*'lar falan. Aklımda bunlar kaldı. Çok film seyretmedim, daha ziyade işimle ilgilenirdim".

Filmler ve Yeşilçam anıları diye sorulduğunda oyuncularla tanışmanın ayrı bir yeri var sinema makinistlerinde. **Muhittin İnaner**, "Eskiden filmlerin galası olurdu. Artistler gelirdi. Seyircilerle konuşurdu. Askerdeyken kameraman bir arkadaşım vardı. Yılmaz Güney'in filmlerini çekmişti. Onun sayesinde Yılmaz Güney'le tanıştım," derken bir başka gülümsüyor. **Yaşar Seyhan** da aynı gülümsemeyle eski filmlerden ve tanıştığı oyunculardan özlemle bahsediyor: "Eski filmler güzeldi. Komedi ve dramdı. Bir şeyler veriyordu. Şimdikiler ağır, herkes anlayamaz... Eskiden ibret verici filmler vardı. Eskiden ekseri komedi filmi vardı. Sadri Alışık, Eşref Kolçak, Ayhan Işık, Vahi Öz. Siyah beyaz filmler. Öyle birkaç hafta oynayan film yoktu. *Senede Bir Gün* birkaç hafta oynadı. O da renkliydi. Yazıhaneye film almaya gittiğimde, Necdet Tosun ile tanıştım. Cüneyt Arkın'la, Tugay Toksöz'le tanıştım".

Seyirciler ve Sinema Makinistleri

Seyircilerle ilgili en dikkat çekici durum, seyirci sayısının eskiye oranla azalmasıdır. Seyirci sayısı fazla olduğu zaman makinistler daha bir şevkle çalışmaktadırlar. Eskiden seyircilerin filmlere daha fazla tepki verdiklerini, ağladıklarını, sinemayı ve makine dairesini merak ettiklerini, makine dairesini incelemek için can attıklarını vurgulamaktadırlar. Oysa şimdi seyirci yapısı değişmekte, insanlar çok fazla tepki vermemekte ve sinemayı incelemek için herhangi bir girişimde bulunmamaktadırlar. Ancak izleyicinin daha da bilinçlendiğini ve seçici ve sorgulayıcı olduğunu vurgulamışlardır. Sinema sayısı ve salon sayısı çoğalmış ama izleyici sayısı eskiye oranla düşmüştür. İki, üç kişiye film oynatıldığı zaman olmaktadır. Sinema salonları küçülmüş, salon sayısı artmış, cep sinemaları ön plana geçmiştir. Örneğin, **Şuayip Kanaat**, 1965 yılında mesleğe başladığında ilk çalıştığı sinemanın 1200 kişilik bir salonu olduğunu belirtmektedir. Eskiden iki tane film gösterim makinesi varken bugün bu sayı ortalama altıya çıkmıştır. Amerikan hegemonyası film seyircisini azaltan unsurlardan birisidir. Çünkü Türkiye'deki sinema izleyicisi altyazılı filmler izlemeyi sevmemektedir. Eskiden balkon ve salon varken balkon ortadan kalkmaktadır. Eskiden seyirci, "Seyredelim de ne olursa olsun," demektedir. Şimdi izleyiciler daha çok öğrenci ağırlıklıdır. Makinistler, öğrenciler olmazsa sinemaların iş yapmayacağını düşünmektedirler.

1960'lardan sonrası ile 2000'li yılların seyircilerini kıyaslarken en eski makinistlerden **Müfit Sim** ve **Arslan Sebuk Tekin** aynı yorumu yapıyor. **Müfit Sim**, "Ben sinemacılıktan şimdi tat almıyorum. Sinemacılık bizim zamanımızdaydı. Gala gecelerinde kapı pencere kırılmadan zevk duymazdık. Yeni Sinema'nın üç bin kişilik olduğu dönemde *Dişi Tarzan* filmini üç hafta oynattık".

Arslan Sebuk Tekin de seyircinin sinemaya olan ilgisinin şimdi olmadığını söyleyen eski ustalardan: "Eski seyirciler maalesef şimdi yok. Eskiden sinemaya gelirdin, sinemanın önü dolu olurdu. Şimdi ile çok farkı var". Recep Aksu ise seyircileri sinema dairesine merakları açısından kıyaslıyor: "Eskiden seyirciler dramatik sahnelerde çok tepki verirdi, ağlardı, şimdi öyle değil. Seyirciler makine dairesine bakmak için can atarlardı, şimdi seyirciler makine dairesi ile hiç ilgilenmez".

Sonuç

`Sinema makinistleri bugüne kadar kültür endüstrilerinin bir parçası olarak görülmemişlerdir. Dolayısıyla sinema sektörünün kamera önünde ve arkasında yer alan emekçiler kendilerini kafa emekçisi, makinistleri de kol emekçisi olarak gördükleri için aynı çatı altında örgütlenememişlerdir. Kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde asgari ücret alarak bu işi yapmaktadırlar. Meslekleri azami dikkat ve sorumluluk gerektiren bir iş olmasına rağmen çalışma koşulları ve gelir açısından tatmin edici bir meslek değildir. Sinema makinistlerinin, verdikleri bütün çabaya rağmen, mesleki koşulları düzeltici ve gelirlerini artırıcı yönde yaptırım yapabilecek örgütlü bir güçleri yoktur. Sinema işletmecileri makinistlerin koşullarının zorluğu ve ücret düşüklüğü konusunda herhangi bir yardımda bulunmamaktadır. Çünkü onlar sinema makinistlerinin çalışma koşulları ve ücretlerine yönelik düzeltmeleri maliyetleri artırıcı, dolayısıyla kâr unsurlarını azaltıcı bir faktör olarak görmekte ve varolan koşulları aynen sürdürmekten yana tavır almaktadırlar. Bu durum sinema işletmecileri açısından tekelleşmenin kaçınılmaz bir sonucudur.

Sinema makinistlerinin, dernek şeklinde örgütlenerek koşullarının iyileştirilmesine ilişkin düzenlemeleri bütün çabalarına rağmen küçük bir alanla sınırlı kalmaktadır. Yapılması gereken bütün kültür endüstrisi çalışanlarının tek bir sendika altında birleşerek örgütlü bir şekilde mücadele ederek kendi haklarını almak için çalışmaları, yasalarla güvence altına alınması gereken hakları için siyasi platformda mücadele etmeleri ve haklarının ihlal edilmesi durumunda yaptırım uygulanıp uygulanmadığının takipçisi olmalarıdır. Ankara Sinema Teknisyenleri ve Makinistleri Derneği çatısı altında toplanan az sayıdaki makinist tarafından verilen mücadele, diğer illerdeki makinist dernekleri ile birlikte oluşturulacak dayanışma ile giderek etkinliğini arttıracaktır. Makinist dernekleri arasındaki bu işbirliği, sinemanın diğer alanlarındaki emekçilerin bir araya gelerek oluşturdukları dernekleri de kapsamalıdır. Kültür endüstrilerinin bir parçası olan sinema emekçilerinin oluşturacakları bu işbirliği, taleplerin duyurulması ve elde edilmesi için ve daha etkili olunmasını sağlayacak bir güç oluşturabilmek için yapılması gereken temel eylem biçimidir.

Kaynakça

Albarran, Alan B. (1996) *Media Economics: Understanding Markets, Industries and Concepts*, Arnes: Iowa State University Press.

Baby, Jean (1963) *Kapitalist Ekonominin Tenkidi*, (Çev.) Adil Onural, İstanbul: Sosyal Yayınları.

Erdoğan, İrfan (2001) "Kitle İletişimi Örneğinde Marksist Siyasal Ekonomi Yaklaşımı Üzerine Bir Tartışma", *Praksis*, (4), s.276-313.

Mandel, Ernest (1991) *Marksist Ekonomi Kuramına Giriş*, (Çev.) Ali Ünlü, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Mandel, Ernest (2000) *Marx'ın İktisadi Düşüncesinin Oluşumu*, (Çev.) D. Işık, 3. Baskı, İstanbul: Yazın Yayıncılık.

Fatma Küçükkurt
Öğretim Görevlisi
Gazi Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Levent Yaylagül
Öğretim Görevlisi
Akdeniz Üniversitesi
İletişim Fakültesi

SİNEMA VE REKLAMIN GİZLİ BULUŞMASI: ÜRÜN YERLEŞTİRME

Nilüfer Türksoy

Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve iletişim teknolojileri ile mümkünleşen değişim, her alanda olduğu gibi iletişim alanında da önemli sonuçları ortaya çıkarmıştır. Yeni dünya düzeninin oluşmasında, siyasi ve askeri blokların yıkılmasında ve nihayetinde dünyanın küresel bir sürece girmesinde iletişim teknolojisindeki yenilikler temel bir dinamik olarak yer almaktadır. Yeni iletişim teknolojilerinin kullanılması sonucu ortaya çıkarın diziler, sinema filmleri, her türlü haber, şov ve eğlence programları, şarkılar ve müzik klipleri gibi birçok ticari ve kültürel ürün, gündelik yaşamı olduğu kadar, kültürler arası etkileşimin de hızlanmasına yol açmaktadır.

Küresel ekonominin aynı zamanda liberalleşmenin bir uzantısı olarak tanımlanması, aslında günümüzde ticari anlamdaki başarının öncelikle kültürel anlamdaki değişim ve gelişime bağlı olduğunun açık bir göstergesi sayılabilir. Çelikcan'ın da (1996: 118) ifade ettiği gibi, "Marksist kurama göre, kültür üretimi de kapitalist ekonominin yasalarına bağımlıdır. Diğer ürünler gibi, kültürel ürünler de mümkün olduğunca çok kâr etme amacıyla üretilirler". Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) sinema endüstrisi ve Hollywood filmleri, liberal sistemin en önemli temsilcilerinden sayılabilir. Sinema endüstrisi birçok fikrin, ürünün veya hizmetin pazarlamasında temel rol oynarken, ülkelerin kendi pazarlamalarını yapmalarına da olanak vermektedir. Örneğin, ABD'de orduya, özellikle de hava kuvvetlerine olan ilgiyi arttırmak için belli dönemlerde bir takım filmler yapılmıştır; *Top Gun* filmi de bunlardan bir tanesidir. Bu filmlerin pazarlanması aşamasında da pek çok pazarlama iletişimi unsuru kullanılmaktadır. Tanıtım için çekilen fragmanlar, CD'ler, DVD'ler, soundtrack'ler, posterler, sticker'ler, tanıtım broşürleri, afişler bunlardan birkaçıdır. Bütün bu tanıtım materyallerinin üretilmesi aşama-

sında da birçok yan endüstri gelişmektedir. Bir başka deyişle sinema endüstrisi uluslararası sermayenin artmasında ve ülke ekonomilerinin ayakta tutulmasında başarılı bir şekilde kullanılmaktadır.

Genel anlamda Hollywood sineması incelendiğinde şirketlerin sinemayı ticari bir unsur olarak kullanarak kendi ürün ve hizmetlerini tanıtmak amacı ile filmlerin içine ürünlerini yerleştirmeleri 1930'lara dayanmaktadır. Bu etkileşimden payını alan Türk film yapıtları da günümüzde doğrudan veya dolaylı bir şekilde gelişime ve değişime uğramakta ve bu dinamik yapıya ayak uydurmaktalar. Eskiden, kısıtlı bütçelerle çekilen Türk filmleri, günümüzde ticari şirket veya kurumların sağladığı maddi destekler doğrultusunda, yaptıkları bir takım anlaşmalarla daha geniş bütçelere sahip olma şansını yakalamışlardır. Genellikle iki taraf arasında yapılan bu anlaşmalar ya *sponsorluk* adı altında ya da *ürün yerleştirme* (İngilizce sözlükte *product placement* olarak geçmekte) olarak ifade edilmektedir. Bir yandan film yapımcıları çekim için finansal destek alırken, diğer yandan da şirketler kendi ürün veya hizmetlerini doğrudan veya dolaylı yönden tanıtma imkânı elde etmekteler.

Günümüzde hızla artan rekabet koşullarında aradan sıyrılıp farkındalık yaratarak tüketicilerin aklını ve gönlünü çalmaya çalışan şirketler değişik yöntemler aramaya devam etmekteler. Başka bir ifadeyle, rekabetçi pazar ortamında şirketlerin kendi ürünlerini tanıtma sürecinde güçlüklerle karşılaşmaları, onları ürün tanıtımı konusunda yeni yönelimlere itmiştir. İşte bu noktada ürün yerleştirme göz ardı edilemez bir öneme sahiptir. Önceleri, pazarlama açısından etkili ve popüler olan "reklam kuşakları", artık eski popülaritesini yavaş yavaş kaybetmekte ve seyirciler tarafından çoğunlukla tercih edilmediği gibi, itici bulunduğu da gözlemlenmektedir. Buna çözüm olarak şirketler, pazarlama iletişiminin önemli bir parçası sayılabilecek ve son yıllarda Türk film yapıtlarında da örnekleri görülen, ürün yerleştirme yöntemine başvurmaya başlamışlardır.

Aslında bu uygulamanın sadece Türk filmleriyle kısıtlanması söz konusu değildir. Çünkü artık birçok eğlence veya şov programında, haber programında, video kliplerde, dergilerde, gazete metinlerinde, kısaca medyada yer alan her türlü görsel üründe veya yazılı metinde ürün yerleştirme tekniğini görebiliriz. Ürün veya hizmetin reklamı içerikle o kadar iç içe yerleştiriliyor ki aradaki fark bulanıklaşarak, neyin reklam, neyin haber, neyin eğlence olduğunun ayırt edilmesi zorlaşıyor. Bir başka ifadeyle, reklam ve medya içerikleri iç içe girdiği için seyirci izlediği şeyin bir haber mi, bir reklam mı olduğunu fark

edemiyor. Zeytin'e (2003: 29) göre bu uygulama sırasında, reklam kirliliğine bağlı bir zaplama söz konusu olmadığı gibi tüketici dikkati ve algısı bağlamında sunulan (örtülü) ileti de amacına daha etkili biçimde ulaşmaktadır.

Bu nedenle ürün yerleştirme uygulamaları reklam ve içerik arasındaki ayrımı kaldırdığı için eleştirilere hedef olmaktadır. Örneğin; *Baş Tacı*, *Gülay Kuriş'le Moda* gibi kadın programları, *Cosmopolitan*, *Elite, Elele, Marie Claire* gibi kadın dergileri, *G.A.G.* ve *BBG* gibi eğlence programları, *Kral TV* müzik kanalı gibi birçok farklı alanda, reklamla içerik iç içe girerek özdeşleştirilmektedir. Bu da medyanın, her türlü görsel yapıtın içine yerleştirilen markanın, aslında bir mal veya hizmetin doğrudan veya dolaylı olarak tanıtımını yaptığının veya tanıtımını yapmak için dolaylı yoldan araç olarak kullanıldığının bir ifadesidir.

Bu aşamada *haber reklam* (advertorial) ile *ürün yerleştirme* (product placement) arasındaki farkı belirtmekte yarar var, çünkü haber reklam, haber formatında yazılan fakat içeriği bir ürün veya hizmeti tanıtmaya yönelik tasarlanan yazı veya görüntülerdir. Ürün yerleştirme ise reklamla, içerisinde yer aldığı medyanın entegrasyonu olarak tanımlanabilir (Ertaş, 2003: 26). *Ürün yerleştirme* ile ilgili çok önemli iki sonuç doğmaktadır. İlk olarak ürün yerleştirme sayesinde o anki sahneye doğal, gündelik hayattan bir kesitmiş gibi bir görüntü verilmektedir, ki bu olumlu sonuçlar getirebilir; fakat diğer taraftan izleyicinin tanıtım yapıldığından haberi olmadığı için olumsuz birtakım etiksel sorunları beraberinde getirmektedir. Ürün yerleştirme sayesinde birçok marka filmdeki bir sahnenin parçasıymış gibi yer almakta ve seyirci birtakım marka tanıtımlarını izlemeye maruz bırakılmaktadır. O nedenledir ki, özellikle Packard'ın 1957 yılında yayınlanan *"Gizlice ikna edici"* (Hidden Persuador) adlı kitabı, reklamların nasıl bilinçaltına nüfuz ederek bir tüketim kültürü yarattıklarını eleştirmektedr.

Eskiden yönetmeninin istediği şekilde yazılıp oynanan senaryolar, reklamlar söz konusu olduğunda, film veya program başlamadan önce seyirciyi uyaran reklam fragmanlarıyla gösterilirdi. Günümüzde ise medya metinleri daha tasarım aşamasında oyuncunun veya sunucunun hangi saati takacağı, hangi kıyafeti giyeceği, hangi restoran veya fast food'ta yemek yiyeceği, hangi otelde kalacağı senaryoda önceden belirlenmekte ve çekimler ona göre yapılmaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden biri de senaryo gereği film, program veya dizilerde herhangi bir ürün, marka veya logonun görünmesinin gü-

nümüzde *ürün yerleştirme* ile daha da popüler hale gelmiş olmasıdır. Ayrıca, artan serbest ticaretin de etkisi ile markalardan kaçmak günümüzde oldukça zorlaşmaktadır.

Ürün yerleştirme tekniği, aslında etik olmayan bir durumu da beraberinde getirmekte, çünkü herhangi bir mesajın içeriğinin (haber, yorum, reklam, uyarı vb.) o mesajın hedef kitlelerce önceden bilinmesi ve mesajın hangi formatta iletileceği ile ilgili bir uyarının, mesajın başında ya da sonunda yer alması zorunludur. Başka bir ifade ile tüketici herhangi bir film, program veya eğlence ürününü seyrederken gerek işlenen konu ve gerekse kendi kişisel ruh hali dikkate alındığında, bu tür reklamlara karşı savunmasız bırakılmakta bu da etik olmayan bir süreci beraberinde getirmektedir. Seyirci medya kanalıyla tükettiği şeyin bir haber mi, bir eğlence programı mı, bir şov mu, bir film mi ya da bir müzik programı mı olduğunun farkına varamadan bilinçaltına yönelik tasarlanan reklamlarla karşı karşıya bırakılmaktadır, çünkü *ürün yerleştirme* tekniği sayesinde herhangi bir ürün başarılı bir şekilde senaryonun bir parçasıymış gibi filme veya programın akışına entegre edilmektedir.

Reklam ve Ürün Yerleştirme

Türkiye'de hızla gelişen reklamcılık sektörü, kuşak reklamlarından bunalan seyirciyi başka yönden yakalamak için yeni stratejiler oluşturmaya devam etmektedir. Özellikle *eğlence* kavramını sıkça reklamlarına konu alan reklamcılar, tüketicileri hem eğlendirmek, hem güldürmek, hem de kalplerine girerek akıllarını çelmek çabasındalar. Diğer bir pazarlama iletişimi unsuru sayılan ve alternatif bir iletişim kanalı olarak görülen *ürün yerleştirme* de son yirmi yılda Türkiye'de gelişen bir uygulama haline gelmiştir. Medya metinlerinin içerisine yerleştirilen ürünler ve aslında "gizli reklam" adı verilen bu uygulamalar, programın yapım sürecine katkı sağlayan şirketlerin ürünlerini kolaylıkla sergilemelerine olanak sağlamaktadır.

Alışılageldik reklamlardan daha etkili olan bu tür gizli reklam stratejileri, sinema ve reklam sektörünün etkileşimiyle, daha sık kullanılmaya başlanmıştır. Batı filmlerinde örneğin, *James Bond 007* filmlerinde Aston Martin, Lotus arabaları, yine James Bond serisinden *Goldeneye* filminde BMW arabaları sık kullanılmışken; *Demolution Man* filminde Pizza Hut; *E.T.* filminde Reese's Pieces şekerlemeleri, *Top Gun* filminde Tom Cruise'nin Ray-Ban gözlükleri gibi filmlerin içine logo, marka veya ürünün kendisi yerleştirilmiştir. Böylelikle

reklamların bildik görünümünden sıyrılarak filmlerin içine nasıl gizli bir şekilde sızdığı gözlemlenmektedir. Amerika'da yapılan bir araştırmadan örnek verecek olursak, reklam ve *ürün yerleştirme* birlikte yapıldığı zaman farkındalık 10 üzerinden 7, hatırlanma 10 üzerinden 7.5; ürün yerleştirme yapılmadan reklam verildiği zaman ise bu oranlar 10 üzerinden 5 ile 6 arasındadır (Turgut, 2003: 28).

Türkiye'de özellikle 1980'lerden sonra popülaritesini arttıran ürün yerleştirme, Savcı'ya göre "çeşitli kanallarda yayınlanan, hedef kitleyi ilgilendiren belirli dizi veya programların içinde en doğru şekilde var olarak onunla anlamlı bir ilişki kurmak; reklam spotunun ötesinde hedef kitleye uygun dizi ve karakterlerin seçilmesiyle markanın hayatın bir parçası olmasını sağlamak"tır (Ertaş, 2003: 27). Ürün yerleştirmenin başarılı olabilmesi için ürünün dizi senaryosuna imajına uygun olarak dahil olması, ürünün hedef kitlesi ve stratejisi doğrultusunda doğru diziler ve karakterler seçilmesi, ürün entegrasyonunun reklam havasında olmadan, tüketiciyi rahatsız etmeyecek şekilde yapılması gerekmektedir (aky). O yüzden ürün yerleştirmede ürünün yerleştirildiği programın popülaritesinin, izleyici profilinin ve marka olarak değerinin, yerleştirilecek marka ile uyumlu olması çok önemli bir kriterdir (Aras, 2003: 28). Ayrıca marka yerleştirme aşamasında izleyicinin tepkisini çekmeden ve filmin içeriğini bozmadan etkili bir ürün yerleştirme stratejisi temel alınmaktadır.

Ürün yerleştirme senaryonun doğal akışı içinde temel olarak üç kategoride yapılmaktadır: Görsel olarak sadece logo ya da marka gösterimi (*Çarkıfelek* yarışmasında yer alan ürünler gibi), markanın filmde oyuncular tarafından kullanılması ve son olarak filmde yalnızca markadan söz edilmesi, Turgut'a göre (2003: 28) "Yalnız logonun görünmesi durumunda en düşük, ürünün görünmesi yani pasif konumlandırmada orta, aktif kullanma dediğimiz ürün kullanımında ise en yüksek ücret geçerli oluyor".

Ürün Yerleştirmenin Avantajları

Ürün yerleştirme normal reklam kuşaklarındaki gibi film ortadan bölünmediği ve mesaj sahnenin normal akışı içerisine yerleştirildiği için, şirketler açısından avantajlıdır, çünkü hikâye yarıda bölünmemekte ve seyirci kendini filme kaptırmaktadır. Ayrıca, kitle iletişim ortamlarında sunulan reklamlara göre daha geniş kitlelere ulaşmakta ve verilen mesaj daha uzun ömürlü olmaktadır.

Avantaj sayılabilecek diğer bir nokta ise ürün yerleştirme tekniğinin ölçümlenmesi ile ilgilidir. Ürün yerleştirme uygulamalarının sonuçlarını kesin biçimde ölçümlemek her ne kadar mümkün olmasa da Turcotte'nin de (1995) ifade ettiği gibi filmi veya programı izleyen seyirciler bazında bir ölçümlemeye gidilmesi söz konusudur. Yani filmi izleyen seyircilerle ürün yerleştirmeyi gören seyircilerin sayısı aynıdır, dolayısıyla filmin izlenme oranı ölçümlemede kullanılabilen bir veridir.

Maddi açıdan da yararlı bir uygulama olarak görülen ürün yerleştirme, özellikle film veya program yapımcıları için kaçınılmaz bir fırsattır, çünkü sadece finansal kaynak sağlamak değil şirketler tarafından temin edilen ve senaryo sırasında sahnede yer alan, yiyecek, içecek, kıyafet, gözlük, saat, araba gibi ürünlerin temin edilmesi ve restoran, otel gibi mekânların kullanılmasına izin verilmesi de avantajdır. Nebioğlu'nun da ifade ettiği gibi özellikle dış mekânların kullanıldığı dizilerde marka ve logoların görülme ihtimali oldukça yüksektir, çünkü şehirde her an her yerde bir logo, bir marka göze çarpar (Ertaş, 2003: 27).

Diğer bir avantaj ise reklam kuşaklarıyla ilgili tüketicinin aklındaki olumsuz tavrın film esnasında sergilenmemesidir, çünkü "tüketici programı izlerken, reklam izlediğini düşünmediği için program içerisinde verilen reklam mesajlarına karşı daha açık bir tutum sergilemektedir" (Zeytin, 2003: 29). Verilen mesajın daha uzun ömürlü olması da ürün yerleştirmenin bir avantajı sayılabilir. Örneğin, bir filmin içerisinde marka yerleştirme yöntemiyle sunulan bir ileti, sinema, televizyon, kablolu kanal, video, VCD, DVD gibi birden çok kanal aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırılabilmekte ve film her izlendiğinde aynı mesaj izleyici kitlesine ulaştırılmaktadır (Turcotte, 1995). Ayrıca, izleyici aldığı bir film CD'sini izledikten sonra atmamaktadır. Böylece herhangi bir ürün yerleştirmesinin izlenme oranı çok daha yüksektir.

Normal kuşak reklamlarından farklı olarak ürün yerleştirme belirli bir saate bağlı olmadan, film süresince uygun sahnelerde yer alabildiği için de avantajlıdır. Son olarak marka açısından da ürün yerleştirmenin bazı avantajları mevcuttur. Marshall ve Ayers'e (1998) göre ürün yerleştirme, marka farkındalığını yükselttiği, marka imajı oluşturduğu ve ürünün kullanılmasına yönelik talimatlar sunduğu için sıkça kullanılan bir araçtır. Marka imajı, tüketiciyi bir ürünü satın almaya yönelten dürtüdür. Yani Çelikcan'ın (1996: 119) verdiği örnekten hareketle, "herhangi bir pantolonun gerçek kullanım değeri, bir pantolonun tüketiciye sunduğu rahatlık, sağlamlık ve kalite sonu-

cu oluşur. Reklam yoluyla yaratılan gözlenen kullanım değeri ise pantolonla dinamik, seksi, atletik ve genç olmayı özdeşleştirir". Çelikcan'a göre ürünün kendisinde olmayan bu özellikler, ürüne kazandırılan imaj ile oluşur (1996: 119). İşte bu noktada, filmlerde birçok farklı ürüne imaj kazandırdığı için ürün yerleştirme avantaj olarak görülmektedir.

Ürün Yerleştirmenin Dezavantajları

Ürün yerleştirme ile iletilen mesajlar, tüketicilerin ürünlerin farkında olmalarını, hatırlamalarını, markaya yönelik olumlu tutum oluşturmalarını amaçlar. Bu tür girişimler şirketlerin reklamlarını daha etkili yapmaları açısından kolaylık sağlarken, diğer taraftan reklamları izlemek istemeyen bir seyircinin kendini doğrudan reklamların içinde bulmasına sebep olur. Ürün, filmin içine ustalıkla yerleştirilerek, etik olmayan bir süreci beraberinde getirmektedir. Bu sayede gizli reklamlar veya ürün/marka tanıtımları seyirciye tanımlanmamış bir kuşak içinde, yani bilinçaltına empoze edilerek sunulmaktadır. Aynı zamanda bu süreç normal reklam kuşaklarında yer alan ürün/hizmet reklamlarıyla kıyaslandığında da daha etkili ve fark edilir bulunmaktadır. Gizli reklam yoluyla gösterilen ürünlerin normal reklam kuşaklarında tanıtılan ürünlerle kıyaslandığında, normal reklam kuşaklarında yer alan reklamlardan farklı algılandığı, olumsuz tutum geliştirmediği, dolayısı ile çok daha etkili olduğu gözlemlenmektedir. Govani'nin de (1999) ifade ettiğine göre, eleştirmenler filmlerin tehlikeli bir biçimde ürünlerle ihlal edildiğini savunmaktalar.

Türkiye'de 3984 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları hakkındaki kanunun reklamların yerleştirilmesini düzenleyen 4. bölümünün 20. maddesi gizli reklamı açık biçimde yasaklamaktadır (Zeytin 2003: 29). RTÜK yasasında madde 20'ye göre "Reklamlar program hizmetinin diğer unsurlardan açıkça ve kolaylıkla ayırt edilebilecek ve görsel ve işitsel bakımdan ayrılığı fark edilecek biçimde düzenlenecek, bilinçaltı ile algılanan reklamlara izin verilmeyecektir" (Aziz, 1995: 15). Aynı bölümde alkol ve tütün ürünlerinin tanıtımına izin verilmeyeceği, programı destekleyen söz konusu şirket veya ürünün reklamının sadece programın başında ve sonunda yer alabileceğine dair birçok kısıtlama da söz konusudur. Ne var ki, RTÜK tarafından yapılan bu kısıtlamalara pek dikkat edilmemekte, maddi destek sağlayan şirketin ürünleri sadece reklam kuşakları içinde değil filmin içinde de yer almaktadır.

Ürün Yerleştirmesi Kullanılan Türk Filmlerinden Örnekler

Türk filmlerinde de ürün yerleştirme tekniğinin örnekleri mevcuttur. Özellikle filme sponsor olan şirketler ürün yelpazelerini gizli reklam aracılığıyla perdeye yansıtmaktadır. Örneğin:

- *Balalayka:* Ali Özgentürk'ün yönettiği *Balalayka* (2000) filmine sponsor olan Efes Pilsen'in ürünlerinin yemek sofrasında yer alması.
- *Rus Gelin:* Son dönemde çekilen diğer bir örnek ise Zeki Alasya'nın yönettiği *Rus Gelin* (2002) filmidir. Bu filmde de *Star* televizyonu ve *Star* gazetesi ürün yerleştirme tekniği ile filmde yer almıştır.
- *Mumya Firarda:* Bir Türk-Mısır yapımı olan ve Erdal Murat Aktaş tarafından yönetilen *Mumya Firarda* (2002) filminde de özellikle Ford sıkça göze çarpan markalar arasındadır.
- *Çocuklar Duymasın:* Raşit Çelikezer'in yönettiği *Çocuklar Duymasın* (2000) dizisinde başarılı bir şekilde kullanılan ürün yerleştirme; Siemens, Lipton, Nike ve Casper gibi markaların varlığı ile bir evin, bir ofisin nasıl dekore edilmesi gerektiği ile ilgili birçok mesajı içinde barındırmaktadır.
- *Zerda:* Kudret Sabancı'nın yönettiği *Zerda* (2002) dizisi de Altınbaş ürünlerini tanıtmıştır.
- *Bizimkiler:* Umur Bugay'ın yapımcılığını üstelendiği *Bizimkiler* (1988) dizisinde Tofaş arabalar ön plana çıkarılmıştır.
- *Mahallenin Muhtarları:* Nursan Esenboğa'nın yönettiği *Mahallenin Muhtarları* dizisine *Sabah* gazetesi sponsorluk yapmıştır.

Son on yılda artan özel kanallara paralel olarak sayıları artan Türk dizileri dev bir sektör oluşturdu. Akyol'un da (2003) ifade ettiği gibi maliyeti azalttığından hemen her dizinin bir sponsoru var. Bu durum bir yandan maliyeti azalttı diğer yandan da seyircinin farkında olmadan birtakım ürün veya markaları izlemesine yol açtı.

Sonuç

Gelişen liberal ekonomide farkındalık yaratarak tüketicilerin aklını ve gönlünü çalmaya çalışan pazarlama iletişimi uzmanları, günden güne yeni teknikler üreterek kârlarını arttırma çabasındalar. Alternatif bir iletişim tekniği sayılan ürün yerleştirme, mesajı etkili bir şekilde iletebilmesinden dolayı sıkça tercih edilmeye başlanan bir araçtır. Ne var ki, ürün yerleştirme izleyici açısından sorgulanması gereken bir süreci de beraberinde getirmektedir, çünkü film seyretme ama-

cıyla ekran önüne geçen seyirciye aslında pek çok farklı ürün veya hizmet aynı anda tanıtılmaktadır.

Bu durumda seyirciye iki seçenek bırakılmaktadır; ya seyirci filmi içinde barındırdığı ürün, marka, logo, slogan veya herhangi bir ticari mesajı da izlemeye razı olacak veya hiçbir şekilde filmi veya programı izlemeyecektir. Günümüzde ticari mesaj barındırmayan program veya film bulmak oldukça zorlaşmıştır, çünkü liberal ekonominin de etkisiyle artan ulusal ve uluslararası şirketler hayatımızın bir parçası haline gelerek her yeri kaplamışlardır.

Kaynakça

Akyol, Mehmet (2003) "Toplumun Ekrana Yansıyan Yüzü: Yerli Diziler", *Kalem-net Kültür Sitesi*: http://bornova.ege.edu.tr/~iletisim/kalem/html/kultursanat.htm (20/06/2003).

Aras, Evren (2003) "Sinerji Yaratacak Şekilde Kullanılmalı", *MediaCat*, Sayı 98, Yıl 1, Ankara: Capital Yayınları, s.28.

Aziz, Aysel (1995) *Radyo ve Televizyon - Yasal Düzenlemeler*, Ankara: A.Ü. İletişim Fakültesi Basımevi.

Çelikcan, Peyami (1996) *Müziği Seyretmek*, Ankara: Yansıma Yayınları.

Ertaş, Ayşe (2003) "Ürün İçin Yeni Bir Rol", *MediaCat*, Sayı 98, Yıl 1, Ankara: Capital Yayınları, s.26-29.

Govani, Shina (1999) "Product Placement in Movies – It is Really So Bad?", http://csmweb2.emcweb.com/durable/1999/02/10/p11s1.htm (10/06/2003).

Marshall, Norm & Ayers, Dean (1998) "Product Placement Worth More Than Its Weight", *Brand-week Magazine sitesi*, http://www.findarticles.com/cf_o/m0BDW/n6_v39/20303417/p1/article.jhtml?term=product+placement (15/06/2003).

Packard, Vance (1981) *The Hidden Persuaders*, England: Penguin Books.

Turcotte, Samuel(1995) "The Feature Film Product Placement Industry", http://advertising.utexas.edu/research/papers/Turcotte/Toc.html (12/6/2003).

Turgut, Bülent (2003) "Başarı İçin: Reklam+Ürün Konumlandırma", *MediaCat*, Sayı 98, Yıl 1, Ankara: Capital Yayınları, s.28.

Zeytin, Halil İbrahim (2003) "Tepki Çekmeden, İçeriği Bozmadan", *MediaCat*, Sayı 98, Yıl 1, Ankara: Capital Yayınları, s.29.

Nilüfer Türksoy
Araştırma Görevlisi
Doğu Akdeniz Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Böl.

FİLM İMGELERİNİN GÖÇÜ

Canan Balan

Benim bu çalışmaya başlarken amacım, 1990'larda Türk sinemasında İstanbul yaşantısının 1960'larla karşılaştırmalı olarak bir dönüşüme uğradığını göstermekti. Yalnız on yıllık bir dönemi anlatabilmek için iki ya da üç filmle yetinemeyecektim. Bunun için en az beş altı filmi belli kavramlar doğrultusunda incelemem gerekiyordu. Altı film seçtim. Ve izleyip saptamalar yaptıkça çalışma genişledi. 60'lardan 80'lere kadar çekilen iç göç filmlerini inceleyecek kadar süreye sahip olmadığımı fark ettim. O yüzden daha evvel çekilmiş İstanbul'la derdi olan filmlere ilişkin bir iki cümle etmekle yetineceğim. Siyahbeyaz sinemanın İstanbul'un içerisinde yani Eminönü, Karaköy, Boğaz ya da civarında, deyim yerindeyse İstanbul'un orta yerinde geçtiğini söylemek sanırım yanlış olmaz. Filmler İstanbul'la başlayıp aslen İstanbullu olan karakterleri anlatmaktaydı. Yalnız 1950'lerdeki iç göçün etkisiyle ve 60'larda Scognamillo'nun değindiği Sinemacılar dönemiyle birlikte İstanbul'la derdi olan filmler İstanbul'a gelişle - çoğunlukla Haydarpaşa Garı'ndan- başladı. Filmler göç eden karakterlerin İstanbul'a ekonomik amaçlı gelip, İstanbul'da çoğunlukla gecekondu mahallelerinde tutunmaya çalışmalarını anlattı. Bir iki kuşak sonra ise sinemacılar artık yine İstanbul'un içinde ve bu sefer İstanbul'a çoktan göç etmiş ailelerin çocuklarının; kentle sevgi-nefret ilişkilerine değindi. Bu dönüşüm içinde artık kentli bir kültür edinmiş eski taşralının kimlik sorunlarını barındırıyordu. Bunun 90'lar sinemasına nasıl yansıdığından önce İstanbul'un kendi özel durumundan bahsetmek gerekiyor.[1] İştar Gözaydın ve Sibel Demirtaş, İstanbul üzerine çalışmalarında kentte ötekileştirme sorununu Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren anlatmaya başlarlar. Tek parti döneminde

[1] İstanbul'u anlatan Türk filmleri için Temmuz 1996'da yayınlanan "Ve Sinema" dosya başlıklı *İstanbul* dergisine bakılabilir. Altınsay, İbrahim: "Sinemanın Orta Yeri İstanbul'du", İstanbul, Temmuz 1996, s.73-76. Göral, Burak, "Perdelerde Kalan İstanbul", *İstanbul,* Temmuz 1996, s.89-91.

Türkleştirme politikaları ile özellikle dini kökenli azınlıklar dışarı itilmiş oldu. 1942 ve 1944 Varlık Vergisi politikaları ise en ciddi etkilerini İstanbul'da gösterdi. 50'lerin ikinci yarısından sonra Kıbrıs sorununun kronik bir hal alması ile özellikle Rum nüfusa karşı bir "diğeri" tutumu baş gösterdi. Böylelikle Türk ulusal kimliğinin oluşturulması gayrimüslim kökenlileri dışlamayı beraberinde getirmiş oldu. Ancak iktidar arzusu yeni ötekiler de yarattı. Bu yeni ötekiler ise Türk ulusal kimliğine sahip kentli elitlerin yarattığı 1950'lerden sonra ekonomik sebeplerden köyden kente gelenlerdi. 'Maganda', 'kıro' gibi sözcüklerle aşağılanan yeni ötekiler, eskisi gibi etnik- dini farklılıktan dolayı değil kültürel farklılıktan dolayı dışlanmaktaydı. 1950'lerdeki göç dalgası beraberinde gecekondulaşmayı getirmişti. 1980'lerdeki göç ise daha çok siyasal kaynaklıydı, o ise beraberinde gettolaşmayı getirmişti. Ancak 1980 darbesinin politik hareketleri bastırması 1950'lerde göç edenlerin çocuklarının kentli elitin çocuklarıyla aynı kültürel ortamda karşılaşmalarına da neden olmuştu.[2] Ötekilik konumu da böylece tekrar değişti. Etnik-siyasi ya da kültürel bir ötekiden ziyade yaşam tarzında da ötekilik durumu ortaya çıktı. 1983'te Özal'ın yarattığı yeni zengin sınıf ve onun kültürü Ali Akay'a göre taşralı bir kültüre sahipti. Yine aynı dönemde rock müziğin yükselişi apolitizasyonla birlikte yaşanınca bir de tüketimin kutsanmaya başlaması bir tür kimlik sorununu beraberinde getirdi.[3] Ve yaşam tarzlarında farklılık üstün bir değer olarak görülmeye başlandı. Bu ruh hali İstanbul'da gece hayatında alkol tüketiminden başlayarak, aşk ilişkilerinde çeşitlilik-serbestlik, uyuşturucu kullanımının yaygınlaşması, gey ve lezbiyen hareketlerin yükselişi ve grunge müziğin de etkisiyle klasik aile yapısına ve değerlerine karşı başkaldırı şeklinde ortaya çıkmasına kadar egemen ahlak anlayışının hoş görmediği durumların kültürel yaşantıda kabul görülmesine hatta biraz da üstün değerler olarak ortaya çıkmasına sebebiyet verdi. Travestiler, tinerci çocuklar ve her tür marjinal kimlikler açıkça teşhir edilmeye başladı. 1990'larda marjinal kimliklerin ruh haline ilişkin Can Kozanoğlu şöyle bir betimleme yapıyor: "Gecenin sonuna doğru, bir süreliğine, çöp yığınları, kırılmış içki şişeleri, köşede sızmış bir berduş, fahişeler, sokak köpekleri ve biz... Çok çekici... Kimi zaman yüzlerce kimi zaman daha fazla insanın tıklım tıkış doldurduğu hangar büyüklüğünde bir "özel" mekânda ya da daha özelinde içmek bir gece, sarhoş olmak. Eğlenmek icabında, tanıdıklar görmek. Sonra hafiften yalnız

[2] Bkz. Demirtaş & Gözaydın.
[3] Bkz. Ali Akay.

insan tribine dalmak. Bir başka mekânda ya da aynı yerde biraz daha eğlence, biraz daha muhabbet belki. Gecenin sonuna doğru, yük de alınmışken artık, yalnızlık arzusunun ağır basması..." (Kozanoğlu 2001, s.39).

90'larda İstanbul böyle bir dönüşüm geçirdi. Bu dönüşümün kültürel yaşantıya olan etkisine Türk sinemasında bakmak için 1990 ve 2000 yılları arasında çekilmiş olan altı film seçtim. Bu filmleri İstanbullu kimliği, karakterlerinin İstanbul'la ilişkisi, 'flâneur'ün konumlanışı, İstanbul görüntülerinin kullanımı ve sokaklara atfedilen önem açısından değerlendirdim. Şimdi filmlere geçiyorum:

Dönersen Islık Çal, Orhan Oğuz, 1992

1. İstanbullu Kimliği: Bütün karakterler belli ki 60'larda İstanbul'a göç etmiş taşralı kuşağın çocuklarıdır. Ve hepsi şehrin içinde egemen kültürün ötekileştirdiği marjinaller olarak ya suça maruz kalmış ya da suçu işlemiş insanlardır. Jeneriğe bakıldığında açıkça da görülür bu: cüce, travesti, fahişe, pezevenk, madam, bıçaklayanlar, bıçaklananlar, dövenler, artist adayları, ajans sahibi, 2. cüce, 2. travesti... Cücenin yaşadığı apartman da şehrin ötekilerini, alt kültürün sahiplerini barındırıyor: Fahişe, pezevenk, gayrimüslim bir kadın... Ve film bu marjinallerin hemen hepsini olumlamakta. Yalnız ilginç bir biçimde sadece erkek marjinaller seyirciye sevimli sunuluyor. Yani "öteki" iyi, ama erkekse... "Bir hilkat garibesi" ama erkek olan cüce, "bir sapkın" ama aslen yine erkek olan travesti, mesleği gereği toplumdan dışlanan ama travestinin masum çocukluğunun bir simgesi olan pezevenk; bunların hepsi filmin zavallıları, mutsuz, suça itilmiş masumlarıdır. Yalnız cüceyi baştan çıkarmaya çalışan fahişe kadın izleyiciye sevdirilmez, cüce neredeyse hiç kimseyi ayıplamadığı kadar bu kadını ayıplar. Bütün marjinaller kabulümüzdür, ama eğer kadınsa nerede duracağını bilmelidir. Her tür cinsel sapkınlık da hoş görülebilir; ancak bir kadın haddini bilmelidir.

Cüce rock müzik dinler. Aslen rock müzik gençliğe, biraz da okumuş yazmışlığa ait gibi görünürken, cücenin pisliğin ve egemen olanın karşısında -dışında- duran bir figür olarak konumlanması onun rock müzik dinlemesini gerektirir. Birbirlerini sürekli dışarıda oluşlarıyla aşağılamaya çalışırlar; cüceye göre travesti sapkındır, travestiye göre cüce çirkindir. Ama sonunda bütün bu dışarıda oluş halleri onların birbirlerine tutunmasını ve dışarıda oluşlarıyla biraz da ro-

mantikçe bir üstünlük konumu sağlar. Cüce çirkinliği, travesti sapkınlığı ile ötekileştirilir.

2. Karakterlerin Kentle İlişkisi: Birbirleriyle konuşmalarının ana konusu şehir üzerinedir. Travesti durup durup "Bu şehir o kadar güzel ki..." der. Yalnız sözünün hemen arkasından sokak ortasında bir adamın iki polis tarafından sürüklenerek götürüldüğüne şahit oluruz. "Sen hiç bu şehirden kovuldun mu?" der travesti, cüce "Hayır," diye yanıtlar. Travesti bu şehrin dışında bir yaşam istemediğini söyler, "Başka yerde ölürüm"; çünkü sadece İstanbul kabul eder onu. Başka bir şehir bunca sıradışılığı kaldıramaz... Ölmek üzereyken cüceyi avutma amaçlı "Birlikte gezeceğiz şehri," der travesti, cüce ise "Bu şehri özleyeceğim. Işıkları, seni..." der. Şehir cüce için ışıltının, görsel eğlencenin ve dışarıdalığın mekânıdır. Son planda caddeyi görürüz yine. Cücenin saklamış olduğu topları terastan caddeye atar travesti. Filmin en masum karakterinin sahip olduğu, yine masumiyeti anıştıran toplar caddedeki birbirine yabancı insanları birbirine yakınlaştırır. Herkes artık çocuktur, şehrin ötekisi kalmamıştır... Şehir karşımıza, manzarasıyla değil caddesiyle çıkmaktadır, ancak caddesi ve kalabalığı sevilmezken, ana rahmi gibi dışarıdakilere kucak açan soyut bir şehir sevilmektedir.

3. Flanerie: Öncelikle *flâneur*ün kim olduğuna dair kısa bir açıklama yapmak istiyorum. *Flâneur*, kentin içinde belli bir amacın peşinde olmadan gezinen ve gezerken etrafını gözleyen kişidir. Bu kavramı ilk olarak ortaya atan kişi Baudelaire. James Donald, Baudelaire'in *flaneur*ü yeni bir görme biçimi olarak konumlandırdığından bahseder.[4] Paris Komünü'nün ardından kurulan barikatları engellemek amaçlı Paris kentini yeniden inşa eden Haussmann bulvarları, geniş caddeleri yaptırır. Biraz bunun sonucu biraz da pasajların inşası sonucu Paris kenti, içinde gezinmek ve bakınmak üzere insanları cezbeder bir hale gelir. Baudelaire de Berman'ın *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*'da belirttiği üzere sanatçının kentin hızında ve akışında varoluşunu sürdürmesi gerektiğini düşünür. İşte *flâneur* kentin caddelerinde kendisini evinde hisseden modern insandır. Benjamin'e göre *flâneur*, sığınağını kitlede arar. "Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagorinin niteliğiyle

[4] Flâneur ve sinema ilişkisi için bkz. Donald, James: "Metropolis: The City As Text", *Social and Cultural Forms of Modernity*, Der.: Robert Bocock, Kenneth Thompson, Cambridge, Polity Press, 1992, s.417-421. Ayrıca Bruno, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map*, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

*flâneur*ü çağırmaktadır. Bu fantazmagori içerisinde kent, kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir iç mekân görüntüsündedir. Ve büyük mağaza, *flâneur*ün son numarasıdır," (Benjamin, 2002: 98-99).

Filmde ne kahramanların ne de kameranın bir *flâneur* olarak şehirde varolma halinden söz edilemez. Şehir imgesi kalabalık olarak göze çarpmaktadır. Benjamin'e göre ise kalabalık insanı *flâneur* değildir. Filmde kalabalıkla var olma; ama kalabalığa ait olamama hali söz konusudur. Burada Baudelaire'in biraz dışında bir kalabalık anlayışı söz konusu. O kalabalıkla bütünleşmeyi ve kalabalığı yaşamayı öngörürken, filmde kalabalık cüce ve travestinin dışlandığı bir unsur olarak öne çıkmaktadır Kalabalığın barbar ve korkutucu şekilde tasviri *flâneur*den biraz uzaktır.

4. İstanbul Görüntüleri: Filmin İstanbul'a ilişkin tek mekânı Beyoğlu'dur. Beyoğlu'nda çalışırlar, orada yaşarlar ve boş vakitlerini yine orada geçirirler. Cüce evinin terasından İstiklal Caddesi'ne bakarak avutur kendini hep... İstiklal Caddesi, Yeşilçam filmlerindeki Boğazın yerini almıştır. Artık Boğaz manzarasına bakarak rakı içen efkâr dağıtan, kendisiyle baş başa kalan insanlar yok. Onun yerine terastan caddeye bakarak rakı içen, müzik dinleyen ve kendini dinleyenler var.

5. Sokaklar/Caddeler: Film bir tür paranoya filmidir. Sokaklar hiç güvenli değildir. Her köşe başı bir tecavüze, bir gaspa, bir cinayete ya da aşağılanmaya, sözle tacize varan bir tür şiddete her an maruz kalınabilecek yerlerdir. Ve 90'lar İstanbul'unun ruh haline uygun olarak film, Beyoğlu'nun dışına hiç çıkmamaktadır. Beyoğlu bütün marjinalleri içinde barındırabilecek, onları kaldırabilecek bir mekân olarak gözümüzün önündedir. Egemen insan tipinin dışında kalan herkes burada bir arada bulunabilmektedir. Suç ve şiddet de mevcuttur. Bu nedenle korkmaktadırlar; ancak marjinaliteyi kaldırabilecek başka bir yer de yoktur. Caddeler, hep karanlık, hep korkutucu, polis mekânı terk etmiş, polisin yerine cüce güvenliği sağlamaya çalışmakta, düdüğü ile... Tamamen bir kaos var... Mekân gaspçılara, tecavüzcülere terk edilmiş. Bu korkutucu olduğu kadar da çekici olarak sunulmuş... Tehditler hep caddeye doğru savrulur... Pezevenk terastan caddeye "Memlekette adam kalmamış hepinizin anasını belleyeceğim," diye küfreder. Ama öfkesinin nedeni belli değildir. Travestinin evinde yaşayan bir diğer travesti pencereyi açarak caddeye bağırır sürekli; "Orospu çocukları," diye. Onun da öfkesinin kaynağı belirli değildir, sokaktan geçen herhangi bir kimseye hatta açıkça sıradan insanlara bağırıyor olabilir. Doğal olarak küfürlerin

hepsi erkek egemendir. Caddenin tehlikesi ve yabancılaşmanın boyutları geceyle sınırlı değildir. Gündüz de ötekilere rahat yoktur. Travestiyle cüce gündüz de dışarı çıkabileceklerini kanıtlarcasına bir sabah kol kola tırnak içinde "çirkinlik" ve "sapkınlıklarından" gurur duyarcasına gezmeye çıkarlar; ancak heteroseksüsel, sıradan egemen erkeklerin bakışlarının nesnesi olurlar, tacize uğrarlar ve sonunda koşarak kaçarlar. Yine cüce yaralı bir halde gündüz caddeden evine dönmeye çalışır; ancak kimse ona yardım etmez.

Eşkıya, Yavuz Turgul, 1996

İstanbullu Kimliği: Filmde eski İstanbullu iki figür vardır, biri yaşlı bir oyuncudur, sonunda intihar eder; diğeri ise artık bunamış bir gayrimüslimdir. Eski İstanbul kültürü Eşkıya'nın kaldığı otelde yaşatılmaktadır, klasik Türk müziği dinlenir, şarap içilir vs. Kentin yeni sahipleri olarak sunulanlar ise suça bulaşmış alt tabaka insanlarıdır. Oto radyosu çalarlar, kadınlarla sorunlu ilişkileri vardır. Kızlardan ve esnaftan saygınlık duymak için uyuşturucu mafyasıyla çalışırlar. Hepsinde biraz cinsel açlık vardır. Kadınlar ayartıcıdır ve erkekler gibi onlar da eğitimsizdir. Cumali'nin babası Adana'dan göçmüştür. Eşkıyayı "kıro" diye çağırırlar. Kıro kente geldiğinde bir ötekidir, ancak köyde küçük çocuktur. Baran oteldeki çocuğa "kıro" diye sevecen bir şekilde seslenirken, Cumali'nin arkadaşları Eşkıya için aşağılama amaçlı kullanırlar bu sözcüğü.

2. Karakterlerin Kentle İlişkisi: Göçün nedeni Kürt sorunu değil modernleşmedir. Baraj yapımı nedeniyle köyü su basmış ve insanlar kente göç etmek zorunda kalmışlardır. Modernleşmeyle sorunu daha büyük olan filmin daha başında Ceren Ana "Kurt ve kuş bizdendir. Dışarısı kötü," der. Böylece doğa karşısında kültürün tehlikesinden ve güvenilir olmayışından dem vurur. Sonunda ise Cumali ölürken, Eşkıya ona mutluluk vaat eder "Doğaya karışacaksın," der. Otelin çatısında polisle karşılaşmasını da dağda kurtla karşılaşmasına benzetir. Çatılar zaten Urfa'nın dağlarıdır Eşkıya için. Eşkıyaların ölümü de yıldız kaymasıyla anlaşılır. İyiler doğanın, kötüler kültürün insanlarıdır filmde. Kentin eski sahipleri eski otel odalarına hapsedilmiş zavallı insanlardır. Eşkıya İstanbul'un sesini duymaya çalışarak arar Keje'yi. *Son Bakışta Aşk*'ta Simmel'den alıntılayan Benjamin büyük şehirlinin kulağından çok gözünü kullandığından bahseder; toplu taşıma araçlarının kalabalığında birbirlerinin yüzüne bakmaya alışmışlardır çünkü. Şehirle ilişki kurmaya çalışır Eşkıya da sürekli.

Kollarını açar şehir havasında Keje'nin yerini hissedebilmek için. Filmde kente ilişkin geçen birkaç sözü alıntılamak istiyorum burada:

Cumali: "Burası İstanbul, düşmanın olması gerekmez, herkes düşmanın."

Eşkıya: "Bu şehir hapishane. Nefes alamıyorum. Hayvan ölüsü kokuyor. Hapishane böyle kokardı."

Mafya babası: "Dağlarda eşkıya kalmadı. Eşkıya artık şehirde."

Barda çalan şarkıda: "Niye korkutuyor şehir deli mi? Kim korkutuyor beni şehir mi?"

Polisi atlatmaya çalışırken, "Kaçacağız bu orospu şehirden," der Cumali. Kahramanlar şehirde mutsuzdur, kurtuluşları İstanbul'un dışında bir yerde, belki Urfa'dadır.

3. Flanerie: İlk özdeşleşmesini kamerayla kuran izleyici için kameranın gezer ve gözlemler şekilde kullanımı izleyicinin *flâneur* olarak konumlanmasını sağlar. Bu filmde bu duruma bakacak olursak; barların içini gezme ve gözlemlemeden bahsedebiliriz. Barın içinde kamera kullanımı varlığını belli edercesine hareketlidir. Karakterlerin *flanerie* yaptığına ise pek rastlanmaz filmde. Eşkıya sürekli sokaklardadır; ancak onun *flâneur* gibi bir amaçsızlık hali yoktur. İlk *flâneur* olan Baudelaire, Paris sokaklarını sadece gözlemlemek, farklı kimliklere bürünebilmek için gezerken Eşkıya'nın hayatının aşkı Keje'yi bulabilmesi için kentte gezmesi gerekmektedir.

4. İstanbul Görüntüleri: 1960'lardaki gibi kente geliş Haydarpaşa Garı'ndandır. Göçü de gösterir Eşkıya diğerlerinden farklı olarak. Trafiğin karmaşası kentin önemli bir özelliğidir. Trafikten korkar Eşkıya, karşıdan karşıya geçmekte zorlanır. Tarlabaşı ve Beyoğlu kentin kendisi olarak sunulurken asıl sahipleri marjinalleşmiş eski taşralılardır (suçlular); diğer taraftan filmin zengini olan Baran kent merkezinden uzakta büyük duvarlarla çevrili malikanesinde yaşamaktadır. Sermayeyi elinde tutan kişi olarak konumlanmış ve kentin dışını mesken tutmuştur. Binaya dışarıdan bakan Eşkıya ve Cumali bu sebepten tutuklanırlar. Oya Baydar'ın *İstanbul* dergisinin sayılarından birinde belirttiği üzere "90'larda 60'lardan farklı olarak gecekondulaşmanın yerini gettolaşma almaktadır. Ve gettolaşma etkisini: göç yerleşmelerinin, gettoların karşısında, İstanbul'un orta ve orta-üst katmanlarının "site"leri; girişleri bekçili, korumalı, çevreleri görünür veya görünmez duvarlarla çevrili özel yerleşme birimleri de yaygınlaşmaya başladı. Böylece birbirine değmeden yaşamaya çalışan ve büyük ölçüde birbirini reddeden iki kesim, geniş bir coğrafi ve toplumsal mekânı paylaşır oldular" (1997: 78).

Parklar evsizlerindir ve güvenlidir. Taksim Meydanı'nda bütün Beyoğlu'nu dönüp duran kamera kalabalığı ve bankaları görür. Terastan bakar sürekli Eşkıya, o sırada deniz ve Beyoğlu'ndaki binalar gösterilir. Arka planda türküler çalar. Urfa'nın dağlarına benzetir hep binaları. Kent görüntüleri genelde Eşkıya'nın öznel açısından gösterilir, terastan Haliç'ten, Beyazıt'ta Keje'yi ararken, dürbünle bakar genelde. Kent büyüktür çünkü. Televizyonda İstanbul'dan bahsedilirken kentin en büyük sorununun çöp olduğu söylenir. Dürbünle dışarı bakarken sokaklarda fahişeleri, kavgaları görür. Kamera kenti hep dar planlarda gösterir. Terastan bakarken dahi açıklık göstermez. İstiklal Caddesi'nde gezerlerken, yukarıdan kalabalığın içinde figürler olarak gösterir. Tarlabaşı'na girdiklerinde yukarıdan aşağı doğru iner, Haliç'i ya da Beyazıt'ı gösterirken dahi çok kısa bir genel plan verir, sonra mekânın içine kıstırılmış gibi görünen insanlara yakınlaşır. Omuz planlara kadar yakın çekimler vardır hatta.

5. Sokaklar/Caddeler: Polis arabası ve mafyanın arabaları sokaklarda gezinir. Yine sokak araları suçun işlendiği mekânlardır. Ve sokakların sahipleri evsizler, fahişeler ve uyuşturucu kullanıcılarıdır; bir de gece eğlencesine çıkan insanlar. Eşkıya içlerinde kaybolur, sürekli labirent gibidir onun için sokaklar, İkarus gibi labirentten çıkmak için yükseğe yani damlara çıkar o da. Sonunda onun gibi yüksekten düşer, yalnız bir farkla, İkarus denize çakılmıştı, Eşkıya ise şehrin sokaklarına düşer. Sokaklar hepten tekinsizdir. Şehir klostrofobi duygusu yaratır, Eşkıya da "Bu şehir hapishane. Nefes alamıyorum. Hayvan ölüsü kokuyor. Hapishane böyle kokardı," der.

Tabutta Rövaşata, Derviş Zaim, 1996

1. İstanbullu Kimliği: Küçük esnaf, balıkçılar, evsizler, uyuşturucu bağımlısı, kahvehane işletmecisi ve yanında çalıştırdığı adamlar filmin karakterleridir. Genel olarak yine eğitimsiz, cinsel anlamda aç, esrar ve eroin kullanan, sürekli alkol tüketen ve fuhuş yapan kişiler vardır. Ana karakter olan Mahsun ve filmin daha başında ölen arkadaşı evsizdir. Polisler kahramanlara karşı haşin davranır. Mahsun'u araba çaldığı için sürekli döver, Reis'i Mahsun'un hırsızlık yapmasını engellemesi için tehdit eder.

2. Karakterlerin Kentle İlişkisi: Mahsun çaldığı arabaların içine sığınır, soğuktan korunmak, barınmak ve hızın sağladığı esriklikle kentle bütünleşebilmek için. Kent onun evidir. Herhangi bir yere ait değildir. Kendisini sarıp sarmalar. Yalnız kentin başka sahipleri var-

dır. Polisler, parayı elinde bulunduranlar, çaldığı arabaların sahipleri, itfaiye araçlarının, belediye otobüslerinin sahipleri vardır. Eskiden rahatça girip çıktığı Rumeli Hisarı bile sahiplenilmiştir artık. Devlet turistik amaçlı olarak içine tavus kuşlarını yerleştirmiş ve parası olmayanların içine girmesini yasaklamıştır. Kentin en özgür kişilerini "Özne ve Kent" başlıklı yazısında evsizler olarak gören Besim F. Dellaloğlu'ndan bir alıntı yapmak istiyorum burada: "Özgürlük elde edilmez, ancak hibe edilir. Talep etmek teslimiyettir. Özgür özneler talep etmeyenlerdir. Geceleri metro istasyonunda uyuyan özne, Kierkegaard'ın deyimiyle "onurlu yalnız"dır. İstemeden de olsa, kentin niceliksel büyüklüğü, niteliksel farklılığa yaşama olanağı sağlar. Sultanbeyli ile Etiler aynı kent midir? On bin dolarlık bir gelir ortalaması ile üç yüz dolarlık bir gelir ortalaması ancak bir kentte bir arada yaşayabilir. Bunu mümkün kılan modernliğin ikiyüzlülüğüdür. Her kent bir cennettir. Her kent bir cehennemdir" (Dellaloğlu s.76). Mahsun'un aşık olduğu kadın da kentin ötekilerinden biridir. Tek derdi bağımlısı olduğu eroini tedarik etmek olan kadın bu uğurda kentin sahiplerine bedenini pazarlamaktadır. Evsizlere karşı haşindir aynı zamanda kent. Mahsun'un diğer bir evsiz arkadaşı Boğaz'da bir kayıkta uyumakta direttiği gecenin sabahında donarak hayatını kaybeder. Filmin kentle ilişkisi konusunda ise İstanbul'un tarihi yönünün vurgulandığı aşikârdır. Rumeli Hisarı sahnelerinin Mehter Marşı eşliğinde verilmesi, mekâna çekime gelen televizyoncuların Fatih Sultan Mehmet'in Rumeli Hisarı'nı yaptırmasından bahsetmeleri, radyoda Ayasofya'da ilahi müzik mi yoksa Bizans müziği mi çalınması tartışmalarına yer verildiğinin vurgulanması filmin İstanbul'un kozmopolit yapısı ve uzun bir geçmişe sahip olmasıyla ilgili bir derdi olduğunu göstermektedir.

3. Flanerie: Mahsun'un evinin İstanbul'un sokakları olması, sokaklarla arabaların hızıyla bütünleşerek sadece gezmenin verdiği hazla gezinmesi onun bir *flâneur* olarak konumlandırılmış olabileceğini düşündürse de yaşamını sürdürebilmek için buna bir yerde muhtaç olması konumunu bir derece karmaşık hale getirmektedir. Bunun yanı sıra kameranın arabanın dışarısında var olan İstanbul'un görselliğini açığa çıkartarak müzik eşliğinde seyirciye de şehri seyretme hazzını yaşatmaktadır.

4. İstanbul Görüntüleri: Deniz, Boğaz ve Rumeli Hisarı görüntülerine sıklıkla yer verilir. Boğaz Köprüsü ve Boğaz sahili, Tophane, Kız Kulesi gibi İstanbul'un karakteristik mekânlarında geçer olaylar. Bir tarafta deniz diğer tarafta trafiğin oluşturduğu kent görüntüleri

vardır. Taksim'e sadece bir kez gidilir, Mahsun'un aşık olduğu kadına uyuşturucu almasını sağlamak içindir o da.

5. Sokaklar/Caddeler: Sokaklara çok fazla yer verilmemekle birlikte "yollar", modern kent yaşantısında hızın yerini anlatabilmek amaçlı kullanılmış. Film, İstanbul görüntülerini çoğunlukla Mahsun'un kullandığı arabadan gösterir; böylece bir taraftan kentin hızlı yaşantısından dem vururken diğer taraftan da mekânı daha fazla hissedilir kılar.

Ağır Roman, Mustafa Altıoklar, 1997

1. İstanbullu Kimliği: Karakterler İstanbullu değil, Koleralıdır. Açıktır ki hepsi yine bir iki kuşak önce İstanbul'a göçmüş ve buraya yerleşmiş insanlardır. Salih'in aile yapısı babası nedeniyle gelenekse-le yakındır; ancak annesi akıl hastasıdır, kendisi işsiz güçsüzdür, kardeşi kısa süre sonra kaçar, babası geleneksel yapılarını koruya-madığını fark ettiği zaman cinnet geçirir. Karakterler genel olarak alt kültürün parçasıdırlar, uyuşturucu kullanırlar, çıplak kadın resimleri-ne bakarlar, hemen hepsi bıçak kullanmayı bilirler. Fahişe, katil, eski İstanbul'u anıştıran külhanbeyi, pezevenkler, mafyamsı örgütlenme-ler, eşcinsel bir figür -ki filmde adı "ibne"dir ve kendisi bir ötekidir ama kabullenilmiştir. Gayrimüslimler, küçük esnaf, eğitimsiz insan-lar, cinselliğin kimi yerde aşkın bir sonucu, kimi yerde suçun ve er-kekliğin göstergesi olarak kullanımı ama illaki bir açlığın -hayvan tecavüzüne kadar varan- söz konusu olması.

2. Karakterlerin Kentle İlişkisi: Kentin temsili olarak kabul edilebilecek olan Kolera Sokağı'nı bir cehennem olarak nitelendirir-ler. Kaçmaya çalışırlar, ama gidebilecekleri başka yer yoktur, kendi-lerini başka yerde kabul ettiremezler; o yüzden orada var olagelen vahşeti, fuhuşu, faili meçhul cinayetleri engellemeye ve düzeni sağ-lamaya çalışırlar.

3. Flanerie: Büyük caddeler, mağazalar gösterilmez, sokaklarda sadece gezme amaçlı var olan insanlar yoktur, kamera kullanımı da seyirciye bir kent manzarası gösterme eğiliminde değildir. Bütün bu nedenlerden dolayı filmde *flâneur*ün varlığından söz edilemez.

4. İstanbul Görüntüleri: İstanbul görüntüsü olarak sadece Be-yoğlu'nun arka sokakları, hatta sadece bir iki sokağı gösterilir. Film-de Kolera Sokağı olarak anılan kent parçası filmin bütün evrenini oluşturur. Sanki bütün şehir burada temsil edilmiş gibidir ya da bu-rası şehrin dışında bir mekândır ama izleyici bilir ki orası İstanbul'un

görmediği, farkına varmadığı ya da görmezden geldiği yerleridir. Ve film size buranın varlığını güçlü bir biçimde fark ettirir. Arka planda çan sesleri ve ezan sesi birbirine karıştırılarak kentin çoğul inanç ve kültür yapısı da vurgulanır.

5. Sokaklar/Caddeler: Tehlikenin, suçun, cinayetlerin, fuhuşun mekânı sokaklar kullanılmış. Salih sokakta ölür, Arap Sado sokakta vurulur, Kolera katili cinayetleri sokakta işler. Tina sokaklarda fahişelik yapar. Yalnız yine eğlenceleri de sokaklarda gerçekleşir. Balık Ayhan sokakta müzik yapar, kadınlar sokakta göbek atarlar.

Gemide, Serdar Akar, 1998

1. İstanbullu Kimliği: Karakterlerin nereden geldiği belli değil. Yalnız bir kuşak önce İstanbul'a göç etmiş olduklarını çıkartabiliyoruz. Kent kültürüne sahip değiller. Hepsi gemide çalışan insanlar ve şehri tanımamakla birlikte ondan korkmaktalar. Argo sözcüklerle ve az bilinen küfürleri bolca kullanarak konuşmaktalar. Eğitim seviyeleri düşük. Kaptan hariç hepsinde bir cinsel açlık söz konusu. Kamil fahişeyi izlerken mastürbasyon yapar, diğerleri zaten aynı fahişeye hunharca tecavüz ederler. Suç işlemeye uzak değiller. Egemen kültürün dışındadırlar; adam öldürürler, sürekli uyuşturucu kullanırlar, tecavüz ederler. Bu durumdan ise sadece kaptanın vicdanı rahatsız olur.

2. Karakterlerin Kentle İlişkisi: Gemi ve kent karşıtlığı yaratılmış. Gemi kahramanların evi işlevini görüyor; orada karınlarını doyuruyor, yatıp kalkıyor ve çalışıyorlar. Hiyerarşik bir yapı kurmuşlar, Kaptan memleket benzetmesi yapıyor. Gemi, memleket, ana vatan, ana rahmi gibi güvenli, korunaklı bir yer onlar için; geminin dışı yani kent ise tehlikelerle dolu. Kaptan, Kamil'e şehirde yapamayacağını söyler; "Burada buranın en akıllısısın ya dışarıda en cahilisin. Burada adamların var, dışarıda emir dinleyeceksin. Sen de ben de dışarıda ne yaparız?"

3. Flanerie: Kameranın bir *flâneur* gibi kullanımı söz konusu değildir. Karakterler de bir *flâneur* değildir zaten, Kapta'nın adamlarından biri dışında. Sadece o kalabalığa uyum sağlamaya çalışır, dışarı çıktığı zaman onlar gibi davranır, kimlik değiştirir, kente bir iş için bile gitmiş olsa dahi kendini akışa bırakır, canının istediği şekilde gezer, meyhanelere girer çıkar... Diğerlerinin tümünün kente gelişlerinin bir amacı vardır.

4. İstanbul Görüntüleri: Kullanılan mekânlar genelde Laleli civarı. Şehir ve deniz karşıtlığı üzerinde durulmuş. Deniz ve şehir bir-

birine karşıdan bakıyormuş ve birbirinden ayrıymışçasına. Yakın planda dükkanlar, vitrinler, tabelalar, sokak araları, arabalar, meyhaneler, disko barlar, işkembeci salonları gösterilir. Yarı-panoramik kent görüntüleri denizden çekilmiş; Kız Kulesi, Boğaz Köprüsü bu görüntülerin içinde yerini alıyor. Sadece deniz çok geniş açıyla çekilmiştir. Denize müdahale ederek içinden çıkartılanlarla kentin inşası yapılıyor ve bu görüntülerin genel olarak filmin içindeki gerilim anlarında kullanımı söz konusu; kaptanın önceki gece olanların vahametini -birinin öldürülmesi, parasız kalmaları ve bir de kadın kaçırmaları- makinelerin bu hareketini izlerken fark etmesi gibi. Bu sahnelerde fonda da gerilimi artıran müzikler kullanılmış. Sorunlarının çözümsüzlüğünü de yine kum çıkarma işlemi esnasında fark ederler.

5. Sokaklar/Caddeler: Başlarına ne geldiyse kente gitmeleri yüzünden gelmiştir, gemide kalmış olsalar rahat ve güvendedirler. Ara sokaklarda karşılaştıkları adamları öldürmek zorunda kalırlar, yine aynı adamların yanındaki kadını kaçırırlar. Bunun dışında da kentte polis vardır, işledikleri suç yüzünden ondan kaçmak zorundadırlar. Sokaklarda suç, aymazlık ve aldırmazlık vardır. Rahatça suç işlenebilir, aç insanlar kimsenin umurunda değildir, herkes kendi derdindedir. Oysa gemide yalnız değildirler.

Laleli'de Bir Azize, Kudret Sabancı, 1998

1. İstanbullu Kimliği: Burada karakterler *Gemide*'kilere nazaran daha bir 'şehir' insanlarıdır. Hatta şehrin kurdu olmuş tiplerdir. Yine hepsi eğitimsizdir, suça bulaşmışlardır. Pezevenkler, mafya adamları ve fahişeler ana karakterler olarak yer alırlar, polis pezevenklerle işbirliği yapar, doktor sahtekârdır, yine cinsel açlık vardır, porno film izleyenler, fahişelerle beraber olanlar, mastürbasyon yapanlar. Öğrenciler kendilerinin çok dışında bir dünyaya aitlermişçesine bu adamlara garipseyerek bakarlar. İktidar konumunda olanlara nazaran adamları daha uyanık ve dalaverecidir. Filmin genelinde zaten sürekli bir aldatmaca söz konusu.

2. Karakterlerin Kentle İlişkisi: Kent *Gemide* ile *Eşkıya*'dakinin aksine ve *Dönersen Islık Çal*'a benzer şekilde kahramanların barınabileceği, yaşamlarını idame ettirebilecekleri bir yerdir. Onlar geçimlerini fuhuştan kazanmaktadır ve büyük paralar kazanmayı hedeflemektedirler ve bunu da ancak İstanbul gibi kaotik ve kalabalık bir

kentte gerçekleştirebilirler. Kentleri değerlidir; biri diğerine "Buradan başka İstanbul yok, git köyünde geber," der.

3. Flanerie: : Filmin adamları sürekli sokaklarda gezmektedirler, yalnız hiçbiri *flâneur* değildir. Hep bir dalavere peşinde koşarak sokakların içinde varlıklarını sürdürürler. Kamera ara sıra seyirciye *flanerie* yaptırır. Caddeleri, dükkanları, tabelaları, insanları gözletir, filmin öyküsünden uzaklaşıp karakterlerine esas dertlerini unutturarak. Sanki tek amacı şehri göstermekmiş gibi. Yalnız bu planlar azdır, tekrar öyküye geri dönülür.

4. İstanbul Görüntüleri: *Gemide* kentin içinde çok fazla geçmezken arabalarla kentin içinde ve içerisinden geçen *Laleli'de Bir Azize*'de kentin hızla bağlantılı anlatımını desteklemek amaçlı hızlı bir müzik kullanımı var. Arabanın içinden caddelerin görünüşü verilir. Dükkanlar, restoranlar, diğer arabalar, işportacılar, büfeler, sokakta gezinenler, Mc Donald's, oteller ve Rusça-Türkçe tabelalar... Kentin kozmopolitliğinin de vurgulandığı parçaları, hızlı bir kurguyla seyircinin görüşünden kayarcasına geçerler. Harabeye dönmüş sokaklar, demiryolu ve trafik görüntüleri... Filmin sonunda gemiden şehrin panaromik bir görüntüsüne yer verilir. Onun dışında hep keşmekeş içinde sunulur şehir.

5. Sokaklar/Caddeler: Sokaklar, karşılaşmalara sahne olan yerlerdir. Harabe haline dönmüş yerlerdir ve yine suçun mekânlarıdır. Cinayetler işlenir, suça bulaşmış pazarlıklar yapılır, takip sahneleri vardır, her tipten insana rastlanabilecek yerlerdir. Caddeler ise genelde araba içerisinden gösterilir. Bu görüntüler müzik kullanımıyla da birlikte filmin içine ciddi bir hareketlilik ve akış duygusu verir. Marshall Bermann *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*'da New York'ta otoyolların inşasından bahsederken Sigfried Giedon'ın bir sözüne yer verir, ben de o sözü alıntılamak istiyorum: "Bu çağın ruhundan doğmuş, birçok yaratı gibi park yolun anlamı ve güzelliği, Versailles şatosunda olduğunun aksine, tek bir gözlem noktasından kavranamaz. Ancak hareket ederek, trafik kurallarının elverdiğince bir yol üzerinde giderek görülebilir. Dönemimizin mekân-zaman duygusu en iyi araba sürerken hissedilebilir" (1994: 385). Şimdi bu sözlerin ışığında acaba *Tabutta Rövaşata* ve *Laleli'de Bir Azize* filmleri de 21. yüzyılda İstanbul caddelerini gösterirken mekânı hissedebilmenin yolunun bu olduğunu mu söylemeye çalışıyorlardı?

Tehlikeli Caddeler: İstanbul'da Kendini Gösteren Açılma Korkusu, Aldırmazlık ve *Flâneur*ün Kayboluşu

Filmlerdeki İstanbullular genelde suça eğilimli ya da halihazırda suçlu, eğitim seviyeleri düşük, uyuşturucuyla bir şekilde ilgili, mafyaya ve fuhuşa yakın ve yatkın, argo sözcükleri ağırlıkla kullanan, ama filmlerin ana kahramanları olması nedeniyle izleyiciyle özdeşlenen, özdeşleşilmese de empati duyulan, her halükarda bir şekilde sevdirilmeye çalışılan kişiliklerdir.

Bu karakterler, kentin ötekileri olarak kentle bir tür sevgi-nefret ilişkisi içerisindedirler. Tehlikeli sokakları, kalabalığı ve kalabalıkların duyarsızlığı onları bunaltır, diğer yandan da başka yerde yaşantılarını sürdüremeyeceklerini bilirler. Filmde karakterlerin kentle ilgili sorunları Sennet'in açılma korkusu olarak nitelendirdiği duruma ilişkindir. "Kentin görünüşü, büyük ve akla sığmayan bir açılma korkusunu yansıtır. Açılma uyarılmadan çok, incinme olasılığını ifade eder. Kentleri inşa tarzımızın karakteristik özelliği, insanlar arasındaki farkların oluşturduğu duvarlardır ve bu farkların karşılıklı bir tehdit oluşturmasının, karşılıklı bir uyaran olmasından daha muhtemel olduğunun varsayılmasıdır. Bu yüzden, kentlerde inşa ettiğimiz şeyler kişiliksiz, nötralize edici, sosyal kontakt olasılığını ortadan kaldıran yerlerdir" (Senet 1999: 14). Bir tek *Gemide* filminde bunların biraz dışında bir durum vardır ancak geminin de İstanbul denizinin dışına çıkmaması bizi aynı sonuca götürür.

Flâneur konumunun *Tabutta Rövaşata* dışında filmlerde olmaması ilginçtir. Bu duruma ilişkin Bauman'ın bir açıklaması vardır, o *Postmodern Etik*'te bugünün caddelerindeki eylemin artık *flânerie* olmadığını iddia ederken, bu yeni eylemin: "Çoğunlukla tercihan duraklamadan, daha da iyisi etrafına bakınmadan, mümkün olduğunca hızlı bir şekilde buradan oraya geçmek olduğunu" vurgular. "Güzel rüyalar artık görülmüyorlar; renkli camları olan arabaların içinde saklanıyorlar. Hâlâ kaldırımda duranlar en iyi ihtimalle garsonlar ve satıcılar, daha sık olarak da tam ve basit olarak tehlikeli insanlar: Miskinler, dilenciler, vicdanı rahatsız eden evsizler, uyuşturucu satıcıları, yankesiciler, saldırganlar, av bekleyen çocuk düşkünleri ve tecavüzcüler... Cadde, insanın evde ya da arabada, kilitler ve hırsız alarmları gerisinde saklandığı 'orada', 'dışarıda'ki vahşettir" (Bauman 1998: 214-215)

İstanbul görüntülerine ilişkin ise genelde Beyoğlu'nun öne çıktığını görüyoruz. Beyoğlu'ndan sonra Laleli, Rumeli Hisarı ve Boğaz görüntülerinin kullanımı söz konusu. 1990'larda ise gece hayatı ve

marjinal yaşantıların temsil edilmek istenmesi nedeniyle Beyoğlu ve Laleli gibi içinde alt kültürleri barındıran semtlere ağırlık verildi. Örneğin Adalar, Moda, Feneryolu civarında çekilmiş bir film benim aklıma gelmiyor.

Filmlerde sokak ve caddelerin genelde tehlikeli yerler olduğu vurgulanmakta. Bu tehlikenin sebep ve sonuçlarına ilişkin yabancılaşmanın metropolde oynadığı role değinen Simmel'in sözleriyle sunuşumu bitirmek istiyorum: "Yıllardır komşumuz olan kişilerin görünüşünü bile bilmeyiz. Ve bizim, küçük kent insanlarının gözüne soğuk ve kalpsiz görünmemizi sağlayan da ihtiyatlılıktır. Gerçekte, eğer ben kendi kendimi kandırmıyorsam, bu dışsal ihtiyatlılığın içsel yüzü, yalnızca farksızlık değil, aynı zamanda, kavrandığımızın da ötesinde, sebebi ne olursa olsun daha yakın bir temas anında nefrete ve savaşa dönüşecek hafif bir tiksinme, karşılıklı bir yabancılık ve reddediştir." (2000:155)

Kaynakça

Akay, Ali (1995) *İstanbul'da Rock Hayatı*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bauman, Zygmunt (1998) *Postmodern Etik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baydar, Oya (1997) "Ötekine Yenik Düşen İstanbul", *İstanbul,* Ekim, Sayı: 23, s. 74-79

Bermann, Marshall (1994) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (çev.) Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, Walter (2002) *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dellaloğlu, Besim F., (2001) "Özne ve Kent", *21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan* içinde (der) Firdevs Gümüşoğlu, İstanbul: Bağlam Yayınları

Demirtaş, Sibel ve İştar, Gözaydın, (1997) "İçimizdeki Şüphe", *İstanbul*, Ekim 1997, Sayı: 23, s.82-89.

Donald, James (1992) "Metropolis: The City As Text", *Social and Cultural Forms of Modernity* içinde (Der.). Robert Bocock, Kenneth Thompson, Polity Press, Cambridge, s.417-421.

Kozanoğlu, Can (2001) *Yeni Şehir Notları,* 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sennet, Richard (1999) *Gözün Vicdanı,* Çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Simmel Georg (2000) "The Metropolis and the Mental Life", *Reading in Social Theory: The Classic Tradition to Post-Modernism* içinde (der) James Farganis, 3. baskı, New York: Mc Graw Hill, ss. 149-157

Canan Balan
Doktora Öğrencisi
St. Andrews Üniversitesi
Radyo Televizyon Sinema

Türk Sineması ve Kadın Kimlikleri

TÜRK SİNEMASI: KİMLİK OLGUNLAŞ(TIR)MA ENSTİTÜSÜ

Deniz Bayrakdar

Giriş

Kimlik yapılandırmanın temelinde farklılıklardan yola çıkmak yatıyor. Yani tezatları ortaya çıkarmak, sonra kategoriler halinde ilerleyerek birbirine benzeyenleri ve aykırı düşenleri gruplara ayırmak. Ulusal, kültürel kimliklerin oluşturulmasında da bunlar üzerinden ilerleyen uzun vadeli çalışmalar, stratejiler yatıyor. Bu gruplaşmalar eskinin karşısına yeniyi, modernin karşısına gelenekseli, postmodernin karşısına moderni almak yolunda tarihsel süreç içerisinde ilerliyor.

Bu yollar katedilirken de başından itibaren imgelerden faydalanılıyor. Karşılaştırmak için göstermek, yan yana koyarak farklılıkları öne çıkarmak gerekiyor.

Her ulusun tarihinde de benzer yöntemlerle siyasi değişimler kendini meşrulaştırıyor, bir öncekini haksız çıkaracak derecede imgesini ak ve kara karşıtlığında karanlık ve koyu bölgelere doğru itiyor. Bazen gün olup devran dönüyor ve eski imgeler tekrar ısıtılıp siyaseten gerekli görüldüğü hallerde yeniden dolaşıma sokuluyor.

Siyasetin bu dönüşümlü ve bol değişimli ve eskiyi yeniden ısıtıp sunan suretinin işleyişi bir bakıma sinemanın ve modanın işleyişine benziyor. Moda ve sinemanın yaptığı yaşam biçimlerinden, aile yapılarına; gruplardan, daha büyük kitlelere yönelik çalışan bir toplum mühendisliği. Sinema kimlik oluşturma/yapılandırma/daim kılma konusunda televizyonun ortaya çıkışına kadar tartışmasız en önemli ortamdı. Sovyetler Birliği, Almanya, İtalya ve en önemlisi ABD sinemanın bu işlevini her siyasal değişim ve dönüşüm anında kullandı. Türk sineması bu sinemalar gibi devlet eliyle ya da güçlü sermaye çevrelerinin uzantısı olarak bir toplum mühendisliğine girişemedi, fakat planlı olmasa da sinemamız 50'lerde ve özellikle 60'lı yıllarda

bir kimlik olgunlaştırma enstitüsü olarak işlev gördü. Sinema kimlik inşasında 50'lerin sonundan itibaren 60'lı yıllar boyunca özellikle kadın matinelerinde, yazlık sinemalarda "film kimlikleri" aracılığıyla modaları, trendleri yansıttı. Evlilik, aile ilişkileri, aşklar, gençlik kültürü, toplumsal sınıflar, meslekler gibi birçok sosyolojik kavramı kendi bakışıyla yeniden üretti. Giyim kuşam, toplumsal iletişim, iş yerleri, sokak ve mahalle hayatı, doğusu ve batısı ile sinema bize bizi kendisine göre takdim etti ve kabul ettirdi.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmanın temel fikri Türk sinemasının bu özelliğini Olgunlaşma Enstitüleri ile karşılaştırarak tartışmayı düşündüğüm ve Bağlam Yayınevi ile paylaştığım 2000 yılına kadar geri gidiyor. Bu dört film 60'ların kimlik olgunlaştırma enstitüleri gibi işlev görüyor. 1945 yılında kurulan Kız Teknik Öğretim Olgunlaşma Enstitüleri'nin ağırlıkla orta ve alt gelir grubu genç kadınlarına götürmeyi hedeflediği işlevin önemli bir kısmını kitleler düzeyinde o yıllarda kadın matineleri yerine getiriyor.

> *En az ilköğretim okulunu bitiren öğrencilerin, mesleki bilgi ve becerilerini geliştirerek meslek sahibi olmalarına imkân sağlayan Enstitülerin amacı; geleneksel Türk giyim ve elsanatları alanlarında araştırma, geliştirme, değerlendirme, arşivleme ve üretim çalışmaları yapan elsanatlarının yaşatılmasını sağlamak.*
>
> *Ülkelerin kültür zenginliklerine sahip olarak yenilenmeleri ve güncel kalmaları; geçmiş değerlerini korumak ve bu değerleri bugün de yaşatarak geleceğe taşımakla gerçekleşebilir. Enstitülerimiz geçmişle gelecek arasındaki köprüleri kuran, sanatsal alanda vizyonunu kanıtlamış kurumlardır.*

sözleriyle toplumdaki işlevlerini ve amaçlarını anlatıyorlar. Enstitülerin hangi şehirlerde kurulduğuna bakılırsa (Adana, Ankara, Antalya, Bursa, Diyarbakır, Eskişehir, İzmir, Kayseri, Samsun, Trabzon ve İzmir) Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinden o bölgeyi temsil kudretine sahip bir şehrin seçildiği; o şehirlerin hayatında özellikle 60'larda sinema seyirciliğinin de önemli bir yer tuttuğu, kadınların ise ayrı bir bir rolü olduğunu söylemek mümkün. 60'larda orta sınıf şehirli kadınların etek ve bluz, tayyör, döpiyes gibi sınıflarına göre giyim tarzlarının, enstitünün yaymaya çalıştığı Cumhuriyet kadını imgesi ile de çok örtüştüğünü eklemek gerekir.

Bu temelden hareketle daha sonra Bahçeşehir Üniversitesi Sinema-Televizyon Yüksek Lisans Programında "Sinema ve Moda" başlıklı seminerde (2003) bu fikir tekrar gündeme geldi ve o yıl 5. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda bu konuda bir tebliğ sundum. Makaleye dönüştürme aşamasında 50'li yıllarda yayımlanan bir bölüm dergiyi taradım ve o verileri de çalışmama ekledim.

Bu çalışmayla, moda ve sinemanın bir çarkın dişlileri gibi birbirlerine bağlı olarak işlediğini göstermek üzere dergilerden, filmlere oradan da hayatımıza geçişini ve bu sürecin o dönemlerde çocuk ve genç olan birçok kadını etkilediğini ve hatta kendi reçetesine göre "olgunlaştırdığını" söyleyebiliriz. Bu konuda bazı filmler önemli izler bırakırken, bazı televizyon programlarına konu edildiği gibi, modayı filmin anlatısı önüne geçiren filmleri kadınlar açısından bir kimlik yaratma konusunda o kadar da başarılı olamamışlardır.

Moda ve sinema ikizlerinden sinema kimyasal bir süreçte asetatları giydiriyor, moda ise insan bedenlerini. Stella Bruzzi, kitabı *Undressing Cinema*'nın[1] girişinde "Givenchy giymiş Audrey Hepburn'den Tarantino filmlerindeki jilet gibi giyinmiş gangsterlere kadar kıyafet filmin merkezidir. Giysiler aksesuar olmanın ötesinde sinematik kimliklerin temel öğeleridir..." sözleriyle sinema/moda ve kıyafet tarihi ile toplumsal cinsiyet ve psikanaliz arasındaki dinamik ilişkinin altını çizer. "Sinemayı soyarken" başlığı paradoksal biçimde filmlerdeki kimliklerin "giyindirilerek" oluşturulduğunu anlatmaktadır. Benim çalışmam "giydirilen" kıyafetlerin seyirci düzeyinde de bir kimlik değişimi yaratma yetisine sahip olup olamadıklarını sorgulamayı amaçlamaktadır. Olgunlaşma Enstitülerinin Cumhuriyet Kadını yetiştirme projesine Türk sineması katkıda bulunmuş mudur? Türk sinemasının yapım ve seyirci potansiyeli açısından en canlı olduğu dönemlerden 1960'lı yıllarda gerçekleştirilen moda ve sinema ikizlerini barındıran filmlerden hangileri ne tür etkiler yapmış ve toplumsal değişimin gözlenebileceği birçok alanı -kadın hareketleri, meslek seçimi, gençlik kültürü, modernleşme- ne ölçüde aktarmıştır?

Bu soruları cevaplayabilmek için yöntem olarak incelediğim 1960'lı yılların filmlerinden önce, kadın modasını etkileyen ve Cumhuriyet kadını kimliği yaratmaya çalışan *Ev İş, Dişi Kuş ve Ev Kadın*

[1] Bruzzi, Stella (1997) *Undressing Cinema, Clothing and Identity in the Movies*, London: Routledge.

ile *Seventeen* (1949-1952) gibi dergilerden[2] tarama yoluyla makyaj, giyim-kuşam, görgü kuralları, dönem romanlarının ilanları, kapak kızları gibi o dönemin modalarını ve eğilimlerini yansıtacak verileri topladım ve eledim. Bu dergilerin yansıttığı modalar II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye'de tek parti döneminin ahlâki öğretilerini de içermesi ve 1960'ların filmlerine bir bölümüyle yansıması açısından bir temel oluşturmaktadır. Bu temel yapının üzerine 1960 İhtilali ve Amerikan etkisi altında politik ve kültürel dönüşümü gösterecek filmleri ele almaya çalıştım. 1950'lerin sonlarından 1960'lara doğru muhafazakâr yapının alttan alta sürdürülürken, gerek 1960 ihtilalinin etkisi, gerekse "Amerikan tarzı yaşam" modellerinin yaygınlaşmasıyla "özgürleşme taleplerinin" özellikle kadınlar cephesinde öncelikle giyim ve tutumda ön plana çıkarıldığını gösteren filmleri seçtim.

Ele alacağım filmlerin aşağıdaki ölçütlere sahip olmasına önem verdim:

1. Filmin kahramanı ve/ya adıyla moda yaratanlar;
2. Kadınların ortak kültürel hafızasında kimlik modeli oluşturduğunu varsaydıklarım;
3. Kahramanların yaş grupları, toplumsal cinsiyetleri ve sınıfsal konumlarının dönem işaretlerini verenler;
4. Siviller ve askerlerin yanyana/karşı karşıya duruşlarında o dönemin siyasi atmosferini yansıtanlar;
5. Yapım yılı 1960-65 yılları arasında olanlar içinden bir araya geldiklerinde o dönemi temsil etme yeteneğine sahip olanlar.

Dergilerle 50'lerde Moda

İncelediğim filmler 60'lı yılların yapımları olmakla birlikte, sinema filmleri gibi modaların da Türkiye'ye gecikerek gelmesini göz önünde bulundurarak 60'lar modası ve yaşam tarzının yanı sıra 50'lerin de kısa bir özetinin verilmesi gerekir. Filmler izlendiğinde modanın ağırlıkla geç 50'leri yansıttığı görülüyor.

50'li yıllar çok partili döneme geçişin ve Marshall yardımının yapıldığı yıllar. O dönemde magazin basını ve Hollywood filmleri ağırlıkla "Amerikan Rüyası"nı yansıtıyor. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren medeniyetin yönü olarak Avrupa'yı gören ve Avrupalı olmaya özenen halk Amerikanlaşmaya başlıyor. Avrupa da benzer biçim-

[2] Bu dergiler rahmetli anneannem Zehra Sönmez ve annem Ayser Bayrakdar'ın biriktirdiklerinden arta kalanlar. Bu dergileri koruduğu ve eskiye verdiği değer için anneme teşekkür borçluyum.

de Amerikan etkisinin altında bir değişim geçiriyor. *Ev İş* dergisinin "Ayın Modası" köşesindeki "Paris, Londra ve Holivutun meşhur model ressamları her mevsim ve her yeni sinema filmi için yeni biçimler, yeni buluşlar ortaya atarak moda meraklılarının kaprislerine cevap vermeye çalışmaktadırlar" (Baydar, 1999: 61) sözlerinde Paris ve Londra moda başkentleri gibi sunulurken, bunların yanına başka bir moda başkentinin ilave edilmesi yerine sinema endüstrisinin kalbi "Holivut"un gelmesi hiç şaşırtıcı değil. Günümüzde de gece kıyafetlerinin sergilendiği ve öykünüldüğü etkinlik Oskar Galası.

O dönemin dergilerinden *Dişi Kuş*'ta 1949 Paris yenilikleri şöyle aktarılır:

Şapkalarda büyük tüyler çok modadır... Bu sene Paris modasına hakim esas çizgiler, silik omuzlar, dolgun göğüs, ince bel, geniş kalçalardır, Kasım 1949, Sayı 8, s.26).

Aynı dergideki "950 Modasına Doğru, Uçan Etekler" başlıklı yazıda:

1950 modasına ait kati bir şekil var mıdır? Henüz hayır... Omuzlar: tabiidir. Takma kollardan ziyade japone kollar 950 modasında mevki almaktadır. Bel: yerindedir, bazen çok geniş (japonelerde) kalçaya kadar inen kuşaklar vardır. Korsaj: Vücuda yapışık, dar ve göğüs şeklini belirtir. Yakalar: Açık dekolte yakalarla, boynu içine gömen çok kalkık yakalar, şala sarılmış gibi omuza kadar düşen geniş yakalar vardır... Etek, düz fakat dar değildir. Bazan bu düzlüğü ayrı tabliyeler ayrı tünikler ve yanlardan sarkan ayrı parçalar süslemektedir. Uçan etekler ismi verilen bu moda 950 modasında mühim yer alacağa benziyor... Renkler, (Paris siyahı) denilen çok koyu mat siyah, griye bakan siyah, mavi, kahverengi, biraz koyu tatlı griler, bütün bej renkleri, sonbaharın hüznünü belirten, sararmış yaprak rengi, yosun rengi, kızıl sarı, pas yeşili, sis rengidir. (Kasım 1949, Sayı 8, s.3)

Paris siyahını yılın rengi olarak öneren *Dişi Kuş* aynı sayıda "Okurlarla Başbaşa" köşesinde kadın okurlarına, "Kocanızla, evinizdekilerle, komşularınızla, hizmetçilerinizle iyi geçininiz. Çocuklarınıza karşı iyi olunuz," tavsiyesinde bulunmaktadır.

Dişi Kuş'taki "1950 Baharına Doğru" başlıklı yazıda

ilkbaharda en çok rağbet gösterilen tayyörlerdir. Fakat bu seneki tayyörlerde, geçen seneye nispetle bir hayli değişiklikler görünmektedir... Etekler dardır, umumiyetle yerden 40, 43 santimetre kadar bir kısalıktadır. Omuzlarda geçen seneye nispetle bir geniş-

lik görünmektedir. Beller, yerinde ve incedir. Bu sene klasik tayyörler daha tercih ediliyor, klasik ve siyah tayyörler... Bu karanlıkları açan siyah bir bluz ile giyilince, bahar modasının bütün güzellik ve zerafetini bir araya toplamaktadırlar. Bu bluzlar, nervorlar, ince danteller, ince işlerle süslenmekte ve belden aşağı yapılmaktadır (Kasım 1950, s. 8).

Bu sayıda *Dişi Kuş* dergisi yıldönümünü kutlarken derginin "annesi" Hüsniye Balkanlı'yı överek

"Kuşunuz onun, çalışkan, yılmak bilmeyen, azimkar kollarında büyümeye ve yükselmeye çalışmaktadır. Dertlerinizi dinleyen, el işi, biçki, çiçek derslerini hazırlayan, modelleri seçen, moda haberleri veren, örnekleri ayıran, yazan Hüsniye Balkanlı'dır. Hüsniye Balkanlı, İstanbul'da doğmuştur. Esbak Bolu mutasarrıfı (Bulgaristan'da profesör, avukat) Osman Nuri Balkanlı'nın kızıdır."

sözleriyle o yılların mazbut, çalışkan kadının kimlik modelini çıkarır (1950, Sayı 8, s.17).

Bu dönemin *Dişi Kuş* ve *Ev İş* dergilerinin kapak resimleri meşhur Hollywood artistlerinden seçilmiştir.

"Meşhur *Amber* filmi yıldızı Linda Darnell"

"Kapak resmimiz, *Çifte Aşıklar* filminde Jon Lesti'dir. Bu güzel film Lale Sineması'nda gösterilecektir."





"Kapak Resmimiz *Gönül Yaraları* filminde Oliviye du Hawilyan'dır. Lale Sineması'nda gösterilmiştir (*Dişi Kuş*, Mayıs 1949, Sayı 2, Yıl 1, s.2).

"Kapak Resmimiz Rita Hayworth'dır" (*Dişi Kuş*, Temmuz 1949, Yıl 1, Sayı 4, s.2).





Fotoğrafların boyanmasıyla elde edilen kapak resimlerinde artistlerin saçları kızıl ve kestane renklerindedir; kaşları 40'lara göre inceltilmiştir, yay gibidir; tenleri pudralı beyaz ve duru boyanmıştır; dudakları koyu kırmızıdır.

Dişi Kuş dergilerinde Arif Bolat Kitabevi'nden çıkan yayınların ilanlarına da rastlarız. A.J. Cronin'in *Pembe Yıllar* ve Muazzez Tahsin Berkand'ın *Nişan Yüzüğü* romanının ilanları aynı sayfada yanyana yer alırlar (Mayıs 1949, Sayı 2, Yıl 1, s.26). *Nişan Yüzüğü* "Hayata küsmüş bir erkeği sonsuz aşkı ve fedakârlığı ile hayata döndüren bir genç kızın romanı" olarak tanıtılır.

Aynı dergide "Evlilik hayatında mesut musunuz? *Tenasül Hayatımızda Bozukluklar* kitabında dünyaca meşhur Krafft-Ebing size saadet yolunu gösterecektir. Önsöz: Profesör Dr. Fahrettin Kerim Gökay Fiatı 4 lira Arif Bolat Kitabevi" ilanıyla genç kadınların moda tercihler kadar cinsel sorunlarına çözüm getiren kitaplar önererek katkıda bulunulmaktadır.

Ev İş dergisinin sahibi Tahsin Demiray, yazı işlerini "fiilen idare eden" Kemalettin Tuğcu'dur. Her dergide kapaktan sonraki iç sayfada bir köşe yazısı ile Kemalettin Tuğcu saadet, sevgi ve ahlâk üzerine düşüncelerini aktarmıştır.





Ev İş dergisi 1947 Aralık 128 numaralı sayısında 6. sayfada "Enstitü ve Akşam Kız Sanat Okullarımızdan" başlığı altında İzmit Kız Sanat Enstitüsü'nü konu alır. Dikiş, moda, çiçek, nakış, çamaşır, ev idaresi, yemek pişirme derslerini içeren programın dile getirildiği haberde "...şehir ve civarında evlerinin, muhitlerinin giyim ve zevkli moda ihtiyaçlarını karşılayan, bir giyim ve zevk kalkınması yapan genç kızlarımızdan atölye açan ve bu atölyelerde büyük muvaffakiyetler gösterenler de gittikçe artmaktadır," denilmektedir. Kız Sanat Enstitüleri Cumhuriyet projesinin bir parçası olarak Türk kadınını, annesini yetiştirmektedir. Genç kızların batıyı örnek alan, geleneksel terbiyeyi sürdüren, tutumlu, şık, becerikli ve fedakâr kadın modeline göre yetiştirilmeleri esastır. *Ev İş* dergisi bu okulları tanıtma görevini Ocak 1948 sayısında Bolu Kız Sanat Enstitüsü ile sürdürür.

Amerikan *Seventeen* dergisinin 1952 yılının Ağustos sayısında "It's washable! Pleats Stay In! Needs No Pressing! Can't Stretch or Shrink! Luxury Worsted Look!" sloganlarıyla yıkanabilir, ütü gerek-

tirmeyen, esnemeyen, daralmayan orlon ve yün yelek ilanı yer alır. *Seventeen* dergisi yün jarseler bele oturan kumaş kemerli elbiseler, önden düğmeli kloş etekler, çeyrek kollarla dinamik ve canlı genç kadın modasını takdim eder. Peggy Parker markası twin-set'lerle "From your Social Studies to your Social Life" (Sosyal Bilimlerden Sosyal Hayatınıza) sloganını benimser. Döpiyesler, düğmeli kısa bolerolar, ipek kadife etekler, bordo ve yeşil mocassaine'ler, bağcıklı botlar, orlon ve lambswool karışımı ile cashmere havalı bluzlarla daha genç, dinamik ve özgür bir hava yaratılır.







"Step from a Story-Book" yazı dizisinde "Find your fashion self in these romantic evocations of favorite heroines" (Kendi modanı bu favori kahramanların... arasından seç) başlığı altında "The Age of Innocence" (Masumiyet Çağı), "O Pioneers" (Öncüler), "Great Expectations" (Büyük Umutlar), "The Jazz Age" (Caz Çağı), "The Italian Renaissance" (Italyan Rönesansı), "Alice Sit-by-the-Fire" (Şömine Önünde Alice), "The Snow Queen" (Kar Kraliçesi) gibi kadın kahramanlar film kahramanları gibi genç kızların giyim/hal/hareket tarzına model olarak önerilir.


The Age of Innocence

The fashionable lived in brownstone houses replete with velvet upholstery and cupid ornaments. Wasp-waisted gentlewomen—in gowns with fitted bodices over crinolined skirts (just like those shown here)—were discussing that new Paris rage, The Bustle. Ruled by social protocol, this was New York of the 1870's...this was the setting of Edith Wharton's novel, "The Age of Innocence"

MORE


Great Expectations


The Jazz Age

Alice Sit-by-the-Fire

Heartside was still heartside to the woman of the late 19th century. Here, a young woman entertained scores of gentlemen callers – real or fancied – then entered the refined repartee in her diary. She dressed to the occasion in clothes as picturesque as herself, but with the comfort she was beginning to demand. Today, even as James Barrie's delightful heroine, Amy, we love to dream and act the role of a latter-day "Alice Sit-by-the-Fire"







The Snow Queen

...ens and princesses stood in ...relief—black, vivid or glistening white. ...was the land of romantic illusion ...ntered as children through ...beloved fairy tales. Here, your ...ce to create such enchantment ...h with a gown as filmy ...bewitching as Andersen's Snow ...en who, "...dressed in the finest ...e gauze ... appeared to be made ...illions of starry flakes. ..."



"All... in Orlon. Orlon, the great new fiber, makes this "Soda Set" wardrobe of a classic dress, a blouse-skirt duo, a coat" başlığıyla mucizevi akrilik lif "orlon"un tasarımcıların giyilebilir elbiseler üretmek amacıyla yarattıkları malzeme olduğunun altı çiziliyor. Kire dayanıklı, yıkanmayı seven, hızla kuruyan, ütüsü bozulmayan bu malzeme 50'li yıllarda çok tutulur. Türkiye'de orlon tüm 60'lar boyunca giyilir ve 70'lere kadar tekstilde önemli bir yer tutar. "Nylon Acetate Crepe Duster" ilanında naylon kumaş da ütü istemediği için övülür. Aynı sayfada taşınabilir pikap ilanı vardır. Bu da kıyafetlerle vurgulanan özgür, yaramaz, hareketli genç kızın "tomboy"un ayrılmaz parçasıdır, *American Graffiti* filmindeki kızlar, pikaplarıyla her yeri dans pistine çeviren erkek gibi kızlardır, söz konusu olan.





Özgürlüğün motif olduğu o yıllarda *Seventeen* dergisi her kızın tampon hakkında bilmesi gerekenleri aktarır. 1949-50 yılları Türk dergilerinde ise tampon ilanına rastlamadım, ama "femil" kadın bağlarının hijyenik olmaları açısından övüldüğü sayıları gördüm. Bu yılların iç çamaşır malzemesi Türkiye'de de naylon kreptir.





50'lerin ortalarında Amerikan modasına İtalyan [illegible]esansı da eklenmiştir. Bu yıllarda konfeksiyon yanısıra terzihaneler, moda evleri açılmaya başlanmıştır.

Ev İş dergisinin daha 1940 yılında yayımlanan Mart ayı 36. sayısında Amerikan modası başlığı altında "...herşeyin yenisini ve güzelini yapmak hususunda ileri giden Amerikan modası bu yeni küpelere büsbütün başka bir şekil, başka bir hususiyet vermiştir..." (s.6) sözlerinde o yıllardan itibaren Amerikan modasının önceliği vurgulanır.

50'lerde halkın yönetime talip olmaya başlaması ile birlikte 60'larda kırlarla kentlerin arasında sınırlar erimeye başlar, gecekondular ortaya çıkar, sendikalılaşma hareketleri başlar. Dünyada da kadın ve azınlık hareketlerinin yaşanmaya başladığı bu dönemde Türkiye'de de işsizlik, yoksulluk, iç göçler, kısıtlı düşünce özgürlüğü gibi nedenlerle örgütlenen toplumsal muhalefet, öğrenci eylemlerini izleyen 27 Mayıs 1960 darbesiyle sonuçlanır. Bu sürecin ardından 1961 Anayasasının getirdiği göreli özgürlük ortamında kültürel ve sanatsal gelişme toplumsal gelişmenin önüne geçer. Amerika etkisini

sanatsal gelişme toplumsal gelişmenin önüne geçer. Amerika etkisini hızla sürdürürken, Avrupa etkisi geride kalır. Varoluşçuluk akımının etkileri Türkiye'ye de gelir. Moda Amerikanvari bir rahatlık ve konforun yanı sıra göz alıcılık da taşır. Genç orta sınıf modasını yaratmaya başlamış ve imaj devrinin kapıları açılmıştır. 1950'lerin sonunda etek boyları kısalır, 60'larda kalça hizasına kadar çıkar. Külotlu çoraplar zaruretin sonucunda ortaya çıkar ve benimsenir (Baydar 1999: 67).

Türk Sinemasında Kıyafet ve Kimlik

50'li yıllarda moda daha çok dergilerden takip edilirken, 1960'lı yıllarda modayı yaygınlaştıran kadın matinelerinde gösterilen filmlerdir. Dergiler anneannem ve annemin biriktirdikleriydi, filmler ise benim aklımda kalanlar. Çocukken seyrettiğim ve bugün baktığımda önemli rol modelleri oluşturduğunu düşündüğüm filmlere yer verdim. Bu filmler o yıllarda çok tutuldular ve bugünkü dizi furyasından çok önce serilerini oluşturdular. Bu filmlerdeki "gururlu kadın, iyi eş ve anne, ideal kız çocuk" modeli ilkokul yıllarıma denk geldi; ortaokul yıllarımda ders kitabı olarak okutulan *Typisch Uli* (Elly Demmer, 1965) daha "bağımsız ama fedakâr; müdanasız ve idealist " bir genç kadın modelini aşılamak üzere bir yıl hayatımızı işgal etti.[3] *Köprüaltı Çocukları, Babaevi, Babasızlar, Benim Annem, Bir Evlatlığın Hatıra Defteri, Küçük Hanım, Küçük Şoför, Şoförün Kızı* gibi çocuk kitaplarıyla Kemalettin Tuğcu da (1902-1996) -1950'li yıllarda yukarıda değindiğim *Ev İş* dergisinin yazı işleri müdürü- o yıllarda hepimizde "yoksulluk/yoksunluk" duygularının yerleşmesine neden oldu, bununla da kalmayarak "acı"nın olgunlaşma yolunda şart olduğunu öğretti.

O yıllarda Türk sinemasında kadın temsilleri açısından moda olan ve moda öncülüğü yapan filmlerden ilk akla geleni *Küçük Hanımefendi*; onunla beraber düşünülmesi gereken ise *Ayşecik*'dir. *Ayşecik* ve *Küçük Hanımefendi* filmleri iç içe geçerek ve birbirlerini besleyerek aynı şeye hizmet ettiler. Hatta *Ayşecik Şeytan Çekici* filminde *Küçük Hanımefendi*'yi ölümsüzleştiren Belgin Doruk'un Zeynep Değirmencioğlu'nun annesi olması senaryoların birbirine örülü yapısını iyice ortaya çıkardı. Yukarıda saydığım film seçimi kriterlerine uyan diğer bir dizi de *Şoför Nebahat* oldu. Ben o filmin Nebahat Çehre'nin canlandırdığı versiyonunu seyretmiştim. Sezer Sezin'in oyna-

[3] *Typisch Uli* kitabını ödünç veren sınıf arkadaşım Sevil Bilgili Temo'ya teşekkür ederim.

dığı ilk *Şoför Nebahat* ise kanımca diğerini "aşıyordu". Bu büyük bir ihtimalle Sezer Sezin'in sinema personasının -Anna Magnani gibi- rolün de ötesine taşımasından kaynaklanıyordu. Sezer Sezin toplumsal cinsiyetin çaprazına doğru gittikçe kadınlığını ön plana çıkaran, Anna Magnani gibi bir divaydı. Sezer Sezin birçok starın aksine rollerinde uçlara gittikçe, içine kapandıkça/örtündükçe seyircisinin hayranlığını kazanan bir oyuncu.

Şafak Bekçileri bu dizi filmlerin dışında kalan, fakat dönemin içinde barındırdığı kimlik çatışmalarını aktardığı için tercih ettiğim bir film. 1960 ihtilali, babamın *Yeni İstanbul* gazetesinde çalışırken genç bir gazeteci olarak izlediği Yassıada Mahkemesi üzerine konuşmalar, Cemal Gürsel'e duyulan saygı, Eskişehir Orduevi önünde 27 Mayıs'ta çektirilen fotoğraflar, Hava Üssü'nün o şehirdeki varlığı bu tercihe etki etti, sanırım. O film çekildiğinde Göksel Arsoy'a hayran olduğumu ve babamın bana ondan imzalı bir fotoğraf getirdiğini ve hatta filmde doktor rolünde oynayan askeri doktorun Orhan Güvenç olduğunu filmi 40 sene sonra izlediğimde fark edince bu tercihin diğer kişisel yanları da ortaya çıktı.

Bütün bunlar bir yana, *Şafak Bekçileri* filmine Pam Cook'un *Fashioning the Nation* kitabında savaş dönemi modasını yaratan İngiliz filmlerini tartıştığı açıdan baktığımızda, bu çalışmada yer almayı hakkediyor. Film ağa kızının (Leyla Sayar) karşısına resmi üniformasıyla bir kadın teğmeni (Nilüfer Aydan) yerleştirir. Senaryo şehit pilot kardeşi, astsubay çavuş babasıyla (Ahmet Tarık Tekçe) tam bir asker kızı olan teğmen Nilüfer Aydan'ı aşk uçuşunda baştan mağlup gibi gösterse de finaldeki görev uçuşunda her açıdan galip çıkarır.

Esmer dilberi, Amerikan koleji mezunu ve yere bağımlı Leyla Sayar'ın 1950'lerden 60'lara "sarkan" kloş etekleri, bol rimelli muhteşem gözleri, Göksel Arsoy'un kadın ikizi olan (sarışın, uçuk tenli, narin) hava kızı teğmenin şapkası ve üniforması ile seyircinin baştan beri sempatisini kazanan Nilüfer Aydan'ı bertaraf edemez.

Bunlar dışında aklıma Turist Ömer, Cilali İbo gibi karakterler de geldi. 'Clochard' tiplemeleriyle modanın o döneme göre 'grunge'ları sayılabilecek bu erkekler de en az kıyafetleri üzerinden okunan kadınlar kadar cinsiyetlerinden önce rol modelleri oluşları ile ön plana çıktılar. Turist Ömer'in şapkası, "abilerim, ablalarım" girizgahları, Öztürk Serengil'in "yeşşe, abidik gubidik" sözleri o dönemde çocukların, gençlerin dilinden eksik olmazdı.

Küçük Hanımefendi

1961 yapımı *Küçük Hanımefendi* Nejat Saydam'ın yönettiği dizinin ilk filmidir. Bu filmi *Küçük Hanımın Şoförü* (1962); *Küçük Hanımın Kısmeti* (1962); *Küçük Hanım Avrupa'da* (1962) takip eder (Scognamillo 1998: 343-344). Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından uyarlanan *Küçük Hanımefendi* filmine Belgin Doruk anılarında bir hayli yer verir.

Yine 60'lı yıllardayız. Birsel film olarak Muazzez Tahsin Berkand'ın Küçük Hanımefendi*'sini çekmeye karar veriyoruz. Özdemir*[4] *ve Nejat kitabı bir hayli değişime uğratıyorlar. Yarısı dram, yarısı salon komedisi. Özdemir tüm ciddiyetine rağmen çok iyi komedi yazardı. Kadro kurmaya başladığımızda jön problemi ile karşılaştık. İkinci en önemli rol Sadri Alışık'ın. Anneler, babalar, dadılar, aşçılar hep tamam da jön problemimiz var. Göksel'e önerildi rol. Ancak o konuyu pek beğenmedi. Bir de o sıralar şöhreti gerçekten çok büyüktü. Tam o sırada Ayhan Işık Amerika'dan yurda döndü. Hollywood'da istediği başarıyı elde edememiş, bu arada şöhreti de eski parlaklığını kaybetmişti. Rolü kabul etti. Ancak halk onu vurdulu kırdılı filmlerin sert erkeği olarak tanıyordu ve bir salon beyefendisi olarak yadırganabilirdi. Göksel Arsoy'un "Bu rolü Ayhan'a mı oynatacaksınız? Film ikiseksen yatar yahu..." deyişine aldırmadan filme büyük bir istekle başladık...*

Ayhan ve Sadri daha sette bir alemdiler. Onların ilişkisini aralarındaki diyalogun sıcaklığını ve içtenliğini görünce, filmin sonucundan emin olduk. Ben de özel yaşamımda gülmeyi seven biri olduğum için ekibin içinde oldukça rahattım. Film vizyona girdiğinde kıyametler koptu. İşletmeciler yüksek hasılatın mutlu sarhoşluğunda ikinci filmi ne zaman çekeceğimizi sormaya başladılar. O güne kadarki tüm hasılat rekorlarını kırmıştık. Ayrıca Sadri ile Ayhan'ın beraberlikleri herkesi müthiş etkilemişti. Füze gibi öne fırlamışlardı... Muhteşemdiler. Onları yan yana görüp de gülümsememek olası değildi. İkisi de hem çok yakışıklı hem de çok mütevazıydılar. O günleri yaşamış olmak benim hayatımın en renkli dönemi gibi geliyor.

[4] Bugün gazetede Özdemir Birsel'in ölüm ilanını okudum. İlanda ondan önce kaybettiğimiz eşi Belgin Doruk'un adını aradım, ama yoktu. *Hürriyet*, 10 Ocak 2006.

Bu başarının ardından Küçükhanımın Şoförü*'ne geldi sıra. Bu film bir öncekinden daha da çok iş yaptı. Halk bu kadroya bayılıyordu. Özdemir daktilonun başında sabahlıyor, Sadri, Ayhan ve ben aklımıza ne gelirse söylüyorduk..."* (Sılan 1995: 98-99)

Belgin Doruk, Ayhan Işık ve Sadri Alışık'ın filmdeki uyumlarının hasılata etkisi üzerine anlattıkları aslında bir nevi kimya. Film içindeki oyuncuların etkileşiminden doğan bir bütün. Filmin kimyasına etki eden önemli bir unsur da prodüksiyondaki başarı. Çok emin olmamakla birlikte benim hatırladığım Türk filmleri içinde filmin jeneriğinde o filmin kadın kahramanını simgeleyen moda aksesuarlarına yer veren tek film. 60'ların Hollywood filmlerinden çıkmış gibi görünen kadını simgeleyen aksesuarlar bir zemin üzerine yerleştirilmiş. Beyaz kurdeleli koyu renk hasır bir şapka, o dönemin modası mat boncuklardan yapılmış kısa kolye ve bir çanta. *Eski Hayat* dergilerinde Pier Angeli veya Audrey Hepburn'un aksesuarları gibi. Daha da önemlisi, bir kare yalnızca şu krediye ayrılmış:

"Bu filmde Belgin Doruk'un giydiği elbiseler Mualla Butik tarafından hazırlanmıştır."

Mualla Butik (fotoğraf 1) Belgin Doruk'un anılarında da yer verdiği ve inzivaya çekilmeden önce kıyafetlerini hazırlattığı yer.[5] Hatta kilo aldıktan sonra bu elbiselerin çoğunu verdiğini söylüyor anılarında Belgin Doruk. Özdemir Birsel'le taşındığı ilk evin mobilyalarını da Milano Mobilya'dan aldıklarını ve büyük dairelerinde eşyaların az kaldığını da ekliyor. Bu filmde kullanılan eşyaları da Milano Mobilya vermiş.



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2

[5] 2006 Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı sırasında Hülya Koçyiğit bir sohbetimizde starlar ve kıyafet seçimleri üzerine anılarını anlatırken, "Mualla Butik"ten o dönem çok şık kıyafetler hazırlayan, pahalı bir yer olarak bahsetti.

Filmin ilk sahnesi bir film noir yaklaşımında cam kumar masasını alttan gösteriyor. Hikaye kumarda tüm servetini kaybeden bir adamın kardeşinin (Ayhan Işık) aile servetini kurtarmak için bir ucubeyle evlenmek zorunda kalmasıyla başlıyor. Babası öldükten sonra üvey annesi (Aliye Rona) tarafından bir odaya hapsedilen Neriman (Belgin Doruk) aile dostları avukat (Avni Dilligil) tarafından ticari bir anlaşmayla Ayhan Işık'la evlendiriliyor (fotoğraf 2). Çirkinliği nedeniyle kocasının beraber yaşamak istemediği Neriman, kayınvalidesi ve avukatı marifetiyle bir kıyafet devrimi yaşıyor ve satın alınan yeni kimlikle kocasını tekrar kazanıyor.

Neriman'ın bir yaratık gibi kapatıldığı odadan kurtarılışından İstanbul'daki sosyete hayatına katılmasına kadar yaşanan değişimler kıyafetleri aracılığıyla anlatılıyor. *Citizen Kane* filminde Orson Welles, Kane ve ilk karısının evliliklerinin yıllar içinde giderek yok oluşunu anlatmak için tek bir sahne kullanır. Karı koca uzun bir masanın karşılıklı köşelerinde her sabah kahvaltıda yüz yüze gelirler, zaman içinde araya giren mesafe ve soğukluk kadın ve erkeğin kıyafet ve saç modelleri yoluyla anlatılır. Kadın giderek içine kapanık ve örtük giyinmeye, saçını toplamaya başlar; Kane ise son derece şık robdöşambr'ları ve fularlarını terk eder ve kahvaltı masasına yakası bağrı açık sabahlıklarla oturur. *Küçük Hanımefendi* filminde de değişimler, kişilik mücadeleleri elbiseler üzerinden yapılır. Üvey annesi Neriman'ı üst başı yırtık diye eleştirir. Elbise parçalamak eylemi deliliğinin ispatı olarak sunulur, hatta Neriman da üvey annesine kızgınlığını ifade etmek için elbisesini parçalar. Pejmürde halinin deliliğe eşitlenmesi o sahnelerde kullanılan ekspresyonist görüntü düzenlemeleri, gölgeler, keskin hatlı koridorlar üst çekim açılarıyla kuvvetlendirilir. Evlilik anlaşması yapıldığında "sokak kedisi" muamelesi gören Neriman kayınvalidesinin iyi niyetli sözleriyle tekrar giyindiği oranda insan/kadın olacağı tavsiyeleri ile uyarılır. İstanbul'a gidişinde Neriman "Güzelliğimle intikam alacaktım," diye başladıktan sonra Beyoğlu'ndan, kumaşlardan, yürüyüş egzersizlerinden bahseder. O da kocasını geri kazanmasının tek yolunun kıyafet satın almaktan geçtiğinin bilincindedir. (fotoğraf 3)

Yalnızca güzelliğin ortaya çıkarılmasına değil, ruh sağaltımına da yarayan bir şey olarak görülür giysiler. Neriman kendisine erkek bakış açısından bakarak, kocasının istediği şekilde geri kazanılmayı ümit eder, haksız da değildir. Kimlik yapılandırmanın birinci koşulu insanın eski kimliğinden kendi rızasıyla ayrılıyormuş hissini uyandırmaktır. Bunu hazmedemediğimiz anlarda "modaya uyuyoruz" diye-

rek bu kaçınılmaz rızamızla ilgili günah çıkartırız. Bu rızayı göstermeyenler dışarıda kalmaya mahkumdurlar. Neriman da üvey anne baskısından evlilik anlaşması ile sıyrıldıktan sonra kendisini beğenmeyen kocasının ve yeni çevresinin ondan beklediğini yapar. Dışarıda olduğu zamanda, içeridekinden farklı davranamaz. Neriman bu kökten değişimini paralel kurgularda aile dostu avukatlarına yazdığı mektuplarda anlatır. Biz onun hikâyesini bir erkeğe itiraf ederken, daha doğrusu modernleşme çabasını baba yerine koyduğu bir erkeğe anlatırken dinleriz. Hatta bu modernleşme çabasındaki intikam arzusunun da kıyafetlerle uyuşturulduğuna şahit oluruz. İntikamı da sonunda miras vasiyetini uygun yaşayabilmek için çiftliğe, yani ilk dünyasına geri dönmesinden başka bir şey değildir.





Fotoğraf 3 Fotoğraf 4

Neriman 'koketliği' erkeklerle ahbaplık ederken modernleşmenin bir parçası olarak tadar. Hüseyin Rahmi'nin *Meyhane'de Hanımlar* (1924) romanında asrileşme çabası içindeki kadınların hafifmeşrep tasvirlerindeki gibi *Küçük Hanımefendi*'nin yeni halleri kıyafetlerini tamamlayan bir aksesuardır. Sadri Alışık'la küçük flörtü esnasında yirminci asrın ortasına çoktan gelindiğini ve ortaçağın Don Juan ve Kazanovalarından iyi niyetli ve tabii erkeklere geçildiğini söyleyerek erkekler konusundaki malumatını da asriliğinin bir parçası olarak sunar. "Yanlış devirde yaşıyorsunuz, size dantelalı yakalar, saraylar, maceralar yakışırdı" (fotoğraf 4).

Filmin kıyafetler üzerinden kimlik değiştirme ile alışverişi maskeli baloda perçinlenir. Erkekleri kıyafetleri ile büyüleyen Neriman/Nemika yine masallardaki gibi bir not bırakır Ayhan Işık'a. Kendisinden peri padişahının kızı olarak bahseder.

Gaines, kıyafetlerin seyirliği abartmalarının anlatısal sinemada rahatsızlık yarattığını söyler (Bruzzi içinde, 1997: 34). Böyle bakıldığında *Küçük Hanımefendi* filminde "haute couture"ün anlatının önüne geçtiğini belirtmek gerekir. 1960'lar, Türk sinemasında Hollywood'dan "erkeklerin kadınları satın aldığı, kadınların da satın alınmak ya da bir erkeği kazanmak için kıyafet almaları davranışının" ödünç alındığı dönemdir (Herzog 1990: 158, Bruzzi içinde, 1997: 15). *Küçük Hanımefendi* olma yolunda Belgin Doruk kadınların kıyafetleriyle metalaştırılmasının cazibesini taşır. Bu anlatı Belgin Doruk'un güzelliğini kıyafetlerindeki değişime bağlar.[6] Lapsley ve Westlake'e göre, değişimin odağı kadından giysilerinin sanatsal ve seyirlik kısmına doğru kaymaya başladıkça, kimlik ve özdeşleşme sorunlu hale gelir. Bu güzel kadınlar "simulacra"ya dönüşürler (Bruzzi içinde, 1997: 18). Bu açıdan *Küçük Hanımefendi* seçtiğim diğer filmlere oranla kimlik olgunlaştırma konusunda gelişme ve değişme azmini simgelerken, anlatının önüne geçen "kıyafet defilesi" filmi şeffaflaştırır ve özdeşleşme ihtimallerini nispeten azaltır. *Küçük Hanımefendi* kocasının ayrılma isteği üzerine ona oyun oynamak için mahkemeye gelirken şapkasına taktığı vual "süs"ün hikayenin önüne geçmesine neden olur. Evlilik anlaşması mahkemede "vualle" tersine çevrilir. Duvaksız evlenen *Küçük Hanımefendi*, boşanmak üzere geldiği mahkemede duvak kaldırır (fotoğraf 5). *Küçük Hanımefendi* üvey annesi tarafından bir odaya hapsedilerek kimliksizleştirilmiş kadına kimlik kazandırmak için onu giydirdikçe, kadın seyirci için özdeşleşme yoluyla rol modeli olma özelliğini "kıyafet"e kurban eder.



Fotoğraf 5

[6] Bu türden değişimin en güzel örneği Luis Bunuel'in filminde Viridiana'nın ayna karşısında yaşadığıdır.

Şoför Nebahat

Ali Gevgilili *Şoför Nebahat* (Metin Erksan, 1960) filmini şoför çevresindeki günlük yaşamı aktarmasında başarılı bulur:

> *Erksan filmde Yılmaz'ın sosyal komedi, Attila İlhan'ın ise sosyal realizm diye düşündükleri şeyi pek inanılır bulmamış ve Şoför Nebahat'ı filmin başkişisi olan genç kızdan çok, günlük yaşayışlarıyla şoför çevresi etrafında döndürmeyi uygun görmüştü. Öyle ki film bu bölümlerine gelince birdenbire bir renk, anlam elde ediyordu* (Scognamillo içinde, 1998: 174) .

Bu sözleri aktaran Scognamillo da filmden bir kadın kahramanın erkekleşen kadın kişiliği üzerine kurulu bir senaryo diye bahseder ve bu durumun alışılmamışlığından bir dizinin doğduğunu belirtir.

Şoför Nebahat'ın durumu arzu nesnesi olarak kadının iki cins arasında gidip gelen yapısını sunar. Valerie Traub *Desire and Anxiety* adlı eserinde psikanalitik yaklaşımı eleştirerek arzunun toplumsal cinsiyet özdeşleşmesini takip ettiği fikrine ve bu yaklaşımın androjeniyi özdeşleşmenin ve erotik durumun dışında bırakan düşüncesine karşı çıktığını belirtir. Traub, androjeniyi arzu matriksine yerleştirir: androjen figürlerin (*Morocco* filminde Amy Jolly rolünde Marlene Dietrich, *Queen Christina* filminde Greta Garbo gibi) yalnızca tebdil-i kıyafet edenlerin sahne temsillerinden farklı olarak gerçek ve imgelemselin sınırlarını oluşturmasının yollarını önerir (Bruzzi içinde 1997: 175). Sezer Sezin de bu filmde Marlene Dietrich gibi çoklu erotik özdeşleşmenin merkezi haline gelir. Cowie de "fantazinin kolektif tüketimi için kamusal formlarda önemli olanın evrensel arzu nesneleri değil, içinde kendi yerimizi bulabileceğimiz arzulamanın yerleştirileceği bir düzendir," (Cowie 1990: 149) der.

Sezer Sezin bu filmde, Marlene Dietrich gibi iki seyirciye -filmin içindeki ve sinemadaki seyirciye- oynar. Bu nedenle de Sezin aynı Dietrich gibi çifte bakışın kesişme noktasında yer alır. Bu figürler "bulanık cinsiyet" ve "bulanık cinsellik" temsiliyle, klasik tebdil-i kıyafet etmiş figürlerin cinsiyetlerini maskelemeleri ile yetinmelerinden farklı olarak keşif ve tehlikenin ajanlarıdır (Bruzzi 1997: 175).

Şoför Nebahat'ın erkek kıyafeti giymesi basitçe cinsiyetini maskeleme sürecinin bir parçası olmanın ötesinde bir harekettir. Filmin içinde onu seyredenler ve sinema seyircilerine kadının farklılaşan rolünü ihtiyaçtan ötürü başlatır, ama sonrasında hakkını aramak için şiddete başvuracak kadar tehlikeli ve refaha kavuştuğu anda da arabasını kendi kullanmaya devam edecek kadar bağımsızdır. Film

kadınların özgürleşmesi için aşama aşama yollar göstermesi açısından bir vazife üstlenmiş gibidir.

Süreyya Duru daha sonra *Şoför Nebahat* dizilerini devam ettirir. *Şoför Nebahat ve Kızı*, 1964; *Şoför Nebahat, Bizde Kabahat*, 1965; *Şoför Nebahat*, 1970.

Konusu: Taksi şoförü olan babası ölünce onun borçlarını kapatmak ve ailesini geçindirmek için ev kızı Nebahat şoför olur, evleneceği adam nişanı atar. Nebahat hayat mücadelesinde önce kıyafeti sonra da jargonu ve yaşantısı ile tam bir şoför olur. Sonunda taksi işletmesinin avukatıyla evlenir.

Bu hikâyede hemen dikkatimi çeken şey *Küçük Hanımefendi*'de olduğu gibi hamiyetperver bir avukatın varlığı ve kadınların modernleşme/hakkını arama aşamalarında (60'lar kadın hareketlerine paralel biçimde) bu meslek grubundan destek almalarıdır. Bu avukatlar giyimleri, kuşamları, konuşmaları ve kadınlara sahip çıkışlarında taşranın yetiştirdiği çağdaş, erdemli ve takım elbiseli, kravatlı erkeklerdir.



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2

Nebahat filmin ilk sahnelerinde ütü yaparken, poplin, erkek yakalı gömleği, büzgülü eteği ile İstanbullu bir ev kızıdır (fotoğraf 1). Nişanlısı ise, banka memuru basiretsiz bir erkek. Onun takım elbisesi vardır, ama bankaların 1960'larda tüketimi motive eden kurumlar olmadan önce tasarruf merkezleri gibi algılanışları düşünülürse, nişanlının bir banka temsilcisi olarak bu yıllarda pek de refah vaadetmediği aşikârdır. 60'larda sabit gelirli memurlar damat adayları olarak cazibelerini kaybetmişler, mühendis, doktor ve müteahhitlerin şansları artmıştır.

Nebahat çalışmak zorunda kalınca müstakbel damat annesinin sözünden çıkamayarak nişanı atar. Nebahat aynı *Küçük Hanımefendi*'nin ilk insanlıktan kadınlığa geçiş sürecinde olduğu gibi ayna kar-

şısında pötikareli gömleği ve kloş eteği ile bir değişim yaşar.[7] (fotoğraf 2) Çevresinin konuşmalarında kadın için şoförlüğün yani çaprazına kıyafet değiştirmenin uygunsuzluğu "şoförlük muallimelik ya da hemşirelik gibi değil" (fotoğraf 3) sözleriyle anlatılır. Burada mesele kadının çalışmasından ziyade şoför kıyafeti, aksesuarları ve taksisiyle farklılık yaratan "eski köye yeni adet getiren" Nebahat'tır. Oysa kitapları ile muallime, ya da ilaç şişeleri ile hemşire *Vurun Kahpeye* filminden ileri bir aşamada artık tehdit yaratmazlar, çünkü çevrelerinde küçük çocuklar ya da hasta yatağında erkekler vardır. Oysa şoför dünyasındaki erkekler genç bir kadına göre değildir. Korkulan yalnızca Nebahat'ın kıyafet değişimi değil onunla birlikte gelen bir işarettir. Nebahat çaprazına değişim yaşadığında fonda "Fidayda da yavrum fidayda bu gece barda, gönlüm hovarda" şarkıları çalınır. Nebahat "erkek gibi bir kadın" olmaktadır. Bunun ardından Stella Dallas'vari sahneler gelir. Nebahat kendisine ve hemcinslerine eziyet eden erkekleri dövmeye başlar (fotoğraf 4).



Fotograf 3



Fotoğraf 4

Nebahat'ı yalnız bir bar gecesinde puantiye bir elbise ile görürüz, geri dönüşün arzusunun sönmediğini buradan anlarız. Son sahnede Nebahat evlendiği adam tarafından yine şoför koltuğuna oturtulur, ama "yalnız kendi arabanı kullanacaksın" talimatı okşayıcı biçimde kadın kimliğinin altını çizer. Bir sonraki sözünde Kenan Pars "Her halinle hoşuma gidiyorsun," diyerek Nebahat'teki anima ve animus'un beraberliğinden hoşnut olduğunu da ifade eder (fotoğraf 5). Şoför

[7] Film kostümleri karakter ve anlatı ile anlam kazanıyor, ikonik kostümler alternatif ve bağımsız bir anlam taşıyorlar ve ana anlatıya hizmet etmek zorunda değiller, bu nedenle metnin normatif gerçekliğini kırıyorlar (Bruzzi 1997: 18). Belgin Doruk'un bu filmdeki kıyafetlerine bu açıdan bakmak gerekir.

Nebahat kimlik olgunlaştırma konusunda *Küçük Hanımefendi*'den daha önemli adımlar atabilir hale gelir. Kıyafet Nebahat'in dönüşümünde bir araçtır, amaç özgürleşme ve meslek sahibi olmaktır ve özendirilen kadının kendisi için bu savaşımı vermesidir. Kıyafet bu filmde anlatının cazibesini ezmemektedir.



Fotoğraf 5

Ayşecik Şeytan Çekici

Atıf Yılmaz'ın 1960 yılında yaptığı *Ayşecik Şeytan Çekici* 14 filmden oluşan dizinin yalnızca bir tanesi. Ayşecik, Shirley Temple'ın Yeşilçam versiyonu. Bu filmin konusu da kısaca şöyle: Ayşecik daha bebekken annesi tarafından terkedilmiş. Babası bir pansiyon odasında komşuların yardımı ile kızına bakıyor (fotoğraf 1). Günün birinde anne Ayşecik'i tesadüf sonucu buluyor (fotoğraf 2) ve baba kızının daha iyi koşullarda yaşaması için fedakârlık yapıyor, kızından zor da olsa ayrılıyor, ama filmin sonunda birbirlerine kavuşuyorlar.



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2

Ayşecik küçük kadın, babasının hem yavrukuşu, hem de hayat arkadaşı. Ayşecik filmin başlarında bir tomboy, erkek gibi giydiriliyor ve sokak çocuğu olarak yaşıyor (fotoğraf 3), ama annesi hayatına girdikten sonra *Küçük Hanımefendi*'liğe doğru dönüşüm geçiriyor (fotoğraf 4). Kot pantolonu ve çizgili bluzundan, jüponlu elbiselere geçiyor.



Fotograf 3



Fotoğraf 4

Ayşecik küçük kadınlığını babası ile yalnız kaldığı her an kullanıyor. Yemek pişiriyor, çamaşır yıkıyor (fotoğraf 5) (fotoğraf 6). Ama babası parasız kaldığında da gizli gizli sokakta göbek atıp para kazanıyor. Ayşecik, mahallenin baktığı, ama yeri gelince tüm mahalleye göz kulak olan esaslı bir küçük kadın (fotoğraf 7).





Fotoğraf 5, Fotoğraf 6, Fotoğraf 7



Şafak Bekçileri

Şafak Bekçileri filmi Halit Refiğ'in 1963 yılında Eskişehir'de hava üssünde gerçekleştirdiği bir film. Bu filmde uçmaya aşık ve idealist pilotlar ile karada yaşayanların bir karşılaştırması var. Ordu ve siviller; erkek ve kadınlar; asker kadınlar; ağa kızları; ağanın tebası ve aydın öğretmenin kimliklerinin ardında bir aşk hikayesi anlatılıyor. Ve gizliden gizliye havacı üstteğmene (Göksel Arsoy) aşık olan teğmen (Nilüfer Aydan) ağa kızına (Leyla Sayar) galip geliyor.

Göksel Arsoy, Kemalettin Tuğcu'nun "Bir Genç Aranıyor" başlıklı yazısında tarif ettiği modele bire bir uyuyor:

> *Ne meslekte, ne sanatta, ne kazançta olursa olsun. Asker olsun, sivil olsun, mühendis, doktor, tüccar...ne olursa olsun... Öyle bir genç erkek aranıyor ki, dünyayı ve gençliğini anladığı andan sonra, ilerisi için, kendisini bilgilerle hazırlamış bir yuva sahibi olmağı, bir ocak tüttürüp bir aile kurmayı kafasına koymuş olsun...* (*Ev İş*, Mart 1948, Sayı 131, s.3)

Filmin ilk sahnelerinden birinde Teğmen (Nilüfer Aydan) pilotlara bir nevi Gönül Abla yardımı verirken insanların rozetlerinden, kıyafetlerinden, hatta okuduğu kadın dergisinden de kadınları tanıyabileceklerini söylüyor (fotoğraf 1).



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2

Filmde Göksel Arsoy ve Leyla Sayar'ın tanışma sahnesinde kimliklerini saklarken Leyla Sayar'ın "terziyim" demesi dikkatimi çekti. Halit Refiğ görüntü düzenlemelerinde modernleşme çabalarında bir üçgen kurmayı ihmal etmiyor. Tahtada öğretmen, bir yanında Atatürk, öbür yanında da Cemal Gürsel'i sunuyor. Aydınlanma sürecindeki genç insanların Atatürk ile yan yana verildiği bir diğer sahne de Leyla Sayar'ın doğru yola dönüşü (fotoğraf 2). *Şafak Bekçileri*'nde

kıyafet kimlikleri tanımlayan ve toplumsal dönüşümleri meşru hale getiren biçimde kullanılıyor. İdealize karakterler toplumsal rollerinin önüne geçmiyorlar. Film anlatısı sivilin askere yol vermesine; aşk ve tutkunun mesleki ilerleme ve vatana hizmet düşünülmeden yaşanılamıyacağı merkezinde özdeşleşme yaratıyor.

Sonuç

Çalışmanın yola çıkışında önermesi Türk sinemasının 1960'lı yıllarda özellikle kadın seyirciye yönelik olarak kimlik yapılandırma/olgunlaştırma ajanı olarak işlev gördüğü ve modanın sinema gibi toplumsal dönüşümdeki rolünü seçilen filmlerden hareketle incelemekti. Belirli ölçütlere göre ortaklıklar bulduğum ve 1960'ları anlatan bir bütünün halkaları olarak gördüğüm filmler içinde *Küçük Hanımefendi* moda ve sinemanın kimlik yapılandırma özelliğini -şaşırtıcı biçimde- en az taşıyan film olarak belirdi. "Haute couture" kıyafetleri o yılların kimlik yapılandırılması içinde kadın seyircinin ağırlıklı olarak özdeşleştiği kadın modelinin izafet çerçevesi dışında kaldı. Hakim olan 1950'lerden 1960'lara doğru yansıyan ucuz, kullanışlı, yıkanabilir, buruşmayan "orlon, perlon ve naylon"du. Çalışan kadın da, ev kadını da kimliğini "hanımefendi kıyafetlerinden" çok etek ve bluzla basitleşen giysilerde buldu. Filmlere geri dönersek *Küçük Hanımefendi* dışında *Şafak Bekçileri*'ndeki ağa kızının konfeksiyon, *Şoför Nebahat*'in ev kıyafetinin de genellikle Sümerbank şıklığı taşıdığını görürüz. Bu filmlerdeki karakterler o dönem kadınının özdeşleştiği temsilleri canlandırır. *Küçük Hanımefendi* ise Mualla Butik'ten giyinir, kadın seyircinin hayalini kurdukları bir yaşamın kadınını, gerçekleştiremediği masalının kadın matinelerinde gündüz rüyasını yaşatır. Kadın seyirci bu karakterleri oyuncuların özel hayatları ile de değerlendirir. Belgin Doruk bir moda yarattığı *Küçük Hanımefendi* gardrobu içinde de, özel hayatındaki sır dolu star tutumu ile kadın seyircinin onayını almış bir oyuncudur. "Haute couture" giyen kesim zaten Belgin Doruk filmlerinden ziyade bu dönemde Amerikan ve hatta Fransız filmlerini severler.

Sezer Sezin bu filmdeki rolleri ile 50'ler ve 60'lar kasaba, taşra şehri kadınlarına yakın, Nilüfer Aydan ise bu kadınların 1960 ihtilalinden sonra kızları için öngördükleri bir modeldir. O dönemden sonra, kadın asker, polis gibi erkek meslekleri cazip hale gelir. Ayşecik ise anneleri ile bu kadın matinelerine giden küçük kızların rol modeli,

biraz Polyanna, biraz *Zero de Conduite,* biraz *Pal Sokağı Çocukları,* üstü başıyla, yaramazlığıyla, küçük kadın olarak müthiş bir kimliktir.

60'lara has bir durum bu filmlerde kılık değiştirmenin özüne ihanet anlamına gelmemesidir. *Küçük Hanımefendi* de eninde sonunda çiftliğe geri döner ve kocasını da geri götürür; Leyla Sayar aşkı için mirasını reddeder, ama sevdiğinin aşkına ve vatanına ihanet etmez; Nilüfer Aydan ölümü pahasına sevdiğini ulusuna hizmetten alıkoymaz; Ayşecik annesinin zengin evine taşınsa da yaş gününde *Viridiana* gibi tüm yoksul arkadaşlarını -film gibi olsa da- , ayı oynatıcılarını, pansiyoncu madamı dedesinin köşküne getirip onlara bir insanlık dersi vermekten geri kalmaz.

Bütün bunlardan bana ne dediğimde ise, bu filmler benim çocukluğum, annem ve babamın gençlik yılları, Eskişehir'deki pembe boyalı Olgunlaşma Enstitüsü, kadın matinelerinin oynadığı Büyük Sinema, yazlık sinemada asırlık çınar ağacının içinden akan sular, kulağımı tutarak izlediğim Ayşecik filmleri, kavanozda sakladığım ateş böcekleri, kauçuk sinema minderleri ve bugün geriye baktığımda daha birçok şey.

Kaynakça

Baydar, Oya (1999) "75 yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan", *Cumhuriyet Modaları*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Bruzzi, Stella (1997) *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*, London: Routledge.

Cook, Pam (1996) *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*, London: British Film Institute.

Cowie, Elisabeth (1990) "Fantasia", *The Woman in Question* içinde, (Der.) Parveen Adams and Elizabeth Cowie, London and New York: Verso 1990.

Demmer, Elly (1965) *Typisch Uli,* Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Dişi Kuş, Sahibi: Arif Bolat. Yazı İşlerini fiilen idare eden, yazan, hazırlayan: Hüsniye Balkanlı, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul: Emel Basımevi, Pafta.

Ev İş, Sahibi ve Umumi Neşriyat Müdürü Tahsin Demiray, Yazı İşlerini Fiilen İdare Eden Kemalettin Tuğcu, İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sılan, Bircan Usallı (1995) *Acı Dolu Yıllar*, İstanbul: Doğan Yayın Holding.

Deniz Bayrakdar
Dekan
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi

TÜRK SİNEMASININ EVLATLIK KIZLARI TÜRK MODERNLEŞMESİNİ SORGULUYOR
"KEZBAN VE MESTAN İSTANBUL'DA"

Defne Özonur

Bu çalışmada *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968) ve *Kınalı Yapıncak* (Orhan Aksoy, 1969) filmlerinin evlatlık kızları olan Kezban ve Kınalı Yapıncak'ın (filmde değişen ismi ile Mestan'ın) filmlerdeki konumları ve geçirdikleri dönüşümler, Türk modernleşmesi bağlamında incelenmeye çalışılacaktır. Her iki filmin de yönetmeni Orhan Aksoy ve başrol oyuncuları Hülya Koçyiğit'tir. Filmlerde kurulan dramatik yapı da birbirine çok benzer. Kezban ve Kınalı Yapıncak, bir şekilde yaşadıkları küçük şehirlerden kopup büyük şehirdeki akrabalarının yanına gelirler. Yeni evlerine gelişleriyle birlikte, üyesi olarak görülmedikleri bir grubun içine girerler ve sorunlar başlar.

Bu filmler, modernleşme veya çağdaşlaşma diyebileceğimiz temalar üzerine kurulmuşlardır. Ya da modern ile modern görülmeyen ('olmayan' değil) arasındaki gerilim üzerine kuruldukları da söylenebilir. Bu gerilimi her iki filmde de, büyük şehirdeki akrabalarının evlerine gelen ve modern olarak kabul edilmeyen Kezban ve Kınalı Yapıncak ile şehirdeki, modernleşme yolunda aşırı Batılılaşmış ailelerin, özellikle kadınları arasında görmek mümkündür.

Türk modernleşmesini, filmlerde olduğu gibi, kadının değişimi üzerinden yorumlamak modernleşme tarihiyle ilgilidir. Çünkü modernleşme hareketlerinin sınırlarını belirleyen, kadının toplum içindeki yeridir. Kadın meselesi adeta bir medeniyet meselesidir (Göle 1991: 46). Kadının konumu Batılılaşmanın, Kemalist medeniyet projesinin mihenk taşıdır (Göle 1991: 92) ve aynı zamanda Doğu-Batı arasındaki farklılığı da simgeler.

Filmler de, tıpkı Türk modernleşmesi gibi kadın kahramanların değişimi üzerine kurulurken, kızların evlatlık olmasının da modernleşme bağlamında önemli bir nedeni vardır. Modernizm daima 'kendi'yle 'öteki' arasındaki zıtlığın ve gerilimin üzerine oturtulmuştur

(Kahraman 2002: 52). Dolayısıyla filmlerde bu, 'kendi' – 'öteki' ya da 'bizimki' – 'öteki' ayrımını en belirgin olarak sergileyecek kimlikler de *ev kızları* ve *el kızları* olacaktır.

Filmlerde bu ayrım şu şekillerde kurulmuştur: Evlatlık kızlar el kızları olduklarından, evin içindeki 'bizimki' ve 'öteki' ayrımında 'öteki' konumunda olan kızlardır. Şarkiyatçı söylemlerde yıllardır yapılan ve filmlerde de yapılacak olan bir Doğu–Batı, yani Batı–biz, Doğu–siz ayrımında, evlatlık kızlar Doğu'yu temsil ettikleri için 'öteki'dirler. Ev kızları ise şehirdeki bu ailelerin kadınlarıdır ve bu ayrımda aşırı Batılılaşmış kimlikleriyle Batı'yı temsil ettiklerinden 'bizimki' olarak kabul edilirler.

Ayrıca yüzyıllar öncesinde kapitalizmle birlikte İngiltere'de başlayan bir gelenek olarak, kültürlü orta sınıf kadını 'hanım', doğaya daha yakın olan ötekiler ise sadece 'kadın' (Özbay 2002: 14) olarak görüldüğünden, Kezban ve Mestan, şehirdeki bu elit tabaka hanımlarının yanında yine 'öteki' konumundadırlar. Çünkü onlar 'hanım' değil sadece 'kadın'lardır.

Filmlerde evlatlık kızlara, bu 'öteki' kadın konumlarını vurgulayacak bazı işlemler de yapılır. Örneğin *Kınalı Yapıncak*'da evin hanımı, Kınalı Yapıncak'a "Bir hayvandan farkı yok zaten," diyerek, ona bir kedi ismi olan Mestan ismini verir. Mestan'a eve gelmesiyle birlikte fiziki özelliklerini daha da kötü gösterecek saçlarını tıraşlama, kötü giysiler giydirme gibi işlemler yapılır. Evlatlık kızlara bu işlemlerin yapılmasının nedeni, evdeki diğer kadınlarla bu 'öteki' kadının farklılığını ortaya koymak içindir (Özbay 2002: 29). Bu seçkin zümre kadınları ile diğer Türk kadınları, yani 'öteki' kadınlar arasındaki tek fark, birincisinin 'kozmopolit', diğerinin ise 'milli' özellikler gösteren bir yaşam biçimini seçmeleridir. Bu grubun özellikle kadınlarını Selahaddin Asım şöyle tanımlar: "Fazla süslenen, iyi ve biraz fazla yemek yiyen, araba ile gezen, evinde piyano ve keman bulunduran, evini tantanalı eşyalarla süsleyen, derme çatma kibarlar" (Göle 1991: 79).

Evlatlık, "Bir kimsenin, küçük yaşta evlat hakkı tanıdığı ya da hukuksal hiçbir hak tanımadan yetiştirmek ve hizmetinden yararlanmak amacıyla evine aldığı kız ya da erkek çocuk" olarak tanımlanmaktadır. Evlatlık sözcüğü kimi zaman evlat edinilen çocuk, kimi zaman da üvey evlat anlamında kullanılmaktadır. Çoğunlukla da hizmetinden yararlanmak üzere eve alınan kız çocuğudur (Özbay 1999: 277).

Kezban ve Mestan ile yanlarına geldikleri bu ailelerin arasında kan bağı vardır. Kezban amcası sandığı babasının evine gider. Kınalı Ya-

pıncak ise şehirdeki teyzesinin yanına gönderilir. Ancak aradaki bu kan bağına rağmen Kezban ve Mestan, dış görünüşleri ve temsil ettikleri kimlikten dolayı, özellikle bu ailelerin kadınları tarafından kabul görmeyecekler, evlatlık ya da yanaşma olarak kabul edileceklerdir. Dolayısıyla her ikisi de geldikleri evlerde, iş güçlerinden yararlanılmak üzere kullanılacaklardır. Ferhunde Özbay'ın evlatlık kızlarla ilgili yaptığı bir araştırmaya göre evlatlık kurumu, kimsesiz fakir kızları koruma amacı taşımasının yanı sıra, köleciliğin ortadan kalkması ile oluşan boşluğu dolduran bir özelliğe de sahiptir (Özbay 1999: 282). Yani bu kızlara bir anlamda köle gözüyle bakılması yaygın bir tavırdır. Kezban şehirdeki evine ilk geldiğinde, amcası tarafından, ailenin yeni bir ferdi olarak tanıtılmasına rağmen, evin hanımı kollarına bakar ve "Sıhhatli görünüyor, işe yarar," der. Mestan'a da eve gelir gelmez hizmetçi olarak iş verilir.

Dolayısıyla Kezban ve Mestan, şehirdeki evlerine ilk geldiklerinde yukarıda bahsedilen 'öteki'liklerinin yanı sıra bir ötelemeye daha uğrarlar. Bunun nedeni 'Batılılaşmamış' ya da 'Modernleşmemiş' görünüşleridir. Yani bu ötekileştirmenin nedeni dış görünüşleri ve bu görünüşleriyle temsil ettikleri gelenekselliktir. Kezban ve Mestan şehre ilk geldiklerinde dış görünüşleri aynıdır. Başlarında, iki yanda örülü uzun saçlarını tam olarak kapatmayan bir başörtüsü ve üzerlerinde de uzun, basma bir elbise vardır. Bu görünüşleri, şehirdeki Batılı ailenin gözünde gelenekselliklerinin, Doğulu kimliklerinin birer göstergesidir.

Kezban ve Mestan şehirdeki evlerine ilk geldiklerinde evde büyük bir parti vardır. Bu ortam büyük gelenek ile küçük geleneğin,[1] ya da yüksek kültürle alçak kültürün karşılaşması ve aradaki uçurumun vurgulanması, dolayısıyla modern ile modern olmayanın sunumu için son derece uygundur.

Evlatlık kızlarla şehirdeki bu grubun ilk karşılaşmaları önemlidir. Çünkü bu karşılaşma aynı zamanda geleneksel ile modernin karşılaşmasıdır. Bu karşılaşmada, evlatlık kızların kişiliğinde, modern olmayan, geleneksel olan aşağılanır ve ötelenir. Dolayısıyla iktidar büyük geleneğindir.

Gelenekle ilgili bu sorunun kaynağı modernizm olarak görülebilir. Çünkü gelenek, modernizmin en temel sorunlarından biridir. Hatta modernitenin bir anlamda gelenekle girişilmiş bir çatışma olduğu

[1] Kırsal bir hayatta yaşayan ve tarımla geçinen insanların kültürü küçük gelenek; şehirde yaşayan, özellikle yönetici sınıfın kültürü ise büyük gelenek olarak tanımlanabilir (Mardin 2002: 22).

söylenebilir (Kahraman 2002: 30). Batılılaşma, modernleşme çabaları sonucu artık Türkler de gündelik yaşamlarını, davranış kalıplarını, kılık kıyafetlerini Avrupalı bir gözle izlemeye başlamışlar ve *alaturka* olandan, geleneksel olduğu için uzaklaşmışlardır (Göle 1991: 32).

Gelenekten uzaklaşmanın bir başka nedeni de, Türk modernleşmesinin Batı'nın geçirdiği gibi eklemlenerek gelişme yaşamayıp, tam tersi baskıcı politikalarla değişmesi ve bunun sonucu yırtılmalar ve kopmaların gerçekleşmiş olması da gösterilebilir (Kahraman 2002: 32). Zorlayıcı modernist ideoloji, gerçeği de 'kendisi ve öteki' arasında parçalayacaktır. Bizimki – öteki ayrımında 'öteki' olan gelenektir. 'Kendi' ya da 'bizimki' ise, geçmiş bilincine sahip olmayan, köksüz bir şimdi ve gelecek kaygısıdır (Kahraman 2002: 39). Dolayısıyla şehirdeki bu Batılılaşmış grup, 'öteki' olan evlatlık kızları gelenek olarak görüp ötelerken, bir bilinç kopması içinde, kendi kendilerine, kendi öz kimliklerine yabancılaşmıştır.

Kezban şehirdeki evine ilk geldiğinde kendisini partinin konuklarının ortasında bulur. Mestan'ın çevresi de ev halkı tarafından sarılır. Her ikisi de şehirdeki grubun gözünde gelenekselin, barbarın, ilkelin, geriliğin, alaturkanın ve kökleriyle bağını tamamen koparmış bu grupların uzaklaşmak istedikleri geçmişin temsilcisidir.

Şehirde yaşayan büyük geleneğin temsilcileri, özellikle kendisini aydın olarak tanımlayan çevreler, Türkiye'nin gelişmesine -ki bu gelişme ancak Batılılaşmayla mümkündür- engel olarak gelenekleri ve köylü sınıfların tutum ve davranışlarını gösterirler (Erdoğan 2000: 98). Kezban ve Mestan'ın eve geldiklerinde üzerlerinde bulunan kıyafetler, geri olarak görülen sınıfların temsilcileri olduklarının göstergesidir. Kezban, bu grup tarafından, modaya uymadığı için ve özellikle yerli bir moda evinden giyindiği için aşağılanır. Az önce de belirtildiği gibi Türk modernleşmesinde "alafranga" yani Avrupai tarz ve tavır yüceltilirken "alaturka" ya da Türk'le ilgili olan her şeye olumsuz bir anlam yüklenmesi doğal bir tavırdır (Göle 1991: 32).

Filmlerde İstanbul'daki bu aşırı Batılılaşmış grup incelendiğinde, bu ailelerin son derece Batılı bir hayat tarzına, Batı'nın tüketim alışkanlıklarına sahip oldukları görülür. Bu grup, Batılılaşmayı sadece Batı'nın sosyal davranışlarını taklit etmek olarak algılar. Düşüncelerini ve dış görünüşlerini Batı boy aynasından ölçüp biçerler. Dolayısıyla özentili bir Batı taklitçiliği içindedirler. Evlerinde sosyetenin katıldığı büyük partiler verip, dans ederler ve Batı modasını takip ederler. Ayrıca evlerinde hizmetçileri de vardır. Kezban ve Mestan yanlarına geldiklerinde, onları çevrelerine "yanaşma" ya da "besleme" diye

tanıtmaları da bu Batılı kimliklerinin önemli bir göstergesidir. Çünkü Ahmet Mithat'a göre, evde besleme çalıştırmak bir Batılılaşma eğilimi göstergesidir (Özbay 1999: 280).

Bu ilk karşılaşma aynı zamanda, kendilerini Batılı olarak gören şehirdeki grup ile evlatlık kızlar arasında 'biz – siz' ya da 'biz' ve 'onlar' ayrımının da ilk olarak başladığı yerdir. Bu ayrımın, modernleşme süreci geçiren bütün toplumlarda görülmesi mümkündür. Çünkü modernleşme düşüncesi bir toplumda hedef olarak kabul edildiğinde toplum artık 'biz', yani modern olanlar ile 'onlar' yani modern olmayanlar olarak ikiye ayrılacaktır.

Her iki filmde de, şehirdeki bu aşırı Batılılaşmış grup Batı'yı, evlatlık kızlar ise kılık kıyafetlerinin de gönderme yaptığı kimlikle Doğu'yu temsil ettiğinden, bu karşılaşma için Doğu ile Batı'nın karşılaşması da denebilir. Dolayısıyla Batı'nın Doğu'ya bakışını yani oryantalist bakışı da temsil eder. Çünkü bu ailelerin gözünde kızların evlatlık kimlikleri ile Doğulu kimlikleri paraleldir. Kızların bu konumlarını daha iyi anlamak için, evlatlık kızlarla ilgili halk arasındaki genel kanılarla, Batı'nın Doğu ve Doğulu hakkındaki düşünceleri arasındaki paralelliklere bakmak yeterli olacaktır.

Evlatlıklarla ilgili halk arasındaki genel kanı şöyledir: Evlatlıklar köylü, cahil, çirkin, erkek düşkünü, dolayısıyla ahlâksız, hırsız ve arsız kızlardır. Geldiklerinde bakımsız ve beceriksizdirler (Özbay 1999: 285). Şarkiyatçı söylemlerdeki Doğulu tanımlamalarında Doğulu; miskin, tembel, dümen çevirici, kurnaz, yalancı, asaletsiz ve ahlâksızdır (Said 1999: 48). Tanımlardaki bu benzerlik bize filmlerdeki şehirli grubun evlatlık kızlara bakışını Batı'nın Doğu'ya olan bakışı olarak da okumayı mümkün kılar. Dolayısıyla çalışmanın biraz başına dönecek olursak, bu iki kimliğin birleşmesi kızların 'öteki'lik konumlarını güçlendirir.

Nasıl Batı, Rönesans'tan Aydınlanma'ya, sanayileşmeden günümüz enformasyon çağına kadar her türlü yeniliğin kaynağı ve modernin referansı olarak görülüyorsa (Göle 1991: 27), şehirli Batılılaşmış grubun gözünde evlatlık kızların olduğu gibi, Doğu da Batı'nın gözünde her türlü geri kalmışlığın, mantıksızlığın temsilcisidir (Said 1999: 49).

Dolayısıyla filmlerde bundan sonra başlayan süreçte, Batı'nın Batılı olmayan toplumları geri kalmış görüp, kendi gözünde yeniden tanımlayarak, Batı referansında değişmeye zorlaması gibi, şehirdeki bu Batılı grup da kızları 'hırsız, arsız, yobaz, geri' oldukları gerekçe-

siyle dışlayacak ve açıkça olmasa da, bir değişim geçirmeleri yönünde baskı kuracaktır.

Kızların dış görünüşünün Batılı bir gözün ölçülerine göre değişmesinin en güzel örneği Kezban'ın değişimidir. Kılık kıyafetiyle gelenekseli temsil eden Kezban'ın resmini yapan Faruk yaşam biçimiyle Batı'yı temsil etmektedir. Bu sahnede Faruk, Kezban'ı kendi görmek istediği gibi, Batı modası kıyafetler içinde çizecektir. Çizdiği resimde Kezban'ın saçları kısa, modern kesimlidir ve mini etek giymiştir. Kezban resmi görünce "Ama benim saçlarım böyle değil ki, sonra üzerimdeki elbiseyi de başka türlü çizmişsiniz," der. Bunun üzerine Faruk'un verdiği cevap çarpıcıdır: "Ben sizi olduğunuz gibi değil, görmek istediğim gibi çizdim ". Bir sonraki sahnede Kezban'ın dış görünüşü aynı bu resimlerde olduğu gibi değişir.

Burada, kızların geçirdikleri değişimin ne yönde olduğunun daha iyi anlaşılması için filmleri Greimas'ın, sözdizimsel yapısına[2] göre çözümlemek faydalı olacaktır. Bu yapıya göre filmlerdeki ilk aşama sözleşme aşamasıdır. Hedef, kızların modernleşme yolunda, özellikle geleneksel görüntülerinden kurtulmaları için bir değişim geçirmeleridir. Bundan sonraki aşama, filmlerin kahramanları olan evlatlık kızların, yapılan bu sözleşme doğrultusunda, hedefe ulaşmak için gerekli bilgi vs. ile donanacağı aşama olan edinç aşamasıdır.

Bu aşamada, kızların sadece dış görünüşlerinde geçirecekleri değişim ile modernleşmiş görülmeleri, bu ailelerin modernlik anlayışının Batı'nın sadece maddi yönlerini taklit etmekten ibaret olduğunu da gösterir. Çünkü kızların modern hayata ayak uydurmak, toplumsal hayata katılabilmek için hiçbir bilgiyle donanmaya ihtiyaçları yoktur. Edinç aşamasında modernleşmek için geçirecekleri tek değişim kılık kıyafetlerindeki değişim, yani dış görünüşlerindeki değişim olacaktır. Modayı yakaladıkları ölçüde modern görülecekler, şehirdeki grup içinde birey olarak kabul edilecekler ve iktidara ortak olabileceklerdir. *Kınalı Yapıncak*'da bu değişim iktidarı ele geçirip bu ailelere bir ders vermek için kullanılır.

Kızların görünüşteki bu değişimin ötesinde bir değişim geçirmelerine gerek olmadığı ve geri, yobaz, hırsız, arsız tanımlamalarının, aslında kızları yansıtmadığı, filmlerde daha sonra çeşitli şekillerde gösterilir. Örneğin, *Kınalı Yapıncak*'da, evin hanımı değerli bir elmas

[2] A.J. Greimas, anlatının sözdizimini dörtlü bir şemada göstermiştir. Bu şemaya göre bir anlatı sözleşme, edinç, edim ve tanınma olarak dörde ayrılır; bkz. Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran (2000) *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınevi, Ankara, s.176.

iğnesini kaybeder ve doğal olarak bundan Mestan sorumlu tutulur. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi, Mestan evlatlık kimliğiyle potansiyel bir hırsız olarak görülmektedir. Ancak elmas iğne, bir koltuğun arasından çıkınca onun çalmadığı anlaşılır.

Ayrıca kızlar hem kendi yaşadıkları yerlerde hem de şehirde toplumsal hayata katılmakta ve bu anlamda modern dünyanın gereklerini yerine getirebilmektedirler. Kadının toplumsal hayata katılması Batılılaşma projesinin temel fikirlerinden biridir (Göle 1991: 62) ve örneğin mayo giymek toplumsal hayata katılımın bir göstergesidir. Filmden bir örnek vermek gerekirse, Kezban ile evin kızı Lâle'nin, arkadaşlarıyla birlikte çıktıkları bir yat gezisinde 'biz' – 'onlar' yani Doğu - Batı ayrımı tekrar yapılır. Ancak Kezban, aralarında böyle büyük bir uçurumun olmadığını, kendilerine yakıştırıldığı gibi bir hayat sürmediklerini gösterir. Bu sahnede Kezban'ın mayo giymemesi üzerine üvey kardeşi Lâle, "Boşuna uğraşma, Kezban yabancıların yanında mayo giymez," der. Bir arkadaşları ise, "Onların inanışına göre mayoyla denize girmek günahtır," der. Kezban bunun üzerine, "Bunu da nereden çıkardınız? Benim de memleketimde deniz var. Yüzerken biz de mayo giyeriz. Ayrıca arkadaşlarımla her yaz bir yerde kamp kurarız," der. Ancak bu sözler grup için bir anlam ifade etmez. Çünkü dış görünüşüyle temsil ettiği kimlik onun her konuda geri, ilkel, tutucu olduğunun göstergesidir.

Evlatlık kızların bu konumları, aslında sosyal yaşantılarında, modernleşme yönünde değişim geçirmelerini gerektiren bir nedenin olmadığını gösterdiği gibi, modern görülmek için en önemli göstergenin oryantalist görünüşten sıyrılmak olduğunu da gösterir. Dolayısıyla kızlar bu değişimi gerçekleştireceklerdir.

Kezban ve Mestan'ın dış görünüşleriyle Batılılaştıklarının en açık göstergeleri şöyle sıralanabilir: İlk olarak iki yana örülü uzun saçlarını kısa kestirirler. Kezban saçlarını kısa kestirirken, eve ilk geldiğinde saçları tıraşlanan Mestan ise, evden ayrıldıktan sonra saçlarını tekrar uzatıp iki yana örmeyecek, tıpkı Kezban'ın saçı gibi, kısa ama modern bir modelde uzatacaktır. Kısa saç bir Avrupailik, Batılılık göstergesidir ve Batı modasıdır. Ayrıca kıyafetleri de tamamen değişmiştir. Üzerlerindeki uzun ve basma elbiseler, başlarındaki başörtüsü çıkmıştır. Her ne kadar bu örtünmenin dini bir örtünme olduğu söylenemese de Batıcılığın önde gelenleri tarafından "geri kalmışlığın" bir işareti (Göle 1991: 29) olarak görülür ve benimsenmez. Kızların etek boyları da diz üstüne çıkmıştır ki bu da Batı modasıdır.

Az önce de belirtildiği gibi, kadının toplumdaki konumu, Batı'nın Doğu'ya bakışını belirlerken, aynı zamanda Doğu ve Batı arasındaki farklılığı simgelemektedir. Kezban ve Mestan'ın görünüşte Batılılaşma yönünde geçirdikleri bu değişimler ile film içindeki Doğu–Batı karşıtlığı da çözülmüş, şehirdeki Batılı grubun kızlara bakış açısı değişmiştir.

Kezban Batılı bir gözle, onun çizdiği gibi değiştikten sonra, daha önce aşağılandığı grubun içine girip onlarla birlikte eğlenmeye başlar. En azından artık eskisi gibi dışlanmaz. Hatta erkeklerin aşık olduğu, kadınların da gıptayla baktıkları bir kadın olur.

Mestan da evlatlık geldiği evden kovulduktan sonra, zengin ve yaşlı bir adamın evinde işe başlar. Onun da dış görünüşü Kezban gibi değişir. Yaşlı adamın bıraktığı mirasla hayatı değişime uğrar. Modaya uygun kıyafet ve saçlarıyla Leyla takma adıyla kovulduğu eve gider. Adeta Paris moda dergilerinden fırlamış gibidir. Bu, onlarla kendi anladıkları dilden konuşmak için gerçekleştirilen abartılı bir değişimdir. Kendisini dış görünüşüyle yargılayan bu gruba dış görünüşün ne kadar aldatıcı olabileceğini gösterir. Kınalı Yapıncak, Mestan ya da Leyla olarak üç ayrı isimde de aynı insan olmasına rağmen, eski görünümüyle aşağılanan ve dışlanan Mestan, dış görünüşünde geçirdiği bu değişimle kovulduğu eve bu sefer bir 'kadın' değil 'hanımefendi' olarak dönebilecek ve iktidarı bu grubun elinden alabilecektir. Ancak bu gücü onlar gibi kötüye kullanmayacak ve kendisinden beklenilen şekilde bu düşmüş gruba yardım elini uzatacaktır.

Buraya kadar anlatılanlardan filmlerde iki tip Batılılaşma olduğu görülür. Şehirdeki grubun temsil ettiği aşırı Batılılaşmanın karşısında desteklenen bir Batılılaşma örneği vardır. Bu desteklenen Batılılaşma örneğini gösteren evlatlık kızlar, dış görünüşleri ile şehirde kendilerini kabul ettirmelerinin ardından, toplum ve aile içinde oynadıkları rollerle, Türk modernleşme projesinde kadından beklenen tavırları sergileyerek, şehirdeki yolundan sapmış gruba örnek olacaklardır. Çünkü Türk modernleşme projesinde devletin, sayıları oldukça fazla olan 'öteki' kadınlardan beklediği, daha çok özel alanda, yuva kurma sürecinde 'düzen', 'disiplin' ve 'rasyonellik' getiren Batı tarzı ev kadınları olarak modernleşme sürecine katılmalarıdır (Bozdoğan–Kasaba 1998: 87). Kezban ve Mestan'ın iktidarı ele geçirdikten sonra, büyük şehirdeki bu yolundan sapmış, aşırı Batılılaşmış gruba getirdikleri şey de düzen, disiplin ve rasyonellik olacaktır.

Türk modernleşme hareketlerinde asrîliğin, çağdaşlaşmanın sınırları sürekli yeniden çizilmiştir (Göle 1991: 78). Kadınların tıpkı filmlerde Kezban ve Mestan'ın geçirdiği gibi bir değişim geçirmeleri;

oryantalist görüntülerinden sıyrılmaları; modern ama esaslı birer ev kadını olmaları beklenir. Dolayısıyla Kezban ve Mestan gibi, modernleşirken gelenekten de tamamen kopmamaları gerekmektedir.

Filmlerde kızların geçirdikleri bu sınırlı Batılılaşma, filmin sonunda, iktidarı aşırı Batılılaşmış grubun elinden almaları ile de desteklenir. Kezban ve Mestan zengin olup modernleşseler bile şehirdeki grup gibi aşırıya kaçmayacaklar, kendi öz kimliklerine yabancılaşmayacaklardır.

Şehirdeki aşırı Batılılaşmış grubun yaşam biçiminin, dolayısıyla bu tip bir Batılılaşmanın benimsenmediği ve böyle bir değişimin sonunun hüsran olacağı ise filmlerin sonunda, bu grupların iflasa sürüklenmeleri, sefil bir hayata düşmeleriyle onaylanır. Bu son aynı zamanda, hangi Batılılaşma tarzının onaylandığının da göstergesidir.

Sonuç olarak geleneklerine bağlı, dış görünüşü Avrupai olmayan kadın, şehirdeki elit kesim için gericiliği, tutuculuğu simgeler; şehirdeki taklitçi, aşırı Batılılaşmış kadın ise köklerinden, kendi öz kimliğinden kopmayı temsil eder. Kezban ve Mestan'ın kadın temsillerinde bu iki karşıt kutup kendi içlerinde uzlaştırılmış ve Türk modernleşmesinde onlara 'kadın' olarak biçilmiş olan öncü rolleri başarıyla gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça

Bozdoğan, Sibel - Kasaba, Reşat (1998) *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Erdoğan, İrfan (2000) *Kapitalizm, Kalkınma, Postmodernizm ve İletişim*, Ankara: Erk Yayınları.

Göle, Nilüfer (1991) *Modern Mahrem*, İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul.

Kahraman, Hasan Bülent (2002) *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, İstanbul: Everest Yayınları.

Kıran, Zeynel - Kıran (Eziler), Ayşe (2000) *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayınevi.

Mardin, Şerif (2002) *Türk Modernleşmesi*, Makaleler 4, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbay, Ferhunde (1999) "Türkiye'de Evlatlık Kurumu: Köle mi, Evlat mı?", *Bilanço 1923-1998 Uluslararası Kongre* içinde, 2. Cilt, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s.277-286.

_____ (2002) "Evlerde El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler", Davidoff L., *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s.13-47.

Said, Edward W. (1999) *Şarkiyatçılık*, (Çev.) Berna Ülker, İstanbuk: Metis Yayınları.

Defne Özonur
Doktora Öğrencisi
Gazi Üniversitesi

"ÖTEKİ" DEĞİŞTİ AMA KADERİNİ DEĞİŞTİREMEDİ

Dilek Evirgen

Giriş

Cinselliğin bereket ile özdeşleştirilerek kutsal sayıldığı ilkel toplum yapısından erkek egemen toplumsal düzene geçiş ile kadın, erkeğin karşısında ikincil konuma itilmiştir. Bu düzende eş ve anne olan kadınlara kutsallık verilirken, zevk veren kadınlar lanetlenmiş ve dışlanmışlardır. Fahişeler de zevk veren 'kötü kadın'lar olarak tarih boyunca aşağılamalara ve dışlanmaya maruz kalmışlardır. Fahişelik uygarlık, teknolojik gelişmeler ve ekonomik baskılar ile kabuk değiştirip kurumsallaşsa da (Özgüç 2000: 66) fahişelere yönelik bakış değişmemiştir.

Türk sinemasında da fahişeler toplumsal düzeni tehdit eden karakterler olarak sunulmuşlardır. 'Masum kadın'-'kötü kadın' karşıtlığında temsil edilen kadın karakterler içinde fahişeler, doğuştan suçlu eksikliği nedeniyle bu yola sürüklenen, kara yazgılı ve mutluluğu hak etmeyen kötü kadınlar olarak filmlerde yerlerini almışlardır.

1980'li yıllarda hızlanan libarelleşme ve batıya yakınlaşma politikaları ile toplumda ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda önemli değişimler yaşanmıştır. Sınıflar arası ekonomik uçurumlar artmış, bireyler kimlik ve aidiyet bunalımlarına sürüklenmişlerdir. Diğer yandan oluşan özgürlük ve çoğulculuk ortamında katı kalıplara hapsedilen ideolojiler, kimlikler, akımlara yönelik bakış hızla esnekleşmeye başlamıştır. 90'lı yıllar ise dünya ile bütünleşme çabaları çerçevesinde her alanda değişim projelerinin yaşama geçirildiği ve toplumsal bunalımların keskinleştiği yıllar olmuştur.

Bu yazı yeni toplumsal yapıda fahişenin karakterinde, kaderinde ve ona yönelik toplumsal bakışta bir değişimin olup olmadığını araştırmaktadır. Çoğulculuk ve özgürlük ortamında fahişe kendi kararlarını alabilen, kısmen güçlü bir kimlik sergilese de kara yazgısını değiştirememiş, üstelik daha da 'suçlu' olmuştur varsayımından hare-

ket edilmiştir. Tesadüfi örneklem ile seçilen 1980 ve 1990'lara ait iki fahişe temsili İffet (Kartal Tibet, *İffet*, 1982) ve Tina (Mustafa Altıoklar, *Ağır Roman*, 1997) üzerinden incelenmiş ve yaşadıkları değişim ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmada fahişeliğe bir meslek olarak yaklaşılmakta ve fahişeler 'belirli bir bedel karşılığında seçicilik göstermeden bedenini sunan kadınlar' olarak tanımlanmaktadır.

Türk Sinemasında Fahişeler

"Yerli filmlerin büyük kısmında, şu ya da bu nedenle fahişelere ve 'kötü kadınlara' yardımcı karakterler arasında yer verildiği görülüyor. Bunun yanı sıra esas kadın karakterin fahişe olduğu örneklerin sayısı da küçümsenmeyecek denli fazla" (Abisel 1994: 121).

Sinemanın ilk yıllarında fahişeler doyumsuz, erkeği baştan çıkarıp sömüren, yuva yıkan yönleri ile insani boyuttan yoksun olarak inşa edilmişlerdir. *Şehvet Kurbanı*'nda (Muhsin Ertuğrul, 1940) Cahide Sonku'nun canlandırdığı bar fahişesi, *Bir Şoförün Gizli Defteri*'nde (Atıf Yılmaz, 1958) Çolpan İlhan'ın canlandırdığı genelev fahişesi gibi 40 ve 50'lerin fahişe karakterleri, inandırıcılığı ve derinliği olmayan fahişelerdir. Özgüç 70'li yıllara kadar fahişelerin cansız birer motif olarak gerçek yaşamın kıyısında kalan karakterler olduklarını, yaşamadıklarını dolayısıyla da inandırıcılıklarının olmadığını belirtmektedir. "1940'lardan 1968 yılına kadar Türk sinemasındaki fahişe tipleri değişmedi. Hep birbirinin kopyasıydı. Pola Morelli, Diclehan Baban, Gönül Bayhan, Cavidan Dora, Melahat İçli kadın tiplemeleriyle ve de Zuhal Tan, Meltem Mete, Ayfer Koray gibi yan hikaye oyuncularıyla gerçek anlamda bir fahişe filmi yapılamadı" (Özgüç 2000: 67).

60'lı yıllarda sinemaya toplumsal gerçekçilik akımının etkisiyle gerçekçi öyküler girmiş, fahişeler de bu etkiden nasibini almaya başlamışlardır. 1968'de *Vesikalı Yarim*'deki (Ö. Lütfi Akad) konsomatris Sabiha, insani yönleriyle, gerçeğe yaklaşan karakter ve öyküleri ile yeni fahişenin ilk örneği olmuştur.

1970'lerde sinemada bir yandan seks furyası devam ederken toplumsal konuları işleyen film sayısı da artmıştır. Fahişelerin yuva yıkma öyküleri yerini umutsuz ve hazin aşk hikayelerine, neden ve nasıl fahişe olduklarına, bu yoldan nasıl kurtulacaklarının cevabını arama hikayelerine bırakmıştır. *Asiye Nasıl Kurtulur?* (Nejat Saydam, 1973), *Felek* (Arda Uskan, 1973), *Beni Mahvettiler* (Yücel Uçanoğlu, 1979), *Yatık Emine* (Ömer Kavur, 1974), *Bacım* (Bilge Olgaç, 1974),

Sarmaş Dolaş (Ümit Efekan, 1977), *Baraj* (Orhan Aksoy, 1977), *Ağa Düşen Kadın* (Yücel Uçanoğlu, 1978), *Cevriyem* (Memduh Ün, 1978), *Çamurdaki Kadın* (Naki Yurter, 1979) gibi filmlerde kadının fahişe olmasının kadına ait olduğu anlayışı egemendir. Kimi zaman kendisini cinsel nesne olarak gören sevgilisine aldanmış, kendisini ona vermiş, kimi zaman ağanın 'kötü niyetli' oğlu kendisine tecavüz etmiş, kirletilmiştir. Erkeğe aldanmak büyük 'hata'dır. Nasıl ve kim düşürürse düşürsün artık o bir fahişedir, kara yazgılıdır. Kurtuluşu yoktur. Toplumdan dışlanır, mutsuzluk ya da ölüme mahkum edilir. Şiddet, horlanma, aşağılanma yaşamının her aşamasında karşısına çıkar.

Fahişenin bu yaygın temsiline karşın *Beni Mahvettiler* (1973), *Yanmışım* (Temel Gürsu, 1979) filmlerindeki gibi kendisini birey olarak tanımladığı, özne konumunu seçtiği, söz alıp karşısındakine seslendiği fahişe temsili örnekleri de verilmiştir. Fahişe *Lekeli Melek*'teki (Remzi Jontürk, 1978) altın kalpli bile olabilmektedir (Büker 1999b: 27).

80'lerde Değişen Ne?

1980 ve 1990'ların fahişesini değerlendirebilmek için bu yıllarda yaşanan toplumsal, ekonomik ve sosyal değişimlere göz atmak gerekmektedir. Çünkü bu yıllar libarelleşme ve dışa açılma politikaları ile toplumsal yaşamın ve ahlaki değerlerin dönüşüm geçirdiği yıllardır. Fahişe de bu değişimlerden nasibini almıştır.

Uzun bir karmaşa döneminden çıkan toplum 80'lerin başında serbest piyasa ekonomisi ile tanışmıştır. Dışa açılma politikaları çerçevesinde ithalat artmış, dünya piyasaları ile eklemlenme sürecine girilmiştir. Vitrinler o zamana kadar hayal bile edilemeyen çeşitli ithal ürünler ile dolmuş, günlük yaşam Amerikanlaşmaya başlamıştır (Bali 2002: 19). Zenginin daha zengin, fakirin ise daha fakir olduğu bu dönemde sınıflararası ekonomik farklar keskinleşmiş, hızla ülkeyi çevreleyen batılı değerler, toplumsal yapının ahlaki değerlerinde çatışma yaratmıştır.

Bu dönemde basın da yapısal bir dönüşümden geçmiştir. Aile gazeteciliği geleneği ortadan kalkmış, gazetelerin, dergilerin yeni sahipleri, basın sektörü dışından gelen iş adamları olmuştur. Magazin basını, reklamcılık, pazarlama gibi sektörler gelişmiş, düşük gelirlilerin yaşamını renklendirmeye başlamış, sektörler tüketim toplumu 'yaratma' konusunda faaliyetlerini arttırmışlardır. Yeni bir elit sınıf oluşmuş, batılı yaşam tarzları ile de basında özendirici şekilde sunulmuşlardır.

Kısa yoldan zengin olmanın, köşeyi dönmenin alkışlandığı bu dönemde düşük ve orta gelirli bireylerin hayallerini zenginlerin başarı öyküleri süslemeye başlamıştır. Sınıf atlamak en büyük hedef haline gelmiş, bireyler tüketerek üst sınıfa ait olabilecekleri yanılsamasına kapılmışlardır.

Gürbilek 80'li yılların ikinci yarısının, baskı döneminden çıkıldığı yanılsaması yaratacak şekilde söz, imge ve görüntü patlamasının yaşandığı yıllar olduğunu söylemektedir (Gürbilek, 2001: 21). Magazin basınının, gelişip yaşamı renklendirdiği bu yıllarda, yeni bir haber dili, yeni bir kamuoyu oluşmuştur.

"Türkiye'de yakın zamana kadar mahrem kabul edilen, adı konmamış birçok alan ilk kez 80'lerde kamuoyunun gündemine geldi; kamusal bir söz düzeni içinde konuşuldu, ayrıştırıldı. Cinsellik ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldü; cinsel eğilimler sınıflandırıldı (Eşcinseller, Biseksüeller, Transseksüeller, Zıtcinseller), kuşaklar ayrıldı (68 Kuşağı, 88 Yupi Adayları Kuşağı; hatta darbecilik bile bir kuşak özelliği olarak yorumlandı: 27 Mayıs Kuşağı)" (Gürbilek, 2001: 22).

Özel hayat kamusallaşmış, cinsellik başta olmak üzere mahrem konular özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde konuşulmaya başlanmıştır.

90'lar, 80'lerde başlayan değişimlerin artarak sürdüğü yıllardır. Küreselleşme sürecinde dünya ile eklemlenme çabaları çerçevesinde yeniden yapılanma, düzenleme, değişim projeleri yaşamın her alanında kendisini göstermiştir, batılı olma çabaları daha da artmıştır.

80'lerde başlayan iş adamı-siyasetçi-köşe yazarı ilişkileri 90'larda alenileşmiş ve doğallaşmış, siyasetçi-mafya-emniyet ilişkileri ise doğallaşmanın ötesinde, olması gereken ilişkiler olarak onaylanır hale gelmişlerdir.

Özel kanallar ile bireysellik, cinsellik, ün, şöhret, para, zenginlik, kısa yoldan başarılı olmak sürekli desteklenen en temel değerler olarak topluma sunulmuştur.

Kısaca 80'lerin sözde zenginlik ve özgürlük ortamında modern batılı değerler Türk insanını çepeçevre sarmış ve ortaya ne batılı ne doğulu, ne modern ne geleneksel olabilen, maddi değerlerini ve bireyselliğini sonuna kadar yaşamak isteyen, kendisini sadece tüketerek tanımlayan sorunlu bireyler ve toplum çıkmıştır. 90'lara gelindiğinde ise durum kaosu çağrıştıracak şekilde karmaşıklaşmış, uçurumlar keskinleşmiştir.

Bu dönemde Özgüç'ün deyimi ile filmlerde fahişeler de çağdaşlaşmaya başlamıştır. Bu çağdaşlıkta Müjde Ar'ın payı büyük. Rande-

vuevi fahişesine kalıplaşmış ve aşağılayıcı gözle değil insanca bakan *Ah Güzel İstanbul*'un (Ömer Kavur, 1981) ardından filmlerde Müjde Ar'la fahişelik de sosyal bir içerik kazanmıştır (Özgüç 2000: 70).

Fahişeler bu dönemde yeni ekonomik sistem ile gelişen sektörlerde (moda sektörü, reklam, ve sinema sektörü gibi) varlık gösterebilmekte, mekânlarını genişletebilmekte, sosyeteye karışıp, onlar gibi davranıp, onlar gibi yaşayabilmektedirler. Müşterilerini statüsü yüksek erkekler arasından seçebilmektedirler. "Yıl 1989, fahişe artık lekeli melek değil, o kürklü. *Kürklü Melek*'de fahişe kiralık kız, ilişki kurduğu erkek iş adamı. Tüketimin, para harcamanın erdem olduğu bir dönem gelmeden kürk giymeyi düşünmedi. Artık o toplumsal statüsünden tüketerek kurtulmak istiyor" (Büker 1999b: 24). Aşkı, sevgiyi, evinin kadını, çocuklarının anası olmayı hâlâ her şeyden çok istemektedirler. Ancak aşka kavuşmak onlar için asla mümkün olmamaktadır.

Gurbet Kuşları (Engin Temizer, 1982), *Güneşin Tutulduğu Gün* (Şerif Gören, 1983), *Günahkar* (Yücel Uçanoğlu, 1983), *Dağınık Yatak* (Atıf Yılmaz, 1984), *Güneş Doğarken* (Şerif Gören, 1984), *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *14 Numara* (Sınan Çetin, 1985), *Asılacak Kadın* (Başar Sabuncu, 1986), *Çağdaş Bir Köle* (İrfan Tözüm, 1986), *İpekçe* (Bilge Olgaç, 1987) gibi filmlerde bir yandan yeni mekânlarda yeni müşterileri ile ilişkilerini geliştirmekte, diğer yandan da yozlaşan değerler ile baş etmeye, kendilerine bir çıkış yolu bulmaya çalışmaktadırlar.

Güçlü Fahişe Aşka Teslim: *İffet*

İffet (Kartal Tibet, 1982) filmi, ana karakteri ile aynı adı taşıyor. Yozlaşan değerlere eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşan filmde İffet'in (Müjde Ar) fahişeliğe 'yükselme' öyküsü işleniyor.

İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde yaşayan genç ve güzel İffet mahallenin yakışıklı çapkını Cemil'e ölesiye aşık, "aşkına bağlaşık bağımlı". Bağlaşık bağımlı "gerçek kimliği gelişmemiş ya da belirlenmemiş, ama kendi dışındaki güçlü bağlardan dolayı, bir eşe, hayat arkadaşına, aileye, dış görünüşe, mesleğe ya da kimi kurallara bağımlı, bir bakıma ikincil kişilik taşıyan insan (Kasl 1993: 56). İffet'in de ikinci kişiliği Cemil. 'Saflığını' ona teslim etmek dışında onsuz var olamıyor, her isteğini yerine getiriyor. Toplumsal kurallardan da vazgeçmek istemiyor. Çünkü bunun kabul edilemez bir hata olduğunun da farkında.

Toplumsal kurallara bağımlılık yeterli değil, çünkü onun hamurunda 'fahişelik' var, teyzesi o kadınlardan biri. Her an İffet de, kardeşi Nimet de fahişe olabilir. 'Namus delisi' baba da bunu bildiğinden kızlarını baskı altında tutuyor. Her an kızlarına şiddet uyguluyor. 'Kötü kadın' teyze ile görüşmek yasak. Sokağa çıkmak, mahallenin kadınları ile pikniğe gitmek bile cezalandırılması gereken davranışlar: "Kız kısmı sokakta gezmez, hele izinsiz asla".

Babasının sözüne uymayan İffet, Cemil'le buluşmak için Sultansuyu'na pikniğe gidiyor. Sevgilisine kanıyor ve tecavüze uğruyor. Üstelik sevgilisinin kendisini fiyakalı bir arabaya değişebileceğini de fark edemiyor. Çünkü o doğuştan fahişe, 'eksik' bir kadın.

İffet ölümden intikam hedefi ile vazgeçiyor. İntikam alabilmesi, güçlü, yani zengin, yani statülü olmasına bağlı. Alt sınıftan bir kadının çok güçlü ve zengin olabilmesi için 'tek' yol bedenini satması. Yeni dönemin yeni sektörleri kendisine yaşam alanı açıyor. Kötü yolun yeni adı: fotomodellik.

Adını değiştiriyor, Demet oluyor. İffet ismi fazla muhafazakar bir fahişe için. Fotomodellik, mankenlik, reklam yıldızlığı, sinema oyunculuğu. Tek tek atıyor adımlarını, her adımda da bedenini sunmaktan çekinmiyor. Oturmasını, kalkmasını öğreniyor, kitap okuyup bilgisini arttırıyor, kiminle nerede ne konuşulacağını öğreniyor. O bir sosyete fahişesi olacak. Onlar gibi yaşamasını öğrenmesi gerekiyor. Onlar da kendisi gibi 'kirli'ler. Bu yüzden aralarına girebiliyor. Fahişelik kurallarını ise hiç aksatmıyor. Kendisi gibi çağdaş belalısına itaat ediyor ve aşık olmuyor.

Simone De Beauvoir sinema yıldızlarını saray yosmalarına benzettiği *Kadın II* kitabında bu kadınların dişilikleri ile erkekleri tuzaklarına düşürdüklerini, bu yolla belli bir bağımsızlığa kavuştuklarını belirtiyor. "Kendini bir sürü erkeğe verdiğinden kesin olarak hiçbirinin malı değildir; topladığı para, yeni bir ürünü çıkarır gibi ortaya çıkardığı ad ona ekonomik özerklik sağlar... Dişiliklerini son sınırına kadar kullanan bu kadınlar erkeğinkine denk bir durum yaratabilmektedirler; kendilerini erkeklerin önüne bir nesne gibi çıkaran cinsellik aracılığıyla öznelliklerine kavuşmaktadırlar" (1986: 258). İffet de film yıldızı ve tanınmış bir kadın olarak saray yosması gibi dişiliğini son sınırına kadar kullanıyor, erkekleri kendi oyunlarında taklit ederek edilgin niteliğini etkinliğe dönüştürüyor. Cinselliğe sahip olduklarını zanneden erkeklere ekonomik anlamda sahip oluyor ve ün, şöhret, güzellik ile onları kendi önünde eğdiriyor. Özne olarak ilişkilerine yön veriyor. En zengin Haluk'un metresi olurken kuralları kendisi belirliyor.

İffet gün geliyor intikamını alıyor. Cemil'i önünde diz çöktürüyor, yalvartıyor. Ama o bir fahişe. Doğuştan 'eksik', zayıf. En güçlü olduğu noktada yine aşkına teslim oluyor. Ama sevdiği adam yeni toplumsal yapının maddiyata değer veren yozlaşmış bireyi. Dönüşmesi mümkün değil. Yine aldatılıyor. Cezayı kendi elleriyle veriyor İffet. Artık hem fahişe hem de katil olduğu için suçlu.

90'larda Fahişenin Durumu Ne?

1990'larda Türk sinemasında yeni yönetmenler yeni açılımlar getirmiştir. "1990'ların başındaki temel vurgulardan biri de marjinallerin bir şekilde Türk sinemasında kendilerine bir yer bulabilmesidir." (Vardan 2003: 749). Bireysel konular işlenmiş ve ruhbilimsel deneme örnekleri verilmiştir. Fahişe de bu yıllarda iç dünyasını, yaşadığı dostlukları anlatmaya başlar. *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*'da (Atıf Yılmaz, 1993) genç fahişe ile orta yaşlı alkolik fahişenin arkadaşlıkları, *Tabutta Rövaşata*'da (Derviş Zaim, 1996) tuvaletçi ve hırsız Mahsun'la eroin bağımlısı fahişenin ilişkisi, *Masumiyet*'te (Zeki Demirkubuz, 1997) 'kişilikli' fahişenin yaşamı (Özgüç 2000: 72), *İki Kadın*'da (Yavuz Özkan, 1992) fahişe ile üst tabakaya mensup kadın, *Düş Gezginleri*'nde (Atıf Yılmaz, 1992) de doktor ile genelev fahişesi arasındaki dostluk işlenir. Hatta erkek fahişelerin hikâyeleri de anlatılmaya başlanır (Orhan Oğuz, *Dönersen Islık Çal*, 1992). Ancak o hâlâ bir alt kültür üyesidir. Sosyeteye de girse, mekânını da genişletse, erkekleri nesneye de dönüştürse kaderini değiştirememekte, sıradan insanın arasına karışamamaktadır. Dolayısı ile durumunu kabullenir. Düşüş hikayesini anlatmaktan vazgeçer. Yükselen değer bireyselliktir, o da bireyselliğini yaşamaya başlar. İşini yapar, mutsuz yaşamını az da olsa renklendirebilecek tatlar peşinde koşar. Önemli olan gününü kurtarmaktır. Artık evlenip evinin kadını, çocuklarının anası olmayı düşlemez. Ama kurallarına aykırı olsa da aşktan vazgeçemez.

Marjinallerin Arasında Saygın: Tina

1997 tarihli *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar) Hıristiyan'ı, Rum'u, Yahudi'si, çingenesi, fahişesi, mafyası, eşcinseli ile marjinallerin buluştuğu kozmopolit bir çevrede, Kolera Sokağı'nda yaşanan yozlaşmış ve parçalanmış ilişkileri anlatıyor. Suç, 'namussuz'luk, şiddetin her yanda kol gezdiği ama yasanın olmadığı bir yapı bu. 90'ların

yozlaşmış toplumundaki 'kaos'u abartılı dille marjinallerin dünyasından anlatan bir film.

Marjinallerin dünyasında her zamanki yerini alıyor fahişe, bu defa mesleğinde epey yol almış ama güzelliğinden pek bir şey kaybetmemiş bir Rum dilberi olarak. Adı Tina. Geçmiş yıllarda olduğu gibi nasıl bu yola düştüğünü anlatmak istemiyor artık, zaten kim dinler ki? Tina'nın çevresindeki herkes onun gibi 'düşmüş'.

Üstelik diğer 'düşmüş'lerden durumu daha iyi. Sadece gece çalışıyor. Gündüzleri kendisine ait. Fazladan paraya ihtiyacı yok. Kendisini geçindirilebilecek kadarı yetiyor ona. İstediği zaman işe gitmeme özgürlüğü var. Büyük hayaller peşinde koşmak değil, gününü yaşamak istiyor. Durumunu kabullenmiş durumda. Yarının ne getireceği çok da önemli değil 90'ların fahişesi için. Belki de yarının neler getirebileceğini kestirebildiği için.

'Fahişe (belalısına) körü körüne itaat etmeli. O ki fahişe olarak doğmuştur, kaderine boyun eğmelidir, ona yardım elini uzatan dostu hoşnut etmelidir ki, onun da huzura vardığında mekânı cennet olsun' (Büker 1999a: 57). Ancak durum Tina-belalı ilişkisinde tersine dönmüş durumda. Belalı, Tina'ya itaat ediyor, yardım ediyor, hatta onun şoförlüğünü üstleniyor. O ise kendi yaşamını belalısından bağımsız yönlendiriyor, fahişelerin "çaresizliğin, korunmasızlığın, sevgisizliğin zorunlu kıldığı aptallıkları" (Büker 1999a: 57) yok Tina'da. "Mancini körü körüne itaat etmek için fahişenin duyarlılığa, zekaya gereksinimi olmadığını söyler. Belki de zeka dendiğinde daha çok eleştirel düşünceyi vurgulamak ister. Fahişe eleştirel düşünce geliştiremez, istese de geliştiremez, çünkü eleştirel düşünce, onu fiziksel olarak olmasa da düşünsel olarak özgürleştirir" (Büker 1999a: 57). Çaresizlik, korunmasızlık onu korkutmuyor çünkü o çürümüş değerleri, insanları sorgulayabiliyor, iyinin yanında olması gerektiğini biliyor. Tina gücünü düşünsel özgürlüğü ile sağlıyor.

Tina marjinallerin arasında saygın bir insan. Bu yolda verdiği yıllar, hâlâ sahip olduğu alımlı güzelliği ona saygınlık kazandırmış. Saygınlık sadece tecrübesi ve güzelliğinden kaynaklanmıyor. O sevgiyi, dostluğu, arkadaşlığı, mertliği, fedakarlığı bilen bir fahişe. Kolera'nın 'iyi' kabadayısı Sado'nun güvenini, arkadaşlığını kazanabilmiş.

Güzelliği ile de Salih'in yüreğini kazanıyor. O da aşık Salih'e çünkü Salih mahallenin yiğit delikanlısı. Artık Salih'in kadını Tina. Kabadayı'nın kadını. İtibarı yüksek bir erkekle beraber olmak onun saygınlığını daha da artırıyor.

Sevdiği adam çalışmasını istemiyor. Kabulleniyor, güçlü ve kendi yaşamında kararlarını verebilen Tina sevdiği adam için her şeyi yapmaya hazır. Parasız kalıyor, eşyalarını satıyor, direniyor. Ama yaşamak için para gerekli, bu meslekten tamamen vazgeçmesi mümkün değil. Bir kere girildiğinde içinden çıkılmıyor.

Aşk ona hep acı getiriyor. Ama aşktan da vazgeçemiyor fahişe. 90'lara da gelse hâlâ ölesiye tutkun sevgilisine. Onu kurtarmak için 'kötü' mafyanın elebaşı ile bile yatmaya razı. Ama sevgilisi buna razı değil. Dayanamıyor bu acıya, intihar ediyor. Fahişe kendisi gibi 'düşmüş'lerin arasında bile aşkına kavuşamıyor. Üstelik sevdiğini kurtarmak isterken ölümüne neden oluyor. O da kendisini öldürüyor, 'kötü'leri de yanında götürüyor. Yozlaşmış toplum yapısında onun için tek çözüm hem kendisini hem de 'kötü'leri yok etmek.

Sonuç

80'lerde de 90'larda da fahişe kendi kararlarını kendisi verebilmesi, erkekleri cinsel nesne olarak kullanabilmesi açısından kısmen daha güçlü. Ama egemen düzende kabul görmesi çoğulcu toplum yapısında bile hâlâ mümkün değil. Ancak marjinallerin ya da kendisi gibi 'kirli' sosyetenin yani burjuvazinin arasında yer bulabiliyor, saygınlık kazanabiliyor. Ve hâlâ büyük hatası aşık olmak. Fahişelik kurallarına karşı da olsa aşık olmaktan vazgeçemiyor. Üstelik ölesiye seviyor. Ama eskiden beri aşkına kavuşamıyor. Egemen toplum yapısında kendisine evlenme ve mutlu olma şansı verilmiyor. 80'ler sonrasında ise durum onun için daha da zor. Artık karşısına yozlaşmış toplum üyelerinden biri çıkabiliyor, onu sırtından vurabiliyor. Ya da çevresindeki sorunlu bireyler aşkına kavuşmasına engel oluyor. Hem toplum hem de yasalar önünde suçlu durumuna düşüyor, başka çaresi yoksa kendisini öldürüyor. Karayazgı ise asla tersine dönmüyor. Hatta daha da çıkılmaz hale geliyor. Ataerkil düzenin kadına yönelik bölünmüş bakış açısı devam ettiği sürece de kara yazgısını değiştirmesi mümkün olmayacak görünüyor.

Kaynakça

Abisel, N. (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Yayınları.

Bali, N.R. (2002) *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Beauvoir, S.D. (1986) *Kadın II*, İstanbul: Payel Yayınları.

Büker, S. (1999a) "Fahişeler Barda: Şehvet Kurbanı ile Vesikalı Yarim", *25. Kare*, s.27.

Büker, S. (1999b) "Fahişeler Genelevde: Baraj ile 14 Numara", *İletişim,* 99-2, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, ss.19-38.

Esen Ş. (2000) *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Yayınları.

Gürbilek, N. (2001) *Vitrinde Yaşamak,* İstanbul: Metis Yayınları.

Kasl, C. (1993) *Kadin Cinsel Bağımlılık*, (Çev.) Leyla Onat, Ankara: Ümit Yayınevi.

Özgüç, A. (1998) *Türk Filmleri Sözlüğü*, Sesam Yayınları.

Özgüç, A. (2000) *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Parantez Yayınları.

Vardan, U. (2003) "80'lerden Sonra Türk Sineması", *Dünya Sinema Tarihi,* (Der.) G. Nowell-Smith, (Çev.) A. Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.745-754.

Dilek Evirgen
Doktora Öğrencisi
Ankara Üniversitesi



ISBN 975-8803-62-X

