

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TİYATRO KÖKENLİ
OYUNCU VE YÖNETMENLERİN TÜRK
SİNEMASINA ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET ÇELİK
(Y1412.210008)

DRAMA VE OYUNCULUK ANA SANAT DALI
SAHNE SANATLARI TEZLİ YÜKSEK LİSANS

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Münip Melih Korukçu

TEMMUZ, 2017



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Ana Bilim Dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı Y1412.210008 numaralı öğrencisi **Mehmet ÇELİK**'e "**TIYATRO KÖKENLİ OYUNCU VE YÖNETMENLERİN TÜRK SİNEMASINA ETKİLERİ**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 14.06.2017 tarih ve 2017/13 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından **aybırığı** ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak **hazırlanmış** edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :05/07/2017

1)Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Münip Melih KORUKÇU

2) Jüri Üyesi : Prof. Mehmet BİRKIYE

3) Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “ TİYATRO KÖKENLİ OYUNCU VE YÖNETMENLERİN TÜRK SİNEMASINA ETKİLERİ adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’ da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.(05/07/2017)

MEHMET ÇELİK

ÖNSÖZ

İstanbul Aydın Üniversitesi Drama Ve Oyunculuk Bölümü'nde yüksek lisans yapmaktaki amacım, çocukluğumdan itibaren çok sevdiğim, bugün tiyatrodan ve televizyon da oyuncu ve yönetmen olmak istememe neden olan bu sanat dalını yakından tanımaktı.

Birbirinden değerli hocalarım başta Prof. Mehmet BİRKİYE hocam olmak üzere, her daim tüm sorunlarımı ve aklımdaki soru işaretlerini danıştığım Tez Danışmanım Yard.Doç.Dr. Münip Melih KORUKÇU, sonrasında Öğr. Görevlisi Burcu SALİHOĞLU, Öğr. Görevlisi Mark LEVİTAS'dan aldığım eğitim sonucunda sanata geniş bir perspektiften bakabilme yetisini kazandım.

Yüksek Lisans eğitimimin son aşaması olan tez yazımına geldiğimde, tiyatro üstüne yaptığım lisans eğitimimi sinemayla buluşturan bir konuyu seçtim. "Türk sinemasında tiyatro kökenli oyuncu ve yönetmenlerin Türk sinemasına etkileri". Bu konu kapsamında değerli danışmanım Yard.Doç.Dr. Münip Melih KORUKÇU'nun yönlendirmesiyle bulabildiğim tiyatro kökenli yönetmen ve oyuncuların filmlerini izledim. İzlediğim bu filmler ve bu konu kapsamında yaptığım araştırmalar, Türk sinemasının dünü, bugünü ve yarınını daha iyi anlayabilmeme yol açtı.

Bu tez kapsamında Türk sinemasındaki tiyatro kökenli oyuncu ve yönetmenleri nesnel bir bakış açısıyla değerlendirmeye çalıştım. Dileğim bu tezin, gelecekte bu konuda daha kapsamlı araştırma yapmak isteyenlere bir başvuru kaynağı olarak yardımcı olabilmesidir. Öncelikle İAÜ Drama Ve Oyunculuk bölümü hocalarından Sayın Prof. Mehmet BİRKİYE, bana çok daha verimli çalışabileceğim bir olanak yaratan ve beni sürekli destekleyip, cesaretlendiren tez danışmanım Sayın Yard.Doç.Dr. Münip Melih KORUKÇU, bilgi ve görüşlerini benimle paylaşan değerli Ayşenil Şamlıoğlu'na, sıkıştığım yerlerde yine fikir edindiğim İAÜ öğretim görevlilerinden Sayın; Mark LEVİTAS'a ve bire bir usta hocalarla yaptığım görüşmelerde benden yardımını esirgemeyen buluşma sağlayan Enis ARIKAN'a, hastane yatağında da olsa tanışma fırsatı bulduğum için kendimi çok şanslı hissettiğim bana yardımcı olabilecek her konuda fikirlerini ve bildiklerini benimle paylaşan merhum Memduh ÜN hocama, Öğr. Görevlisi Sayın Duygu SAĞIROĞLU hocama ve son olarak aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
1. TİYATRO SANATI	1-2
1.1. Tiyatronun Kökeni	3-4
1.2. Tiyatro'da Dramatik Yapı	4-5
1.3. Türkiye’de Tiyatronun Kısa Tarihi	5-7
2. SİNEMA SANATI	8
2.1. Sinemanın Kökeni	9-11
2.2. Sinemada Dramatik Yapı	11-15
2.3. Türkiye’de Sinemanın Kısa Tarihi	15-18
3- OYUNCU KAVRAMININ SİNEMA VE TİYATRODAKİ BENZERLİK VE FARKLILIKLARI	19-22
4. YÖNETMEN KAVRAMININ SİNEMA VE TİYATRODAKİ BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARI	23-25
5. TİYATRO KÖKENLİ OYUNCU VE YÖNETMENLERİN SİNEMAMIZA ETKİLERİ	26
5.1. 1922-1940 Yılları Arasında Türk Sineması ve Muhsin Ertuğrul	26-49
5.2. 1940-1950 Yılları Arasında Tiyatro Kökenli Yönetmen ve Oyuncular	49-52
5.3. 1950 -1960 Yılları Arasında Tiyatro Kökenli Yönetmen ve Oyuncular	52-75
5.4.1960-1970 Yılları Arasında Türk Sinemasında Tiyatro Kökenli Yönetmen ve Oyuncular	75-83
5.5. 1970'ten Günümüze Tiyatro Kökenli Yönetmen ve Oyuncular	83-90
6.SONUÇ	91-92
KAYNAKLAR	93-94
ÖZGEÇMİŞ	95-96

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 2.1: (Selvi boylum al yazmalım filminden)	15
Resim 2.2: (Şaban oğlu şaban filminden)	16
Resim 2.3: (Selvi boylum al yazmalım filminden)	17



TİYATRO KÖKENLİ OYUNCU VE YÖNETMENLERİN TÜRK SİNEMASINA ETKİLERİ

ÖZET

Türk sineması başlangıç yıllarından itibaren konulu film çalışmalarında tiyatro sanatından ve tiyatro kökenli oyuncu ve yönetmenlerden yararlanmışır. Sinemamız bu yıllarda henüz kendi özgün dilini oluşturmamış, biçim ve içerik bakımından tiyatro sanatının çok etkisinde kalmıştır.

Özellikle on yedi yıl boyunca sinemamızda tek yönetmen olarak çalışan Muhsin Ertuğrul, konu ve oyuncu seçiminden, biçimsel olarak işlenişine kadar zayıf bir sinema diliyle teatral havada filmler çevirmiş ve sinemamızı bu anlamda olumsuz yönde etkilemiştir. Muhsin Ertuğrul'un ardından sinemaya yönetmen olarak geçen bazı tiyatro kökenli oyuncular ve tiyatro dışından yönetmenler, biçim ve içerik bakımından teatral etkiden uzak çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 1950'lerden itibaren Türk sineması kendine özgü yapısını oluşturmaya başlamış, sayıları oldukça azalan tiyatro kökenli yönetmenlerden bazıları da bu özgün yapıya uygun filmler çevirmişlerdir. Filmler incelendiğinde, kurgudan resimsel düzenlemelere, açı ve objektif seçimlerinden, müzik ve ışığın kullanımına dek içerikle uyum gösteren bir anlayışın yerleştiği görülmektedir.

Öte yandan uzun yıllar filmlerde başroller dahil bütün rollerde oynayan tiyatro kökenli oyuncular zamanla yerlerini tiyatro dışından gelen yeni oyunculara bırakarak geri planda karakter rollerine geçmişlerdir. Bunun yanı sıra sinemamızda bir yan kol olarak gelişen seslendirme (dublaj) alanında yoğun bir şekilde çalışan tiyatrocular uzun yıllar pek çok oyuncuyu seslendirmiş ve konuşma biçiminde teatral etkiyi sürdürmüşlerdir.

Anahtar Kelimeler: *Türk sineması, Türk tiyatrosu, yönetmenlik, aktörlük.*

THEATER BASED ACTORS AND DIRECTORS INFLUENCES ON TURKISH CINEMA IN TURKISH CINEMA

ABSTRACT

Türkish cinema has utilized theater art and performers and directors originated from theater in feature movies since the beginning years. Our cinema did not create its own authentic language yet in these years and has been influenced very much from the theater art in terms of form and content. Particularly Muhsin Ertuğrul, who worked as the only director in our cinema for seventeen years, has shot theatrical atmosphere movies with a weak cinema language from the selection of subject and performers to the formal operation and has influenced our cinema negatively in this regards. Some theater originated performers and directors out of theater passing to cinema as directors after Muhsin Ertuğrul have realized works far from theatrical influence in terms of form and content. Starting from 1950's, Turkish cinema has started to create its own authentic cinema language and some of the theater originated directors, whose amount decreased, have shot movies suitable to this authentic cinema language. When the movies are reviewed, it is observed that an insight displaying a harmony with the content from the assembly to picture editing, from angle and objective selections to the usage of the music and light is settled.

On the other hand, the theater originated performers who have performed in leading roles in movies for long years have gone into character roles in background by leaving their places to new performers coming from out of the theater. It is also observed that there is a smaller and moderate interpretation in performing by considering the technical structure of the cinema. Besides this, the theater performers who work rigorously in dubbing field which has developed as a branch in our cinema have dubbed many performers for long years and have continued the theatrical influence in way of speaking.

Key Words: Turkish cinema, Turkish theater, directing, actor.

1.TİYATRO SANATI

Sinema başlangıç yıllarında hayatın içinden bir takım sıradan olayları kaydeden teknolojik bir buluştu. Bu belge görüntülerinin yanında sirk, sihirbazlık ve revü gibi sahne gösterileri de filme alındı. Bu filmler hem sinemanın eğlence yönünü güçlendirip geliştirdi hem de seyirciden büyük ilgi görerek sinemayı bir kazanç kapısına dönüştürdü.

Zamanla içinde küçük hikâyelerin anlatıldığı kısa filmler diğer filmlere göre seyircinin büyük dikkatini çekti. Bu durum sinemayla uğraşanların bakışlarını binlerce yıllık bir geçmişi olan tiyatro sanatına yöneltti. Tiyatro sanatının dramatik yapısını, tekniğini ve estetiğini bu sanatı icra eden oyuncu ve yönetmenleri ile birlikte kendi bünyesine alan sinema, konulu film çalışmalarına bu sanatın etkisi altında kalarak başladı. Çok geçmeden kendi özgün dilini oluşturan sinema, tiyatronun etkisinden sıyrılıp yeni bir sanat dalı olarak yoluna devam etti. Türk sinemasında da ilk konulu film çalışmaları, dünya sinemasında olduğu gibi tiyatrocularla başlamıştır. Fakat sinemamız kendine özgü anlatım özelliklerini oluşturuncaya kadar uzun yıllar tiyatro sanatının etkisinde kalmıştır. Bu etki ekonomik, sosyal ve kültürel nedenlerin yanında her iki sanat dalının birbiri arasındaki farkların bilinmeyişinden kaynaklanmaktadır; Öncelikle tiyatro bir söz, sinema ise hem söz hem de görüntü sanatıdır.

Her iki sanat dalı dramatik bir konunun anlatıldığı bir metne (oyun metni ve senaryo) sahiptir. Oyun metninde aksiyon diyaloglarla yaratılırken, senaryoda diyalogtan çok tasvirlerle yaratılır. Her iki sanat dalı dramatik anlatımını oyuncu kullanarak gerçekleştirir. Oyuncu tiyatrodaki temel öge, sinemada ise dramatik bir unsurdur. Her iki sanat dalı da biçim ve içeriği mantıksal bir kurgu içinde oluşturacak olan yönetmene ihtiyaç duyar.

Fakat tiyatrodaki yönetmen sahne ve salon sınırları içinde bir atmosfer yaratırken, sinemada sınırsız bir alanda ve pek çok sanatsal, teknik alanda çalışır.

Türkiye'de de zorunlu sinema ve tiyatro farklılıkları anlaşıldıktan sonra, sinemanın kendine özgü anlatım dili kullanılmaya başlanmış ve bu yolda büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Bu tezin amacı, Türk sinemasındaki tiyatro kökenli oyuncu ve

yönetmenlerin sinemamıza olan etkilerini nesnel bir bakış açısıyla değerlendirip ortaya koymaktır. Bu amacı gerçekleştirmek için öncelikle tiyatro ve sinema sanatlarının temel özellikleri incelenmiştir. Her iki sanat dalının farklılıkları, tiyatro ve sinema yönetmen ve oyuncusu özelinde ortaya konmuştur. Daha sonra, Türk sinemasının gelişim süreci izlenerek özellikle tiyatro kökenli yönetmenlerin filmleri biçim ve içerik yönünden incelenmiştir. Türk sinemasının ekonomik ve teknik koşulları nedeniyle filmlerin, sessiz çekilip sonradan seslendirilmesi ve seslendirme yapan tiyatro sanatçılarının sinemamıza etkileri de ayrıca ele alınmıştır.

Tiyatro, bir öyküyü sahne olarak ayrılmış bir yerde, oyuncuların söz ve hareketleriyle meydana getirdiği bir canlandırma sanatıdır. Çoğu zaman yazılı bir metne bağlı kalsa da tek ögesi edebiyat değildir. Doğaçlama anlatımlar ve canlandırmalarla birlikte, müzik ve dans tiyatroyu oluşturabilen öğelerden birkaçıdır. Tiyatro, hem müzik ve dans gibi bir eylem; hem de resim, heykel ve sinema gibi bir benzerini yansıtır sanatıdır. Seyirciler karşısında oyuncular tarafından canlandırılan bir sanattır. Temel ögesi bir hayale dayanır çünkü tiyatrodaki yer alan kişiler hayali kişilerdir. İşte tiyatro bu iki unsurun; gerçek ve hayalin buluştuğu noktada yer almaktadır. Her tiyatro temsili bir yanıyla gerçektir çünkü gerçek seyirciler önünde, onlarla aynı zaman diliminde yaşayan oyuncular tarafından meydana getirilir. Bununla beraber bu gerçek, başka bir gerçekliği, dünyanın gerçekliğini örnek alan bir hayat oyunu niteliğindedir. Yani tiyatro kendini hem kendi olarak, hem başka bir şey olarak ortaya koyan, hem oluşum halinde bir oyun, hem de kendini temsil etme büyüyle hayali bir gerçek olarak kabul ettiren bir kurgudur.

Tiyatro sanatı iki yönlü bir evren yaratır. Sahne evreni somuttur ve fiziksel olarak onunla ilişki kurulabilmektedir. Öte yandan sahne evreninin dayandığı ve yansıttığı evren ise seyircinin sürekli olarak kurduğu bir hayal evrendir. Bu iki evrenin seyirciler önünde kurduğu ilişki, tiyatroyu oluşturmaktadır. Tiyatro yüzyıllar boyunca geçirdiği evrimler, yenilikler ve araştırmalarla hep bu iki sınır arasında gidip gelmiş ve tercihler yapmıştır. Bazen sahnedeki dünya ile dış dünya birbiriyle çakıştırılmış bazen de kendini yaşamın kendisi olarak kabul ettirmeye çalışmıştır. Bu da insanın doğasıyla çok ilintilidir çünkü tiyatro insanı insanla anlatan aracısız tek sanattır.

1.1. Tiyatronun Kökeni

İnsan, doğanın kendine bahsettiği akıl, bilinç ve gözlem yeteneği sayesinde doğada yaşamsal bir üstünlük kurmuştur. İnsanoğlu rastlantı sonucu ya da deneyimlerinden edindiği bilgi ve becerileri unutmamak ve sonraki nesillere aktarabilmek için bir eylem gerçekleştirmiştir; Taklit etme eylemi... Bu eylem aynı zamanda insanoğlunun en önemli yeteneklerinden biridir. Zaman içinde insan doğanın üstünlüğü karşısında ondan sakınmak ve ona yaranmak için doğa olaylarını da taklit etmiştir. Böylelikle insanın geliştirip, çeşitlendirdiği bu taklit etme eylemi tiyatro sanatının ilk kez ortaya çıkmasına neden olmuştur: Dolayısıyla tiyatro sanatı varlığını insandaki taklit etme yeteneğinden almaktadır.

İnsanın meydana getirdiği kültürlerden biri olan dinsel törenlerde tiyatro bilinçli şekilde etkileşim aracı olarak kullanılmış ancak dinden bağımsızlaştıktan sonra sanat olma yolunda ilerleyebilmiştir.

Tiyatro ilk kez İ.Ö. 6. yüzyılda Yunan toplumunda dinsel törenden özerkleşerek bir sanat türü haline gelmiş; dinsel ya da pratik ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir oyuna dönüşmüştür. Şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionysos'u kutsamak için yapılan şenliklerde bir koronun söylediği dithyrambos şarkıları tiyatronun ilk örneğini oluşturmuştur.

Daha sonra oyuncu ve oyun yazarı Thespis, koronun karşısına, farklı kişilikleri farklı maskelerle temsil eden bir kişi koyarak hem tiyatronun temel ögesi olan oyuncuyu sahneye çıkarmış, hem de tiyatro metninde ilk kez diyaloga yer vererek dramatik bir yapının ilk örneğini gerçekleştirmiştir.

“Daha sonra da Antik Yunan çağının büyük filozofu Aristoteles (İ.Ö.384-322) "Poetika" adlı kitabında, dönemin önemli tragedya yazarı olan Aiskhylos'un (İ.Ö.525-456) eserlerinde oyuncu sayısını birden ikiye çıkardığını, ayrıca koronun yapıtaki payını azaltarak başrolü diyaloga bıraktığını yazmıştır. Ayrıca bir başka önemli tragedya yazarı olan Sophokles'in (İ.Ö. 497-406) de oyuncu sayısını üçe yükselttiğini ve sahne dekorasyonunu da tragedyaya sokarak büyük yenilikler yaptığını belirtmiştir. Birden fazla kişi arasında yaşanan bir olayın, bir ilişkinin sahnede canlandırılması olanağı tüm bu gelişmeler sonucunda doğabilmiştir. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides (İ.Ö. 485-407) gibi

*yazarlar tragedya özelinde tiyatroyu Dionysos şenliklerindeki azgın ve utançsız kökeninden koparmış, onu önemli kişilerin başından geçen önemli olayları yücelterek temsil eden bir sanat haline getirmiştir.’’
(Aristoteles, 1989:19)*

Bugün anladığımız şekilde tiyatronun özünü ve temelini, Antik Yunan'da yaşanan bu gelişmeler sağlanmıştır.

1.2. Tiyatro'da Dramatik Yapı

Drama, eski Yunanca'da bir şey yapma ya da yapılan bir şey anlamında kullanılmıştır. Bu sözcüğün Yunanca'daki bir başka anlamı da oynamak demektir. Antik tiyatronun gelişim süresi boyunca drama sözcüğü, oyuncuların seyirciler için anlamı olan bir şeyi canlandırması tanımını alarak belirsizlikten kurtulmuştur. Anlamı olan bir şeyi canlandırmak derken, içinde dramatik bir öykünün yer aldığı bir yapıdan söz edilmektedir. "Dramatik" insanla ilgili olan bir durumdur. İnsan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşünceyi ya da duyguyu ileten bir görünümdür. Dramatik durum düz bir çizgi değil, zik zaklar, iniş çıkışlar ve çatışmalar demektir. Dram sanatının temel ilkelerini "Poetika" adlı eserinde ortaya koyan Aristoteles, dram sanatını yaşamdaki bir olayın ya da hareketin taklit edilerek yeniden yaratılması olarak açıklamıştır. Burada dram sanatı yaşamın kendi değil ama yaşamdaki gerçekliğin taklididir. Yani gerçekliğin olduğu gibi aktarılışı değil, belli bir kimsenin (yazarın ya da oyuncunun) yaratış özellikleriyle taklit edilmesidir. Dram sanatının bir başka temel ögesi ise canlandırmadır. Yaşamın taklidi canlandırma yoluyla yapılır. Bu canlandırmada oyuncu yalnızca insan görünümünde değil, hayvan, bitki veya herhangi bir nesne görünümüyle seyirci karşısına çıkar. Burada gözetilen en önemli şey tüm bu canlandırmanın merkezinde insan ve insanlığı ilgilendiren şeylerin olmasıdır.

Dram sanatının son temel ilkesi aksiyondur. Aksiyonun olmadığı yerde dram sanatı meydana gelemez. Sahne üzerinde bir konunun ya da kişinin canlandırılışındaki değişiklikler ve gelişmeler aksiyonla sağlanır. Aksiyon, bir nedene dayanarak değişiklik getiren ve etki uyandıran bir düşünce veya harekettir. Dramatik yapının omurgasıdır. Anlatılan öykü bu omurga üzerine kurulur ve bu şekilde seyredilir hale gelir.

Dram sanatı temelde iki büyük tür üzerine kurulmuştur. Tragedya ve Komedy. Zamanla tragedyanın içinden melodram, komedyanın içinden de fars sivrilerek ayrı birer tür olmuşlardır. Böylece tragedya, komedy, melodram ve fars dram sanatının dört temel türü olarak ele alınır.

1.3. Türkiye’de Tiyatronun Kısa Tarihi

Tiyatronun doğuşu ve gelişmesini kısaca özetlerken Türk Tiyatrosu’nun tarihine de şöyle kısaca bir göz attık. Tiyatro sözcüğü Yunanca’da “seyirlik yeri” anlamına gelen “theatron”dan türetilmiş, dilimize İtalyanca’daki “teatro” sözcüğünden geçmiştir. Tiyatro, duyguların ve olayların oyuncular tarafından hareket ve konuşmalarla bir sahnede, seyirciler önünde sergilenmesi amacıyla hazırlanmış gösterilerdir. Tiyatro da diğer sanatlar gibi dinsel törenlerden doğmuş, sonra dinden bağımsızlaşarak sanatlaşmıştır. Kökeninde, ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabaları yatar. Günümüzdeki anlamıyla çağdaş tiyatronun tarihi, eski Yunan’da bağ bozumu tanrısı Dionysos adına yapılan dinsel törenlere dayanmaktadır. Tiyatro, Eski Yunanistan’da uzun süre “agora” (alan) adı verilen meydanlarda oynanmıştır. Oyuncular oyunlarını yerden yarım metre kadar yükseltilmiş bir set üzerinde gösterirler, seyirciler de onların çevresinde halka olarak toplanıp seyrederdiler.

Oyunlar ilgi görüp tiyatro yazan büyük şairler ortaya çıktıktan sonra “amphitheatron” denilen, basamaklı büyük sahneler yapılmıştır. Açık hava tiyatrosu olarak 20. yüzyılda yeniden ele alınan bu çeşit tiyatrolara, bugün Anadolu’nun birçok yerinde rastlanır. En görkemli olanlarından biri de Antalya’daki Aspendos Antik

Tiyatrosu’dur. O çağdaki tiyatronun henüz edebiyatı yoktu. Oyuncular, ya ustalıklarına güvenerek bir tür doğaçlama oyun sergilerlerdi ya da kendilerinin düzenledikleri oyunları oynarlardı. Piyas yazarlarının ortaya çıkışı, tiyatronun az çok düzenli hale gelişinden sonradır. Eski Çağ’ın Yunanistan’daki birinci devresi kapandıktan sonra, ikinci devresi Eski Roma’da açıldı. Ancak, güzel sanatlardan çok kuvvete düşkün, katı heyecanlara bağlı olan

Romalılar’da tiyatro çok çabuk bozuldu. Tiyatroların yerini arenalar, hipodromlar aldı. Bir süre sonra önce Roma’ya buradan da Avrupa’ya yayılan Hıristiyanlık, hem eski Yunan Tiyatrosu’nu hem de yeni Roma Tiyatrosu’nu yasakladı. Böylece tiyatro

sanatı, aşığı yukarı bin yıl süren Orta Çağ'da unutulup ortadan kalktı Büyük oyun yazarlarının yetişmesi için derebeyliğin, şövalyeliğin, kilise devletinin yıkılıp gitmesi; matbaanın, Reform'un, Rönesans'ın üzerinden epeyce zaman geçmesi gerekti. Rönesans ile birlikte tiyatro yazarları, binaları ve seyircisi giderek çoğalmaya başladı ve tiyatro öteki Avrupa ülkelerine de yayıldı.

Rönesans'tan bu yana, eski Yunan Tiyatrosu'nun tesiriyle, modern tiyatro büyük bir gelişme gösterdi. Türk toplumunda ise Tanzimat'a gelene kadar geleneksel tiyatro başlığı altında genellikle kukla, meddah, Karagöz, orta oyunu ve köy seyirlik oyunu gibi gösteri türleri yer alıyordu. Şarkı, dans ve söz oyunlarına dayanan geleneksel tiyatro, güldürü ögesi ön planda olan, genellikle sahnesiz ve doğmaca bir tiyatroydu. Bunlardan seyirlik köy oyunlarının kökeni ise tarih öncesi bolluk törenlerine ve ilkel inançlara uzanır. Tanzimat'la birlikte toplumsal yaşamın yanı sıra sanatta, özellikle tiyatrodaki da Batılı bir anlayış benimsenmişti. Türk Tiyatrosu'nun ilk eseri, 1860 yılında Şinasi tarafından yazılan ve tek perdelik bir komedi olan "Şair Evlenmesi"ydi. İstanbul'da ilk yerli tiyatro topluluğunu kuran Güllü Agop, Tanzimat'ın getirdiği olumlu hava içinde yetişmiş ve ilk adı "Asya Kumpanyası" olan topluluğa "Osmanlı Tiyatrosu" adını koyarak, Müslüman nüfusun daha yoğun olduğu İstanbul yakasındaki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda temsiller vermeye başlamıştır.

Müslüman Türk kadınlarının tiyatroya gitmesinin hoş karşılanmadığı bir ortamda, Güllü Agop kadınlar için kafesli bölmeler yaptırmış, ama gene de kadınların tiyatroya gitmesinin sık sık yasaklandığı görülmüştür. O dönem Osmanlı Tiyatrosu'nda; Namık Kemal, Ahmed Mithat Efendi, Abdülhak Hamid, Recaizade Mahmut Ekrem gibi ünlü şair ve yazarların yapıtları; Ahmed Vefik Paşa'nın usta işi "Hastalık Hastası", "Kibarlık Budalası", "Cimri" gibi Molière uyarlamaları; özellikle ünlü Fransız melodram, güldürü ve vodvillerinin çevirileri; kantolar; müzikli oyunlar ve operetler sahnelendi.

Cumhuriyet döneminde, tiyatrodaki Batı modelini benimseyen Türkiye, gerek tiyatronun kurumsallaşması gerekse oyun yazarlığının gelişmesi bakımından önemli atılımlara sahne oldu. Tiyatroyu Türkiye'de çağdaş bir sanat alanına dönüştürme yolunda ilk büyük katkı ünlü tiyatro ve sinema adamı Muhsin Ertuğrul'dan geldi.1927'de Darülbeyazıt'ın başına geçen Ertuğrul, yerli yazarları yüreklendirmesiyle; izleyiciye sunduğu çağdaş çeviri oyunlarla; sahneleme, oyunculuk ve dekor kullanımında güncel anlayışı yerleştirmesiyle; yetişmelerine

katkıda bulunduğu kadın ve erkek oyuncularla bugünkü Türk Tiyatrosu'nun temellerini attı.1940'lardan 1970'lere kadar gerek devlet eliyle gerekse özel tiyatrolarca büyük gelişme gösteren Türk Tiyatrosu, ne yazık ki 1970'lerin ortalarında televizyonun toplum hayatına girmesi ve yaşanan siyasal olaylar sonucunda sarsıntıya uğramıştır. Bu dönemde pek çok özel tiyatro kapanmış, yeni açılanların bir bölümü de başarılı olamamıştır. 1980'lerin ortalarından bu yana tiyatrolar yeniden bir canlanma dönemine girmiştir.



2. SİNEMA SANATI

Sinema farklı insanları, farklı kültürleri, farklı gelenek ve görenekleri tanıtır ve kaynaştırır; çeşitli duygu ve düşüncelerin edinilmesini ve iletilmesini sağlayan, gerçek dünyaların yanı sıra yenedünyalar da yaratan sosyolojik, psikolojik, siyasal, toplumsal olaylara ve olgulara açıklık getiren, tanıklık eden ve tüm bunları estetik bir bütünlük içinde, sanatsal bir yaratıyla ve özgün bir anlatım diliyle sunan bir sanattır. Sinema bütün sanatların toplamı aynı zamanda mirasçısıdır. Resmin, perspektifi, mimarinin üç boyutluluğu ve strüktürü, heykelin hacmi, müziğin ölçüsü ve ritmi edebiyat ve tiyatrunun dramatik yapısı, sinemanın vücudunu meydana getirir. Bu vücudun bir ruhu vardır. Sinemanın ruhu da hareketli görüntüdür. Hareketli görüntü sinemanın en özgün yanıdır.

Sinema görsel ve işitsel hareketli imgeler sistemidir. Bu özelliği dolayısıyla yedinci sanat olarak tanımlanır. Bir sanattır. Ansiklopedik kaynaklarda sinema;

"Film üstüne saptanmış görüntülerin ya da çizilmiş desenlerin ışıkla bir perdeye artarda düşürülerek hareketli görüntüler elde edilmesi temeline dayanan sanat dalı"(Meydan Larousse Ansiklopedisi 1965-74)

olarak tanımlanmaktadır.

İnsan beyninin, gözün ağ tabakası üzerine düşen görüntüyü, kaybolmasından sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürmesi ve birbiri ardına ağ tabakada beliren görüntüleri hareket eder biçimde algılaması, sinemanın temelini oluşturur. Sinema, diğer sanat dallarının binlerce yıl süren oluşum ve gelişim sürecini, kendi yüz yılı biraz aşan varoluş sürecinde hızla gerçekleştirmiştir. Kolektif bir çalışmayla meydana gelir. Ancak kolektif bir sanat değildir. sanatsal yaratıyı tek bir kişi (yönetmen) düşler. Yönetmen bu düşü gerçekleştirmek için bir çok unsurla beraber hareket eder ve onları yönlendirir. Sinemanın bilimsel yönüyle sanatsal yaratısını kusursuz bir şekilde kaynaştırır. Bu nedenle sinema onu düşleyen tek yaratıcısının

özgür dünya görüşüdür. Yaratıcının kişisel yapısı, yetkinliği ve donanımı sinemanın başarısını meydana getirir.

2.1. Sinemanın Kökeni

Sinema görüntü ve sestten meydana gelir. Görüntü resim sanatıyla çok ilintilidir.

Resmin kökenine bakıldığında binlerce yıl öncesine uzanan mağara duvarlarına çizilmiş resimler karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun bu ilkel evrelerinde tabiatı anlama ona uyum sağlama çabalarının sonucunda onu taklit etmeye yönelmiş ve deneyimlerini unutmamak için yeni yollar keşfetmiştir. Mağara duvarlarına resim yapmak bu çabaların sonucudur. Bu yüzden resim sanatıyla görüntü sanatının kökeni binlere yıl öncesine dayanan mağara duvarı resimlerinde buluşmaktadır. Mağara resimlerinin simgelere dayanması onu sinemanın simgesel anlatımıyla daha da yakınlaştırır. Sinemanın keşfi teknolojinin gelişmesi ve yeni buluşların ortaya çıkmasıyla meydana gelmiştir. Beynin sinemanın temelini oluşturan; görüntünün kaybolmasından sonra da algılamayı sürdürmesi keşfedildikten sonra ardı ardına insan ya da herhangi bir nesnenin hareket halindeki durumlarının resmedildiği defter ya da kitap sayfalarının hızla çevrilmesiyle hareket izlenimi yaratılmıştır. 1832'de yapılan phenakistoscope ve 1834'te yapılan zoetrope gibi optik aletlerle hareketli görüntüler oluşturulmuştur. 1839'da fotoğrafın bulunmasının ardından hareketi eşit ve çok kısa aralarla sabit fotoğraflar olarak saptayan yöntemler geliştirilmiştir.

Bu yöntemlerin içinde en önemlisi İngiliz kökenli Amerikalı fotoğrafçı Edward Muybridge'in (1830-1904) yanyana dizdiği fotoğraf makineleriyle koşan bir atın görüntülerini saptayarak bunu dönen bir disk içine yerleştirip hareketli görüntüler oluşturma yöntemidir. Muybridge'in ardından buna benzer pek çok deneyler yapılmış, sonunda sinemaya yakın bir aygıt Fransız fizyolog Etienne-Jules Marey (1830-1904) bulmuştur. 1882'de kuşların uçuşunu incelemek üzere saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir makineli tüfeğe benzeyen bu aygıt fotoğrafları hareketli bir şekilde göstermiştir. 1880'lerde selüloitin ortaya çıkışı sinema filmi için büyük bir adım olmuştur. 1887'de Amerikalı Hannibal Goodwin'in fotoğraf çekiminde selüloit film kullanması, ertesi yıl da George Eastman bu uygulamayı geliştirip makaraya sarılı selüloit film şeridi seri üretimine başlaması sinema filminin zeminini oluşturmuştur.

Thomas Alva Edison (1847-1931) ile yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson'ın (1860-1935) birlikte icat ettikleri kinetograf, kameranın ilk biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu makineyle, kenarlarına düzenli olarak delikler açılmış 15 metrelik filmler üzerine saniyede 40 görüntü saptanabilmiştir. Hemen ardından Edison bu görüntüleri gösterecek kinetoskop aletini geliştirmiştir. Edison'un Kinetostop'u yalnızca bir izleyici tarafından kullanılabilen sınırlı bir gösterim cihazıdır. Sinemanın kitlesel bir gösterim aracı olabilmesi için Lumière kardeşler'in Kinetoskop'u Paris'teki bir sergide görmelerine ihtiyaç vardır.

Auguste Lumière (1862-1954) ve Louis Lumière (1862-1948) Kardeşler Kinetoskop'tan esinle Sinematograf adını verdikleri film çeken ve gösterimini gerçekleştiren bir makine geliştirmiştir. Bu makine Kinetoskop'tan farklı olarak filmi bir perdeye yansıtıp çok insanın izleyebilmesine olanak tanımıştır. Kısa sürede sinematografla belge filmler çeken Lumiere Kardeşler, icatlarını dünyayla paylaşmak için halka açık bir gösteri düzenlemişlerdir. 28 Aralık 1895'te Paris'te Copucines Bulvarı'nda bulunan Grand Cafe'de yapılan bu gösteri sinemanın doğuşu olarak tarihe geçmiştir.

Lumière Kardeşler dünyanın çeşitli ülkelerine sinematografi göndererek hem bu yeni aleti tanıtmış hem de ilginç egzotik görüntüler çekirmiştir. O yılların sinema filmleri çeşitli belge ve haber filmlerinden ya da sirk, vodvil vb. gösterimlerinden oluşmuştur. Sinemanın kendine özgü anlatım olanaklarından yararlanma ve sinema aracılığıyla bir öykü anlatma çabası ise Fransız illüzyonist, yönetmen Georges Méliés'le (1861-1938) yaygınlaşmıştır.

Melies, Lumiere Kardeşlerin sinematograf gösterilerinden etkilenmiş, daha sora bir stüdyo kurup, kendi yazdığı senaryolar ve tiyatrosundaki oyuncularla birlikte konulu filmler çekmiştir. Méliés, fantastik sinema ve bilimkurgu sinemasının öncüsü sayılan filmlerinde, sinemanın yanılsama yaratma gücünü zekice kullanarak film hileleri uygulamıştır. Yaratıcı bir sezgiyle görüntüleri tek tek çekme, yavaşlatılmış hareket, geçme, kararma, temel sinema efektlerini kullanarak etkileyici bir anlatım dili kurmuştur. Méliés'in filmlerinde kullandığı film hilelerinden etkilenen, daha sonra sinema dilinin temel öğeleri olacak değişik çekim ölçeklerini ve kamera açılarını kullanan ve bunları öykünün gelişimine göre değişik biçim ve ritimlerde kurgulayan önemli sinemacı yönetmenlerden biri Amerikalı Edwin Stanton Porter (1869-1941) olmuştur. Porter, The Great Train Robbery (1903-Büyük Tren Soygunu) filminde,

hareketli ve gerilimli sahnelerde 22 yakın ve kısa çekimler kullanmış, kamerayı hareket ettirmiş, filmsel zaman ve mekanı kullanarak sinemanın özgün ilkelerini ortaya çıkarmıştır. İlk gösterimlerden başlayarak geniş kitlelerin büyük ilgisini gören ve yaygın bir eğlence aracına dönüşen sinemayı sanatsal bir anlatım konumuna çıkaran kişi ise Amerikalı yönetmen David Wark Griffith'tir. (1874-1948) Griffith, sinemanın klasik anlatım dilini geliştiren ve onu bir sanat dalı haline getiren yönetmendir. Sinemasal dilini oluşturan tüm öğeleri- çekim ölçekleri, çekim açıları, paralel kurgu, pan, yukarı ve aşağı tilt gibi kamera hareketleri-dramatik anlatıma hizmet eden yaratıcı bir kurguyla kullanmıştır. Filmin teknik ve estetik içeriğine önem vermiş, abartılı oyunculuk biçimini dışlayarak, anlamlı yüz ifadesine dayanan sinema oyunculuğunu geliştirmiştir. Bunun yanı sıra aydınlatmayı filmin içeriğine uygun kullanarak, dramatik aydınlatma kavramını ortaya çıkarmış; dekor ve kostümlerin konuya uygun olarak gerçekçi yapılmalarını sağlamıştır.

Griffith'in sinemaya getirdiği yeni ve yaratıcı anlayışlar sayesinde iki önemli kavram ortaya çıkmıştır. Bunlar sinema yönetmenliği ve sinema oyunculuğu kavramlarıdır. Sinema sanatı, bu iki kavramın mükemmel uyumuyla ve özellikle yaratıcı yönetmenin varlığıyla yeni anlatım teknikleri geliştirerek hızla ilerlemiştir.

2.2. Sinemada Dramatik Yapı

Sinema teknolojik bir buluş olarak ortaya çıktığında insanlara günlük, sıradan olayları gösteren, merak ve hayret uyandıran bir eğlence niteliği taşımıştır. Örneğin, ilk filmlerden biri olan "Bir Trenin Gara Girişi" ni izleyen seyirciler, bir an için trenin perdeden çıkıp üzerlerine geleceğini sanarak salonda küçük bir paniğe neden olmuş, daha sonra bunun sadece yeni bir teknolojik bir buluş olduğunu anlayıp ilgiyle tekrar tekrar izlemişlerdir. Sinema, tümüyle bilimin içinden çıkan bir sanat dalıdır. Teknolojik buluşlar iki amaç için yapılır. Birinci amaç insan yaşamına kolaylık getirmek, ikinci amaç ise para kazandırmaktır.

Oysa sinema insan yaşamına bir kolaylık getiren buluş değildir. O basit ifadeyle fotoğrafın hareketlisi, sirk, vodvil ve illüzyon gösterileri gibi heyecan veren yeni bir eğlence aracıdır. Merak duygusunu kışkırtarak para kazanmak için yapılmıştır. Bunun için de her şeyi kendine bir malzeme olarak kullanmıştır. Perdeye yansıttığı her şey seyirciden büyük ilgi görmüş, kısa zamanda para kazandırmaya başlamıştır. Daha fazla para kazanmak için farklı şeyler yapmak gerektiğini anlayan sinema

mucitleri yeni arayışlara başlamış ve önce tiyatro sanatına yönelmişlerdir. Tiyatro çok eskilerden beri süregelen, seyirci kitlesi olan bir sanat dalıdır. Endüstri nitelikleri olan sinema için tiyatro seyircisi ilk hedeflerden olmuştur.

Bunun üzerine tiyatro oyunları filme alınmaya başlanmıştır. Filme alınmış tiyatro oyunları seyirciyi sinemaya daha çok bağlamıştır. Buradaki başarı tiyatroya ve onun özelliklerine mal edilmiştir. Oysa asıl başarının bir öykü anlatabilmek olduğu kısa sürede keşfedilmiş ve tiyatro oyunlarının yanında edebi eserler de filme alınmaya başlanmıştır. Yine zaman içinde sinemanın tiyatro ve edebiyattan çok farklı bir anlatım dilinin olduğu keşfedilmiş ve filmler sinemanın olanakları kullanılarak çekilmeye başlanmıştır. Böylece sinema yararlandığı sanat dallarını kendi teknik ve estetik biçimine göre farklı bir şekilde işleyerek kendi özgün dilini oluşturmuştur. Sinemada öykü anlatımı tiyatro ve edebiyatta olduğu gibi dramatik bir yapıyla gerçekleştirilmektedir. Dramatik yapı demek olayları belli bir duygu ve mantık sırasına göre, bir bütünlük oluşturacak şekilde anlatmak demektir. Dramatik yapı üç önemli öğeden meydana gelmektedir. Bunlar, tema, olay dizisi ve kişileştirmedir. Tema, bir düşünceyi içeren konu demektir. Bir başka deyişle yapının ana düşüncesidir. Teması olmayan bir öykü, hikaye, roman, şiir veya oyun olamaz. Yazar anlatmak isteyeceği bir durumun önce ana düşüncesini ortaya koyar, sonra da bu düşünceyi ne yolda işlemesi gerektiği sorusuna cevap arar. Bu sorunun cevabı ise, temayı tek başına değil onu kapsayacak olay dizisini ve kişileri de birlikte düşünerek meydana getirmektedir.

Olay Dizisi; dramatik yapının teknik bir öğesidir. Harekete biçim verir ve anlatılacak öykünün düzenlenmesi demektir. Aristoteles, olay dizisini dram sanatının en önemli öğesi olarak kabul eder; bir başının, bir ortasının ve de bir sonunun olması gerektiğini söyler. Çünkü olay dizisi neden-sonuç bağı ve mantıksal gelişim içinde belli bir yerden başlayıp gelişen ve sonuçlanan bir bütündür. Bu nedenle olay dizisini üç temel öğe meydana getirir.

Bu öğeler: giriş, gelişme ve çözüm (sonuç)'dür.

a) Giriş: Öykünün başıdır. Genellikle olay, kişi ve çevrenin ayrıntılı olmayan genel bir tanıtımının yapıldığı, önemli soruları doğuracak bilgilerin verildiği bölümdür. Giriş bölümü aksiyonun bir parçasıdır ve olay dizisi içinde bağımsız duran bir bölüm değildir. Aksine gelişme ve sonuç bölümüne kadar olay ve kişilerle ilintilidir. Bu

yüzden ilgi çekici ve ilgiyi üzerinde tutan bir biçimde kurulur. Çok iyi düşünülerek yapılan giriş izleyende merak duygusunu uyandırır ve onu konuyu izlemeye sevk eder.

b) Gelişme: Öykünün en hareketli yeridir. Olayın gelişmesi ve doruğa yükselmesi bu bölümde meydana gelir. Olay dizisinin gelişmesine etken olan itici güçler vardır. Bunlar çatışma, düğüm ve doruk noktasıdır. Çatışma olay dizisi içindeki kişilerin, kendilerinin ya da olayların yol açtığı maddi ya da manevi, fiziksel veya ruhsal karşıtlıklar, engeller, iniş ve çıkışlar demektir. Düğüm, olayın gelişimi içinde meydana gelen bir takım duygusal odak noktaları anlamına gelir. Düğümler çoğu kez çıkarların, duyguların birbiriyle çarpıştığı durumlardır ve içinde bulunan bir tepki niteliği taşırlar. Doruk noktası ise olay dizisindeki düğümler serisinin zirvesi ve değişim noktasıdır. Aksiyonun o ana kadar yol aldığı yönden tam tersi ya da başka bir yöne gitmesi doruk noktasında gerçekleşir.

Bütün bu itici güçler sayesinde gelişme bölümü çok renkli, ayrıntılı ve ilgi çekicidir. Gelişme içinde meydana gelen engeller, çatışmalar ve düğümler seyircide merak, ilgi, heyecan ve gerilim yaratır. Seyircideki bu gerilim düğümlerin çözülmesiyle yerini rahatlamaya bırakır ve olay dizisinin sonuncu bölümü olan çözüm devreye girer.

c) Çözüm (sonuç): Olay dizisinin ve dolayısıyla öykünün son bölümüdür. Bu bölümde olay dizisinde ortaya çıkan sorunlar, düğümler, inandırıcı, mantıksal bir yolda ve genel çizgiler içinde çözüme ulaştırılır. Temanın en çarpıcı bir şekilde son bir kez ortaya çıktığı yer bu bölümdür. O yüzden çözüm bölümü kafalarda hiçbir soru işareti bırakılmayacak kadar açık ve anlaşılır olmalıdır.

Ancak, modern romanla birlikte edebiyata giren giriş, gelişme ve çözüm bölümlerinin farklı sırayla kullanılma şekli sinemada da benimsenmiştir.

Kişileştirme: Dramatik yapının son ögesi olan kişileştirme olay dizisinin gerçekleşmesini sağlayan tek unsurdur. Yani kişiler olmadan olay dizisi gelişemez. Temaya uygun olay dizisini meydana getiren kişilerin yaratımına kişileştirme denir. Kişileştirme iki şekilde gerçekleştirilir.

Tip ve Karakter;

1-Tip:

Genel anlamda, bilinen kalıplara göre işlenen oyun kişisidir. Psikolojik derinliği olmayan belli bir takım sıfat kalıplarıyla (sarhoş, deli, cimri gibi) saptandığından fiziksel hareketler açısından geliştirilen bu kişiler, seyirciye dış davranışlarıyla genellemesine verilirler. Olay dizisi boyunca hiç gelişmez ve değişmezler. Olayın başında nasıl davranıyorlarsa sonunda da aynı biçimde davranırlar. Tip herkesin genelde tanıdığı ya da kafasında bulunan bir kalıp insandır. Yaşanan hayat içinde var olan kavram ve kalıpları açıklar.

2- Karakter:

Dramatik yapı ve onu meydana getiren öğeleri kısaca gördükten sonra sinemada dramatik yapıya baktığımızda öncelikle senaryo olgusuyla karşılaşırız. Senaryo filmin yazılı metnidir. Olay örgüsü ve kişilerin bütünüyle açık bir şekilde, eylem, davranış ve sonuçlarıyla birlikte yer aldığı bir metindir. Senaryo dramatik yapının tüm özelliklerini, görselliği ön planda tutarak içinde barındırır. Görsellik senaryonun diğer metinlerden özellikle de tiyatro metninden ayrıldığı önemli bir noktadır. Senaryo yönetmenin oyuncular, teknik ve sanat ekibi v.s. ile anlaşmasını sağlayan içinde dramatik strüktür ve dialoglar yanında mekan, ışık şartları genel atmosfer gibi bilgiler barındıran teknik bir metindir.

‘’ Psikolojik açıdan kendine özgü nitelikleri olan oyun kişisidir. Bu kişilerin her birinin kendi başlarına özel davranışları ve yine kendilerine özgü düşünceleri, eğilimleri ve yine kendilerine özgü düşünceleri, eğilimleri ve tepkileri vardır. Üç boyutlu, ayrıntılı ve derinlemesine bir değerlendirmeye ortaya çıkarılırlar. Örneğin, saldırgan bir tipte, saldırgan bir karakter arasındaki en büyük fark, tipteki saldırganlığın genel bir kalıp olarak, karakterdeki saldırganlığın özel ayrıntılarıyla verilmesinde ortaya çıkar’’. (Nutku, Özdemir, 1998:182)

Yönetmen bur senaryodan yola çıkarak kafasında bir görsel hareketli imgeler sistemi kurar, bunu yaparken kameranın yeri, açısı, plan sayısı kurgu noktaları, mizansen, oyun, dramatik atmosfer vb. belirginleşir. Çalışma yöntemi olarak bu aşamada bir çekim senaryosu hazırlanması doğal olarak çekim ekibine büyük kolaylıklar sağlar.

Sinemada dramatik yapı dram sanatının dört ana türü benimsenerek kurulur. Tragedya komedy, melodram ve fars türlerinin zaman içinde biçimlenip olgunlaşan tüm özellikleri sinema sanatında da aynen geçerli olmuştur. Dram sanatının alt türleri olan trajikomedya, burlesk, revü, kabare, skeç, vodvil, operet ve müzikal de sinemanın kendi anlatım diline göre sıkça ele alıp işlediği türler olmuştur.

2.3. Türkiye’de Sinemanın Kısa Tarihi

1922 – 1946 arası 32 filme imza atan usta yönetmen, Tiyatrocular dönemi olarak adlandırılan 1922 – 1939 arasında Hazım Körmükçü, Bedi Muvahhit, Talat Artemel, Ferdi Tayfur ve elbette Cahide Sonku gibi önemli tiyatrocuları sinemaya da kazandırır. Cahide Sonku’yu Türk sineması ilk gerçek yıldızı olarak tanımlamak yanlış olmaz. Sinemadaki tiyatrocunun hegemonyası, 1939 yılında Faruk Kenç’in çektiği Taş Parçası filmiyle sona erer. Geçiş Dönemi olarak adlandırılan yeni dönem yaklaşık 10 yıl sürer. Bu süre zarfında sinemanın gelişimiyle beraber çevrilen film sayısı artmaya başlar. Tiyatronun abartılı yapısı yerine gerçekçilik tercih edilmeye başlanır. Dış çekimler artar. Kenç’i Turgut Demirağ, Şadan Kamil ve Baha Gelenbevi gibi hem eğitilmiş hem de maddi açıdan iyi durumdaki yeni yönetmenler izler.

‘‘Savaş ortamının da etkisiyle 1920 – 1922 arası sadece 6 film çekilebilir. 1922 yılının önemi, 1919 yılında Almanya’da Samson / İstirap isimli bir Türk filmi çeken Muhsin Ertuğrul’un Türkiye’ye dönerek film çekmeye başlamasıdır. Muhsin Ertuğrul, bu tarihten itibaren 1940’ların ortasına kadar adeta Türk Sineması omuzlarında taşır.’’ (Türk Sineması 100 Yıllık Kısa Tarihi, 2014)

Bu dönemde Türk sineması, 5 dev oyuncusu – Sadri Alışık, Sezer Sezin, Eşref Kolçak, Hulusi Kentmen ve Halit Akçatepe’de ilk filmlerine imza atarlar. Başlangıcı bazı değerlendirmelerde 1949, bazı değerlendirmelerde ise 1950 olarak kabul edilen Sinemacılar Dönemi, kuşkusuz ki Türk sineması en önemli dönemi olur. Doğru tespit, başlangıç olarak Ömer Lütfi Akad imzalı 1949 yapımı Vurun Kahpeye filmini kabul etmek olacaktır. Yaklaşık 20 yıl sürecek ve 2200’ün üzerinde film çevrilecek bu dönemin başında Ömer Lütfi Akad, Osman Fahir Seden, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün gibi efsane yönetmenler ilk filmlerine imza atarlar ve deyim yerindeyse Türk sineması inşa etmeye başlarlar.

1968 yılında kariyerinin başlarında daha ziyade yardımcı rollerde gördüğümüz, fakat özellikle 70'lere ve 80'lere damga vuracak bir genç oyuncu ilk filmini çevirir; Kadir İnanır. (Türk Sineması 100 Yıllık Kısa Tarihi, 2014)



Resim 2.1: (Selvi boylum al yazmalım filminden)

1970'e gelindiğinde inanılmaz büyüyen sinema sektörü, yılda 200'ün altına düşmeyen inanılmaz bir üretim içerisine girer. Sinemacılar Dönemi son bulurken Genç Türk Sineması Dönemi başlar. Ömer Kavur, Zeki Ökten, Şerif Gören gibi genç yönetmenler ve Tarık Akan, Kemal Sunal, İlyas Salman, Şerif Sezer, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Gülşen Bubikoğlu, Müjde Ar, Necla Nazır, Perihan Savaş gibi önemli oyuncular sinemaya giriş yapar." (Türk Sineması 100 Yıllık Kısa Tarihi, 2014)

80 darbesi sonrası toplumsal değişim ve karamsarlık sinemaya da yansır. Çekilen film adedinde düşüş yaşanır. Yeni yönetmenlerden Nesli Çölgeçen ve Başar Sabuncu dikkat çeker. Bir karakter oyuncusundan başrol oyuncusuna doğru evrilen Şener Şen 80'lerin en önemli oyuncularından biri olur. 70'lerin başlarında sinemaya giren Hakan Balamir, Aytaç Arman, Nur Sürer, 70'lerin ortalarında sinemaya giren Ahu Tuğba, Banu Alkan, Halil Ergün, 70'lerin sonlarında sinemaya giren Talat Bulut, Melike Zobu, 80'lerin başlarında sinemaya giren Genco Erkal, Serpil Çakmaklı, Yılmaz Zafer ve 80'lerin ortalarında sinemaya giren Zühal Olcay, Mehmet Aslantuğ,

Uğur Yücel ve Hülya Avşar darbe sonrası dönemin önemli oyuncularını olurlar. Bu isimlere 80'lerin sonlarına doğru Rutkay Aziz, Haluk Bilginer ve Fikret Kuşkan gibi oyuncular da eklenir.



Resim 2.2: (Şaban oğlu şaban filminden)

“Bunun temel nedeni özel televizyonların yaygınlaşması olarak gösterilse de, 80’li yılların sonlarına doğru üretilen filmlerin kalitesinin bir hayli düşmüş olması da yadsınamaz. 500’ün üzerinde film çekilen bu 10 yıllık sürecin en belirgin özelliği, istisnalar dışında yönetmenlerin şekillendirdiği filmlerin üretilmesi olur.” (Türk Sineması 100 Yıllık Kısa Tarihi, 2014)



Resim 2.3: (Selvi boylum al yazmalım filminden)

3- OYUNCULUĞUN KAVRAMININ SİNEMA VE TİYATRODAKİ BENZERLİK VE FARKLILIKLARI

Dramatik yapının onsuz kurulamadığı oyuncu kavramı, hem sinemanın hem de tiyatronun vazgeçilmezlerindedir. Genel bir bakış açısıyla sinema ve tiyatrodaki oyunculuk sanatına baktığımızda bir fark olmadığı kanısına kapılırız. Oysa ki özde amacı aynı olan oyunculuğun, bu iki sanat dalında farklı bir şekilde uygulandığını görürüz. Sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasında yöntem ve süreç bakımından büyük farklılıklar vardır.

1- Tiyatroda birçok unsur gibi oyuncu da bir varsayımdır. Seyirci bu koşulu baştan kabul ederek oyunu izler. Sinemada ise oyuncu gerçektir. Her ne kadar filmde izlediğimiz kişinin oyuncu olduğunu bilsek bile bu durum gerçekliği gölgelemez. Örneğin tiyatrodaki oyuncunun bir yandan konuşup bir yandan da iştahla yemek yediği dramatik bir sahnede, konuşmasının anlaşılabilmesi için birçok yerde yemeği yemiş gibi yapar. Seyirci bu durumu bilir ve kabullenir. Oysa sinemada seyirci, oyuncunun hem konuşup hem de gerçekten yemek yemesini görmek ister. Oyuncuyu bulunduğu dramatik yapı içinde gerçek kabul eder. Bu sinemada oyuncu tiyatrodaki hiç olmadığı kadar gerçektir.

2- Tiyatroda oyuncu önceden düşünülüp tasarlanmış ve koşullandırılmış bir sahnede, dekor ve oyun için yapılmış gerçek görüntüsünü veren aksesuarlar içinde hareket eder. İster doğal ister yapay olsun sinemada çevre dramatik yapının gerektirdiği gerçeklik duygusunu taşır, benzetmek değil, olmak zorundadır.

3- Oyuncu tiyatro sahnesinde seyirci ile doğrudan bir ilişki içindedir. Oyun seyircinin tepkileriyle, sıcaklığıyla oluşur ve gelişir. Oyuncu da seyircinin nabzını hisseder. İçtenliğinden etkilenerek rolünü canlandırır. Oyuncu ve seyirci arasındaki bu alışveriş tiyatronun varoluşunu gerçekleştirir. Sinemada oyuncu böylesi bir yakınlıktan yoksundur. Kamera karşısında yalnızdır. Yönetmen ve kamera ile doğrudan ilişki içindedir ve onlara karşı sorumludur. Yönetmenin kontrolü altında,

sinemanın anlatım diline göre oyunculuk görevini yerine getirir. Oyuncu ihtiyaç duyduğu ilişkiyi canlandığı karakterle ve rol arkadaşlarıyla kurar.

4- Tiyatroda oyuncu rolünü kesintisiz sürdürür. Oyunda olayın meydana gelişi ve ilerleyişi belli bir mantık sırasını takip eder. Oyuncu her temsilde rolünü olayın mantıklı seyrine göre kesintisiz ve bütünlük içinde sürdürür. Sinemada durum oldukça farklıdır. Oyuncu rolünü noktalarak, belli bir mantık sırası izlemeyen, değişik zamanlarda çekilmiş, değişik sahneler halinde oynar. Oyuncunun roldeki başarısı ve bütünlüğü

5- Oyuncu tiyatrodaki her temsilde başarı ya da başarısızlığı, doğru ya da yanlış defalarca yaşayabilir. Bir gece önceki yanlışını bir gece sonra düzeltebilir, rolünde gelişerek yeni açılımlar ortaya koyabilir. Sinemada oyuncu kamera karşısında gösterdiği o anki çalışmasıyla yer alır ve sabitlenir. Bu mükemmel bir performans olduğu gibi vasat ya da başarısız bir sonuç da olabilir.

6- Tiyatroda oyuncu sahne ve salonun koşullarından ötürü, rolünü canlandırırken sesinin duyulması, yüz ve beden dilinin seyirci tarafından görülüp anlaşılması için özel çaba harcar. Fazla abartıya kaçmadan oyunculuğunu yeri geldiğinde büyütebilir. Yüz ifadelerinin iyi görülebilmesi için makyaja fazlaca ağırlık verebilir. Sinemada teknik imkânlar ve anlatım özellikleri sayesinde oyuncunun rolünü canlandırmak için fazladan bir şey yapmasına gerek duyulmaz; abartıdan uzak, oldukça küçük hareketlerde bulunması sinema için yeterlidir. Sinemanın teknik yapısı ve özellikleri sayesinde oyuncunun ne sesinin duyulmaması ne de yüz ifadelerinin görülmemesi gibi bir tehlike vardır.

Oyunculuk kavramının sinema ve tiyatrodaki belirgin farklılıklarını gördükten sonra benzerliklerine baktığımızda öncelikle karşımıza oyunculuğun temel ilkesi olan "O" olma durumu çıkar;

1- Oyuncu, sinema ve tiyatrodaki bir karakter yaratır ve bu karakteri kendinden çıkararak ona hayat verir.

2- Her iki oyunculuk da temelde aynı eğitimden geçmek zorundadır. Yalnızca tiyatro ve sinemanın farklı araç ve tekniklerinden dolayı ortaya çıkan ayrımların oyuncu tarafından belirlenmesi gereklidir.

3- Oyuncu rolünü bir metinden çalışır. Sinemada senaryo, tiyatrodaki oyun metni, oyuncunun rolünü okuyup ezberlediği ve sonra hayat verdiği metinlerdir.

4- Oyuncu sinemada da tiyatrodada da rolüne prova yaparak hazırlanır. Tiyatrodada uzun prova döneminden sonra sahneye çıkan oyuncu, sinemada genellikle çekimler başlamadan çok önce ya da hemen çekim öncesi prova ederek rolünü gerçekleştirir.

5- Oyuncu hem kamera karşısında hem de sahnede konsantrasyon sağlayarak rolünü canlandırır. Rolüne konsantre olmak oyuncunun her iki sanatta da gösterdiği ortak tutumdur.

6- Oyuncu sinemada ve tiyatrodada oyunculuğunun tamamlayıcı unsurları olan dekor, kostüm, makyaj ve aksesuarlardan yararlanır. Oyunculuğun sinema ve tiyatrodaki benzerlik ve farklılıkları konusunda görüşlerine başvurduğum değerli hocalarım Duygu Sağıroğlu ve Memduh Ün şu açıklamada bulundular:

Duygu Sağıroğlu:

“Tiyatro ve sinema oyunculuğu aslında birinin bir başka kimliğe girerken rol yapması anlamına geliyor. “O” kişinin kendisi olması veya öyle tezahür etmesi gerekiyor. Ben tiyatrodada şundan hiç hoşlanmazdım: zaten 70 yaşında bir kadının ihtiyar rolü oynamasını anlamıyorum. Zaten ihtiyarsın, evinde olduğun gibi bir şey olsan daha doğru olacak. Ama tiyatrodada olmuyor, olamıyor, yapılamıyor. Çünkü eksikmiş gibi gözüküyor. Halbuki sinemada bu şart. Başka türlü olamaz. Eğitim görmüş oyuncular rol yapıyorlar, oynamazlarsa işlerini yapmadıklarını düşünüyorlar. Onların oyunlarını da kimse denetlemiyor. Çünkü korkuyor karşısındaki yönetmenler. Bir kere bu yönetmenlerin ne kendilerine güvenleri var, ne de o donanımları. Karşısına biraz da ünü yukarıda birisi geldiği zaman, taş kesilirim diye sesini çıkaramıyorlar. O zaman, korkunç abartılı ve yanlış bir iş ortaya çıkıyor. Sinemada da bu hemen sırtıyor”. (Sağıroğlu,Duygu, Görüşme: 2016)

Memduh Ün:

“Ben oyuncu aramıyorum. Tip arıyorum. Baktığımız zaman adam ya da kadın diyeceğim insanı arıyorum. Eğer kameranın karşısında çok rahatsız değilse ben nasılsa onu oynatırım diye düşünüyorum. Örneğin; "Zıkkımın Kökü" nü çekecektim 17-18 yaşlarında bir genç kız lazımdı. İkinci derece çok güzel bir roldü. Bir gün yazıhaneye giderken sokakta bir kadın gördüm, yanında da genç bir kız var. Kadın kızıyla bu sokağa

girmişse muhakkak kızını sinema filmlerinde oynatmak istiyordur diye düşündüm. Yazıhaneye geldim oradaki çalışana o anneyle kızını bulup getirmesini söyledim. Anne kız geldiler. Aynen düşündüğüm gibi kızını filmde oynatmak istiyormuş. Ben de Zıkkımın Kökü'ndeki bir rolü önerdim. Bu kız daha sonra bu rolüyle en iyi oyuncu ödülünü aldı.

Seyirciyle aralarındaki mesafe yüzünden gözleriyle oynayamadıkları için zorunlu olarak vücut ve elleriyle oynamak zorunda kalıyorlar. İyi bir tiyatro oyuncusu aynı zamanda iyi bir sinema oyuncusudur zaten. İyi bir tiyatro oyuncusu olabilmek için evvela akıllı olmak gerekiyor. Akıllı olan insanlar tiyatro oyunculuğuyla sinema oyunculuğunu ayırıyorlar Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Cüneyt Gökçer gibi. Kötü bir tiyatro oyuncusu sinemada da kötüdür. Ama bazı oyuncular var sinemada iyi oynuyor, tiyatrodaki çok kötü olabiliyor.” (Ün,Memduh, Görüşme: 2015)

Oyunculuk tiyatro sanatıyla başlayan uzun ve köklü bir geleneğe sahiptir. Tiyatroya göre çok genç bir sanat olan sinema ise özgün anlatım diline göre oyunculuk sanatını kendi kuralları ve olanakları doğrultusunda yeni bir biçim ve anlayışa kavuşturmuştur. Bu nedenle bir oyuncu ister tiyatrodan gelsin ister doğrudan doğruya oyunculığa sinema ile başlasın dikkat etmesi gereken en önemli şey bu iki sanat dalı arasındaki anlatım ve uygulama farklılıklarının ayırıcılığıdır.

4. YÖNETMENLİK KAVRAMININ SİNEMA VE TİYATRODAKİ BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARI

Herkesçe bilinen bir şey, sinema filminin ve tiyatro oyununun perdede ve sahnede sanatsal bir bütünlüğe ve niteliğe kavuşabilmesi için yönetmene; onun sanatsal düşüncesine, estetiğine, ustalığına, becerisine ve iradesine ihtiyaç duyulduğudur. Yönetmen sanatsal yetisini çalıştığı sanat dalının anlatım dili ve teknik yapısını göz önünde tutarak ortaya koyan yaratıcı kişidir. Sinema ve tiyatrodaki benzer bir işlevi olmasına rağmen farklı uygulama biçimi, anlayış ve bakış açısına sahiptir. Bu farklılıklardan bir kaçını şöylece tanımlayabiliriz.

1- Yönetmen tiyatrodaki gerçek süreçlerle çalışır. Çalışması gerçek uzay ve gerçek zamanın kanunları çerçevesinde gerçekleşir. Bunu bir örnekle açıklamak gerekirse, yönetmen oyuncuya verdiği bir tiyatro mizanseninde, oyuncunun kütüphaneye doğru yürümesini ve raftan bir kitap alıp okumasını istediğinde, oyuncunun oturduğu koltuktan kalkıp kütüphanenin bulunduğu yere kadar yürümesi belli bir zamanda ve gerekli sayıda adım atmasıyla olacaktır. Kütüphaneye vardığında ise raftan bir kitap alıp okumaya başlayacaktır. Bütün bunlar gerçek uzay ve gerçek zaman

kanunlarına bağlı kaçınılmaz hareketlerdir. Tiyatrodaki yönetmen bu kanunlara boyun eğerek çalışır. Gerçek süreçler içinde çalışırken bir dizi ara noktayı silip yok edemez. Yani oyuncuyu bir anda kütüphanede kılıp, kitap okumasını görmemizi sağlayamaz. Oysa sinemada yönetmen bu anlamda çok daha farklı bir çalışma yöntemine sahiptir.

Konuyu filme çekerken gerçek uzay ve zamanın belirli süreçlerini alır ve gerideki bütün ara noktaları atarak filmsel bir uzay ve gerçek yaratır. Yukarıdaki örneğe dönecek olursak, kitap okuyacak olan oyuncuyu bir plan sonra kütüphanenin yanında görebiliriz. Bu iki eylem arasındaki bir dizi ara nokta gerçek uzay ve zamanda değil, sinemasal zaman denen; yönetmenin dramatik yapının gereklerine uygun olarak yarattığı bir zamanda gerçekleşir.

2- Yönetmen tiyatrodaki baştan sona doğru sahne sırasını takip eden bir çalışmayla oyunu çıkarır. Öncelikle metni oyunun okuma provasını boyunca, tüm oyuncu

kadrosuyla baştan sona doğru defalarca okur. Ardından sahne üstünde oyunun başından sonuna kadar genel hatlarıyla hareketini (kaba mizansen) tesbit eder. Daha sonra oyunu sahnelere bölüp ayrıntılı bir şekilde hareket detaylarını (ince mizansen) ve oyuncunun jest ve mimiklerini çalışır. Bu aşamada da oyunun akış sırasına göre çalışılır. Sonlara yaklaşmaya doğru artık oyunun akışından bağımsız olarak sahneler çalışabilir. Son provalarda daima oyun baştan sona doğru akıtılarak defalarca çalışılır. Yönetmen sinemada çalışma planına göre hareket ettiği için senaryoyu baştan başlayıp sona doğru giden bir sıra izleyerek çekmez. Kimi zaman ekonomik, kimi zaman mekan, oyuncu, hava koşulları gibi etkenlerden ötürü karışık bir sıra izleyerek çalışır. Örneğin yönetmen ilk çalışma gününe filmin sonunu çekerek başlayabilir. Daha sonra ortasını ve başını çekebilir. Yönetmen filme başlamadan önce baş aktörlerle günlerce film ve senaryo üstüne çalışabilir ama asıl istediğini sette, yaratılan atmosferin etkisiyle oyuncuya anlatır. Yani o ana kadar yönetmenin kafasında şekillenen film somut bir hal aldığı anda, o koşullar içinde hızlı bir biçimde yeniden yaratır ve herkesin o koşullara uyumlu bir iş çıkarmasını sağlar.

3. Tiyatroda yönetmen oyunun kimi önemli sahnelerini çeşitli unsurlarla ya da mizansenlerle vurgulayıp seyircinin dikkatini o yöne çekmeye çalışır ve bunu yaparken de seyirciyi kendi algısıyla baş başa bırakır. Fakat sinemada yönetmen seyircinin tek bir şeyi algılamasını sağlar. Yani seyircinin dikkatini istediği şeye yönlendirmede, istediği şeyi anlamasını sağlamakta tiyatrodakinden daha fazla olanağa sahiptir. Sinemanın teknik ve anlatım olanaklarını kullanarak vurgulamak istediği şeyi kolayca gerçekleştirir. İsteddiği büyüklük, etkinlik ve düzendeki görüntüyü istediği zaman boyutu içinde gösterir. Şematize eder, kendi yorumu doğrultusunda gerekli görmediği her şeyi dışarıda bırakır.

4. Tiyatroda yönetmen için önemli öğe oyuncudur. Oyuncusuz dramatik bir eylem gerçekleştirmediği gibi tiyatro sanatını da yaratamaz. Sinemada yönetmen için diğer görsel parametreler gibi oyuncu da plastik bir unsurdur. Dramatik bir anlatımı meydana getirmekte yalnız oyuncudan değil diğer unsurlardan da faydalanır. Yeri geldiğinde bir objeyle ya da başka bir canlı varlıkla içinde insanın ya hiç yer almadığı ya da az aldığı dramatik bir hikâyeyi kolayca anlatabilir.

5. Tiyatro söze dayalı bir sanattır. Yönetmen yaratıcı yorumunu bu sözlerden alarak gerçekleştirir. Bu nedenle konuşmalara çok dikkat eder, anlamlarının doğru çıkmasına ve ulaşmasına özen gösterir. Sinemada sözün görsel etkisi olayların,

duyguların görsel dışı vurumları ve sesleri yönetmenin yorumu biçimde ortaya çıkar. Yönetmen bu bakış açısını sinemanın görsel ve işitsel bir sanat olmasından ötürü edinir. Sinema tıpkı müzik gibi duyguya hitap eder, duygu yoluyla düşünce yaratır.

6. Yönetmen tiyatrodaki sınırları belirli bir mekânda yani sahnede çalışır. Dekor, ışık ve aksesuarlardan meydana getirilmiş yapay bir dünya içinde yaratısını gerçekleştirir. Ayrıca salonun seyirci kapasitesi ve seyircinin salonun her bir noktasındaki görüş ve duyuş farklılıklarını gözeterek çalışmasını sınırlı bir şekilde meydana getirir. Sinemada ise yönetmen birçok kez sınırsız bir mekânda ve gerçek doğada yaratısını gerçekleştirir. Ayrıca teknik imkânlar ve sinemanın anlatım olanakları sayesinde filmdeki her bir unsuru en ince ayrıntısına kadar seyirciye rahatlıkla gösterebilir ve duyurabilir.

Yönetmenliğin sinema ve tiyatrodaki benzerliklerine baktığımızda ise şunları görmekteyiz:

1- Yönetmen, her iki sanat dalında da eserini meydana getirirken sanatsal, kişisel ve kültürel birikimleri ve yaratıcılığı doğrultusunda bir yorum katar.

2- Her bir sanatsal ve teknik unsurun yaratım, oluşum ve uygulanış aşamalarından sorumu tek yetkilidir.

3- Yönetmen sinema ve tiyatrodaki bir metne bağlı olarak çalışır. Bu tiyatrodaki oyun metni, sinemada ise senaryo adını alır. Fakat kimi durumlarda bu metne bağlı kalmadan bir olay, duygu veya fikirden hareket ederek çalışmalar meydana getirebilir.

4- Yönetmen her iki sanatta da bütün unsurlar için denge ve ölçü görevini görür. Örneğin oyuncunun rolünü doğal ve ölçülü bir şekilde canlandırmasını sağlar. Aynı zamanda da hiçbir unsurun bir değerini bastırarak öne çıkmasına izin vermez.

5- Yönetmen sinema ve tiyatrodaki dekor, kostüm makyaj, müzik, ses ve görüntü efekti gibi sanatsal ve teknik unsurlarla çalışır. Bu unsurları dramatik yapıya ve yorumuna hizmet etmesi için kullanır.

5. TİYATRO KÖKENLİ OYUNCU VE YÖNETMENLERİN SİNEMAMIZA ETKİLERİ

5.1. 1922-1940 Yılları Arasında Türk Sineması ve Muhsin Ertuğrul

Türk sinemasının 1921'den 1940'a kadar kaydettiği ilerlemeler ve gelişmelerin arkasında bir tek ismin yer aldığını görürüz, Muhsin Ertuğrul (1892-1979).

Muhsin Ertuğrul, Türk tiyatrosu ve Türk sinemasına sayısız emeği geçmiş önemli bir sanat adamıdır. Çocukluğundan beri tek düşü olan tiyatro aktörü olma isteğini, 1910 yılında zamanın ünlü tiyatro topluluğundan Burhanettin Tepsi Kumpanyasında Conan Doyle'un "Sherlock Holmes" adlı oyunuyla gerçekleştirmiştir. Ertuğrul aktörlüğü ve tiyatroyu çok daha ciddi düşünerek ertesini yıl Paris'e gitmiş Comedie-Française'de Mounet-Sully'in oynadığı Hamlet'i izlemiş ve bu ülkedeki tiyatro yaşamı ve ciddiyetini kendine ideal edinerek yurda geri dönmüştür. 1912'de Burhanettin Bey'in Kumpanyasındaki çalışmalarının yanı sıra kendi adıyla kurduğu Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları topluluğunda "Hamlet"i hem oynayıp hem de yönetmiştir. Mehmet Rauf, Halk Gazetesinin 8 Mayıs 1912 tarihli nüshasında Hamlet'i değerlendiren yazısında şöyle demiştir:

"Ertuğrul Bey, Hamlet rolünü kendisi gibi pek genç bir sanatkar için büyük bir muvaffakiyetle edâ etti. Kendisinde henüz rüşeym halinde büyük bir san'atkar ruhu var; yalnız bu ruhun bütün kemâlâtını göstermek için, teeni ve gayretle tenmiyesi lazım gelir. " (Akçura, Gökhan, 1992:13)

Muhsin Ertuğrul kazandığı başarıları daha da pekiştirmek ve ilerletmek için yeniden Paris'e gitmiş, orada çeşitli topluluklarda inceleme ve araştırmalar yapmıştır. 1914'te André Antoine öncülüğünde kurulan Darulbedayi-i Osmani'nin sınavını kazanarak öğrenci olmuş ve 1915'te de Darülbedayi'nin sanatçı kadrosuna girmiştir. 1916 yılında yeniden tiyatrodaki bilgi ve görgü arttırmak amacıyla yurt dışına, bu kez Berlin'e gitmiştir. Buradaki tiyatro çalışmalarını izleyebilmek ve günlük yaşamını sürdürebilmek amacıyla sinema filmlerinde figüranlık yapmıştır:

"... İşte tam o sıralarda pansiyon komşum Frau Wilke'ye "kendi mesleğimle ilgili bir alanda çalışmak istediğimi ve böylelikle Berlin'de daha uzun süre kalıp bir şeyler öğrenmeyi dilediğimi" açıkladım. Günün birinde Frau Wilke, film rejisörü, Emil Albes'i davet ederek bizlere bir kahve şöleni verdi... Emil Albes'le tanıştık. Bana yardım edeceğine ve çevirdiği filmlerde ilk fırsatta bana rol sağlayacağına söz verdi. Gerçekten, çok geçmeden Karl Backersachs ve Harry Lambrez-Paulen'le çevirdiği bir komedi ilminde bana rol sağladı... ilk filmimin rejisörü ondan sonra çevirdiği bütün filmlerde bana rol verdi. Kısa sürede film dünyasında bir çok yapımcılarla, günün başrol oynayan bir çok yıldızlarıyla tanıştım. Bir rejisör başka bir yönetmene, her yıldız kendi rejisörüne benden söz ediyordu; böylelikle hemen hemen bütün film stüdyolarına girmek, çalışmak olanağını buluyordum, artık Berlin'de kalıp da tiyatro çalışmalarımı sürdürmek benim için hiç zor değildi..."
(Ertuğrul, Muhsin, 2007: 220-221)

Tiyatro alanında dilediği kadar inceleme ve araştırma yapabilme fırsatını sinemanın yardımıyla elde eden Ertuğrul, Berlin'e sonraki gelişlerinde de kalışını finanse etmek için filmlerde oyunculuk yapmaya devam etmiştir. Bu kez artık önemli rollerde görev almıştır. Tanıştığı yıldızların aynı zamanda tiyatrodan oynuyor olmaları Muhsin Ertuğrul için çok büyük önem taşımış, ayrıca sinema, Ertuğrul için tiyatrodan sonra ikinci büyük tutku olmaya başlamıştır. Ama Muhsin Ertuğrul için tiyatro her zaman sinemadan daha üstün gelmiştir.

Berlin'de edindiği tüm deneyimlerini İstanbul'a döndüğünde tiyatrodan kullanmış, 1919'da Türkiye'de gerçekleştirilen film çalışmalarına ilgi göstermemiştir. 1919 yılı sonlarında yeniden gittiği Berlin'de hiç ummadığı bir teklifle karşılaşmıştır.

"Birinci Dünya Savaşı'nın ardından 1919 sonlarında döndüğüm Almanya'da, ülkeye yeni gelmiş bulunan Nabi Zeki (Ekemen) ile Hamburg'da tanışmıştım... Nabi, Berlin'deki yaşamımı izleyerek çeşitli kuruluşlar adına çevrilen filmlerde rol aldığımı görüp kedi başıma bir film yapmadığıma üzülmüştü. Bir öğle yemeği sırasında bu üzüntüsünü bana açarak sordu: 'Neden kendi adınıza bir şirket kurup filmleri kendiniz yapıp kendiniz işletmiyorsunuz?' Filmciliğin benim için amaç olmadığını, hele işletmecilik gibi tümüyle ticari bilgi isteyen bir işten hiç

anlamadığımı söyledim. Bunun üzerine Nabi, kendisinin Alman Lisesi'nin ticaret bölümünü bitirmiş olduğunu, şayet film yapacak olursam işin o yönüyle kendisinin ilgileneceğini; eğer bir sakınca yoksa ortaklaşa bir şirket kurarak çalışabileceğimizi, gereken sermayeyi kendisinin bulacağını söyledi. Aramızda yazılı hiçbir sözleşme olmadan şirketin sanat işlerini üstüme aldım. İşletmeyi de o aldı. Böylece sözlü bir anlaşmaya vardır. İstanbul Film (Stambul-Film G.m.b.H) adıyla bir firma kuruldu". (Ertuğrul, Muhsin, 2007: 271-272)

Böylece hem bir film şirketine ortak olan hem de bir film yönetmek durumunda kalan Ertuğrul o güne kadar sinemada edindiği deneyimlerini daha da ileri götürme fırsatını yakalamıştır. Çevireceği ilk film olarak o sıralarda okuduğu ve etkisinde kaldığı Fransız yazar Maurice Level'in L'Angoisse adlı romanını seçmiştir. Samson, Sein Eigene Morder (Samson, Kendi Kendinin Katili) adındaki bu filmi hem yönetmiş, hem senaryosunu yazmış hem de filmin başrolünü oynamıştır (1919). Bu filmin hemen sonrasında çektiği Kara Lale Bayramı ve Şeytana Tapanlar'ın (1920) ardından Almanya'daki sinema çalışmalarına son vermiştir.

Bu sırada 1 Ekim 1921'de İstanbul'da Türk Sinemasının ilk özel film şirketi olan Kemal Film kurulmuştur. Ertesi yıl Kemal Film şirketinin kurucuları olan Kemal ve Şakir Seden Kardeşler, o sırada yurt dışında olan Muhsin Ertuğrul'a Türkiye'de film çekmesi için teklifte bulunurlar.

"Viyana'da bulunduğum 1922 yılında, Kemal ve Şakir Seden kardeşlerden İstanbul'a gelerek birlikte çalışmak üzere bir çağrı aldım... Önerilerini kabul edip Türkiye'ye döndüğüm zaman İstanbul'da ne film yıkayacak bir laboratuvar, ne bir stüdyo, ne bir film çekme makinesi, ne de bir basma makinesi, tek sözcükle teknik araç adına hiçbir şey bulunmamaktaydı". (Ertuğrul, Muhsin, 2007: 281)

Muhsin Ertuğrul, Seden Kardeşlere, İpekçi kardeşlerin Bonmarşesinden parası taksitlerle birkaç yılda ödenmek üzere, Ernemann marka bir film çekme makinesiyle bir baskı makinesi aldırır. Ayrıca Ali Efendi Sineması'nın tuvalet bölümünü laboratuvara, çatı katını da baskı ve montaj odasına dönüştürerek film çekim öncesi gerekli teknik hazırlıkları tamamlar. İşgal yıllarında İstanbul'da yaşanmış gerçek bir

olayı konu alan bir filmle Muhsin Ertuğrul Türkiye'deki ilk sinema yönetmenliğine başlar.

İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli) adıyla dönemin tiyatrocularından oluşan oyuncu kadrosuyla çekilen filmde Muhsin Ertuğrul anılarında şu şekilde bahsetmektedir.

"Hele İstanbul'da Bir Facia-i Aşk filmi tamamlanarak Beyoğlu sinemalarında gösterilmeye ve seyirciden olağanüstü ilgi görmeye başlayınca, yalnız Kemal ve Şakir kardeşlerin değil, bütün film piyasasının gözleri yerli film üstüne faltaşı gibi açıldı. İlk film, umulanın değil, umulmayanın üstünde gelir ve başarı sağlamıştı. Gişeye para akmaya başlayınca da yerli filmin değeri, kalitesi ne olursa olsun, bin kat arttı. Filmin maliyet gideri, Beyoğlu'nun en büyük sinemasında ilk gösterilişinde gelir olarak sağlanıyordu." (Ertuğrul, Muhsin, 2007: 299)

İlk filminin başarısından sonra Seden kardeşler Ertuğrul'dan ikinci bir film daha yönetmesini istediler.

"Birinci filmin iç ve dış sahneleri tümüyle güneş ışığında çekilmişti. Oysa kapalı bir stüdyo gerekliydi. Kemal Film adına Kemal Bey, Defterdar Dokuma Fabrikası'na ait boş bir tezgah hangarını kiraladı ve Birinci Dünya Savaşı'nda Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin Bican Efendi filmini yapmak için getirttiği altı Jüpiter lambayı kirayla aldı. Böylelikle bir stüdyoya girmiş olduk". (Ertuğrul, Muhsin, 2007: 300)

Muhsin Ertuğrul, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Nur Baba" adlı romanından uyarladığı ikinci filmi "Boğaziçi Esrarı"yla birlikte Kemal Film'e dört film daha yaptı: Ateşten Gömlek", "Leblebici Horhor", "Kız Kulesi'nde Bir Facia" ve "Sözde Kızlar". Leblebici Horhor, Kız Kulesinde bir Facia ve Sözde Kızlar filmin üst üste uğradıkları ticari başarısızlıklarının ardından Muhsin Ertuğrul'la Kemal Film'in işbirlikleri sona ermiştir. Ayrıca Kemal Film kiracısı oldukları Dokuma Fabrikası'nın müdürüyle yaşadıkları tatsız olaylar sonucunda da uzun bir süreliğine sinema yapıcılığından uzaklaşmıştır. Bu konuda Prof.Sami Şekeroğlu'nun hazırladığı Türk sinema Tarihi Belgeselinde Prof.Alim Şerif Onaran ve yazar Burhan Arpad şu bilgileri vermektedirler: Prof.Alim Şerif Onaran:

“Dikimevi müdürü Kemal Film’e bu müessesenin içinde sinemanın yeri yok, bir hafta içinde aletlerinizi toplayın ve gidin diyor. Kemal Film bu kısa süre içinde yeni bir yer bulamıyor ve buluncaya kadar da müsamaha eder ümidiyle aletlerini almaya gitmiyorlar. Fakat yağmurlu bir günde dikimevi müdürü Kemal Film’e ait tüm eşyaları sokağa atıyor. Bunun üzerine Kemal Film, büyük bir üzüntüyle bu işten vazgeçiyor” (Şekeroğlu, Prof. Sami, 1985-1990)

Yazar Burhan Arpad ise Kemal Film’in sinemadan çekilmesinin nedenini ekonomik ve sanatsal etkenlerde görmektedir:

“ 1926-27 de dünya sineması İstanbul sinema piyasasına girmiş vaziyette ve bunlar müthiş filmler. Gerek teknik açısından gerek sanatsal açıdan büyük sükse yapmış bugün de dünya sinema tarihinin temel taşı olan filmler o tarihte İstanbul sinemalarında oynamaya başlamıştı. Seyirci de bunları seyrettikçe beğeni düzeyi yükseliyor o zaman bizim filmlerimiz ister istemez hem teknik hem de sanatsal açıdan yetersizlikleri yüzünden seyirci kaybına uğruyor.” (Şekeroğlu, Prof. Sami, 1985-1990)

1922-1924 yılları arasında Kemal Film adına çekilen bu altı film 1959'da Belediye yerli film deposunda çıkan yangında yok olmuştur. Bu yüzden Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinin ilk yılları hakkında, çıkan film eleştirilerinden, Ertuğrul'un yazdığı anılardan ve bu döneme tanıklık etmiş kişilerin konuşmalarından edindiğimiz bilgiler dışında bir veriye sahip değiliz ve filmleri izleyemediğimiz için de yorum yapamıyoruz. Ancak bu filmlerin tüm kadrosu oyuncu vs. tiyatrocularından oluşmaktadır.

1925 yılında Sovyetler Birliği'ne giden Muhsin Ertuğrul bu ülkenin sinema ve tiyatro alanında gerçekleştirdiği yenilikçi adımları yakından izlemiştir. Dönemin Eğitim Komiseri Lunaçarski'nin yardımlarıyla pek çok yapım izlemiş ve önemli tiyatro adamları tanımıştır. Stanislavski, Nemiroviç - Dançenko, Tayrov Meyerhold ve Ayzenştayn, Ertuğrul'un tanışıp çalışmalarını izlediği önemli tiyatro ve sinema adamlarıdır. Muhsin Ertuğrul Sovyetler Birliği'nde kaldığı süre içinde Odesa'da bulunan Ukrayna Sinema Fabrikası Vukfu'da iki film çalışması gerçekleştirmiştir: "Tamilla" ve "Spartaküs". Bu filmler oldukça olumsuz eleştiriler almıştır.

"Leningard'da çıkan Sanat Hayatı dergisinin 27. sayısında Spartakus için şöyle bir eleştiri yayınlanmıştır.

"Mahut Spartakus'u çeviren Muhsin Bey, bu filmde üçüncü derecede rejisörlerin bile kaçındığı doğu aksesuarcılığını gösteriyor. Sanat yeteneği bir yana, alelade teknik maharetten bile yoksun Muhsin Bey. Olaylar birbirini tutmuyor. Artistler kargaşalık içinde, amatörcesine bir oyun çıkarıyorlar. Az sayıdaki başarılı sahnelerin kameraman Stanke'nin iyi çalışmalarıyla gerçekleştirildiğini kabul etmek gerekir". (Şekeroğlu, Prof. Sami, 1985-1990)

Bu eleştirilerden de anlaşılacağı gibi Muhsin Ertuğrul filmlerinde sinemanın anlatım olanaklarını kullanmayıp tiyatro oyunlarını filme almıştır. Sovyetler Birliği'ndeki tiyatro incelemeleri ve hüsrarla sonuçların film çalışmalarının ardından yurda dönen Ertuğrul, dönemin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ'ın isteği üzerine Darülbedayi'de başrejisörlük görevine getirilmiştir. Böylelikle tiyatro sanatında yurt içinde ve dışında edindiği deneyim ve bilgileri ülkenin tek ve en önemli tiyatrosunda yaşama geçirmiştir. Önce 16 maddelik "Darülbedayi Sahne Talimatnamesi", ardından tiyatro çalışanların görev ve sorumluluklarını belirleyen "Günlük İş Programı" çizelgelerini hazırlayıp uygulamaya koymuştur.

Yeni seyirciler kazanmak amacıyla öğrenci matinelere koydurmuş ve seyircinin tiyatroya önem verip ciddiye alması için "Tiyatro Adabı" adında broşür hazırlayıp bu sanat hakkında bilgisi olmayanları eğitmiştir. Broşürde özetle şu bilgiler aktarılmıştır:

“ 1. Tiyatro eğlence yeri değil, büyüklerin mektebidir.

2. Tiyatroya mümkün mertebe temiz giyinilip gidilir ve gürültüsüzce bir mevkiye oturulur.

3. Perdenin açılacağını ihbar eden işaretten sonra, perde kapanıncaya kadar artık bir kelime bile konuşulmadan yalnız eser dinlenir. Bir milletin bilgi ve anlayış seviyesi sanat eserlerine ve sanatkârlarına gösterdiği alaka ile ölçülür.

4. Tiyatroda sigara içmek doğru değildir. Fakat mecburiyetse ancak perde aralarında içilir.

5. *Perde aralarında istirahat müddetleri evvelce tayin ve ilan edilmiştir, sabırsızlanmak bu müddeti kısaltamaz.*

6. *Islık çalmak, ayaklarını yere vurmak, (lüzumsuz yerde) alkışlamak takdir etmek demek değildir.*'' (Akçura, Gökhan, 1992:17)

Muhsin Ertuğrul olağanüstü bir çaba harcayarak hem bu sanatın çalışanlarını hem de seyircisini tiyatro konusunda eğitmiş, bilgilendirmiş tiyatroya ve saygı duyulmasını sağlamıştır. Bugün Ertuğrul'un Türk tiyatrosuna yaptığı büyük hizmetlerin başında işte bu çaba gelmektedir. 1928 yılında Darülbedayi'nin yurt içinde ve yurt dışında temsiller vermesini sağladıktan sonra Amerika Birleşik Devletlerine giderek Hollywood'da Amerikan sinemasını inceleyen Ertuğrul, bu sinemanın üstün insan yeteneği ve tekniği karşısında çok etkilenmiş ve başarısının sırrını taşıdığı sadelikte görmüştür. Anılarında bu konu hakkında şunları belirtmiştir:

"Güzel her yerde güzeldir; zarif her yerde zariftir. Ne var ki, sade bir şey daima güzel, daima zariftir; incelik bir şeyin pahasında değil, üslubundadır. Stüdyolarda film çekilirken kullanılan yöntemler de tümüyle sadeydi. Amerikalı bir rejisör elde etmek istediği sonuca bakıyor; o sonuca erişmek için kullanacağı araçların onca değeri ve önemi yok." (Ertuğrul, Muhsin, 2007: 441-442)

Çok geçmeden aynı yıl içinde Muhsin Ertuğrul, Selanik Bonmarşesi'nin sahibi ve sinema salonu işletmecisi İpekçi kardeşlerle işbirliğine girerek yeniden film çalışmalarına başlamıştır. Muhsin Ertuğrul 1928'den 1941'e kadar İpek Film hesabına yirmisi uzun, biri kısa metrajlı olmak üzere komedi, dram, melodram, operet, macera-dram ve fantastik macera türlerinde toplam yirmi bir film çekmiştir. Bu filmlerin günümüze ulaşmış ve Sinema- TV Merkezi'nde korunmuş olanlarından hareketle Ertuğrul'un sineması hakkında nesnel bir analiz yapılmaya çalışılacaktır. Bu analiz; konu seçimi ve senaryo, teknik ve estetik bakımdan yönetim anlayışı ve oyunculuk olmak üzere üç temel alanda gerçekleştirilecektir.

Muhsin Ertuğrul'un çevirdiği filmlere genel olarak baktığımızda, seyircinin ilgisini çekebilecek konuları seçtiğini görürüz. Bu seçimde kendisine tiyatrodaki deneyimleri kılavuzluk etmiştir. Tiyatro repertuarını hazırlarken seyirciyi sanat ve toplumsal düşünce yönünden eğiten ve seviyesini yükselten oyunların yanında, eğlendiren, güldüren ve heyecana sürükleyen daha kolay ve daha hafif oyunlara da yer vermiştir.

Bu şekilde seyirciyi tiyatroya alıştırmak için hangi tür konulara ilgi gösterip göstermediğini görmüş; repertuarını oluştururken seyirci beğenisine de dikkat etmiştir. Bu durumun sinemada da geçerli olacağına inanan Ertuğrul, Kemal Film döneminde yaptığı çalışmalardan edindiği deneyimlerle, seyircinin tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi sinemada da beklentilerinin çoğunlukla aynı olduğunu düşünmüştür. Böylece sinemada yapacağı çalışmalarda da iki unsura önem vermiştir. Bunlardan biri toplumu eğitmesi, diğeri de üstün sanatsal özelliklerini taşıyarak seyircinin sanatsal beğenisini geliştirmesidir.

Ancak bu sanatsal özellik sinema sanatına ait değildir. İşte bu özelliklere sahip konuları, özgün senaryodan, romandan, masaldan, yabancı film senaryosundan ve sezon boyunca sahnelediği kimi tiyatro oyunlarını alarak filme çekmiştir. Bunlardan "Bir Millet Uyanıyor", Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun özgün senaryosundan, "Söz Bir Allah Bir", Mahmut Yesari'nin "Kudret Helvası" adlı uyarlama oyunundan; "Aysel, Bataklı Damın Kızı", Hasan Çambel'in "Aysel" adlı romanından ve "Kahveci Güzeli", yerli yabancı masallardan derlenerek meydana getirilen filmleridir. "Bir Millet Uyanıyor" da Ulusal Bağımsızlık mücadelesinde, bir milletin düşmana karşı tek yumruk olup kahramanca yaptığı savaş bir aşk ve intikam öyküsü içinde anlatılır. "Söz Bir Allah Bir" de ise operet kalıbı içinde, iyi niyetle tutulan bir sözün sömürülmesi ele alınır. "Aysel Bataklı Damın Kızı" nda gayrimeşru bir ilişki sonucunda doğan çocuğunu, babasına kabul ettirip nafaka almak isteyen genç bir kadının dramı anlatılır. "Şehvet Kurbanı"nda da, dürüst bir aile babasının bir pavyon kadınına tutulup, onun tuzağına düşmesi ve hayatının birden alt üst oluşu gözler önüne serilir. "Kahveci Güzeli"nde ise, masal yoluyla dürüstlüğü, temiz kalpliliğin ve yardımseverliğin erdemi üzerinde durulur.

Genel olarak Muhsin Ertuğrul filmlerinin senaryolarındaki hikaye kurgusuna ve rollerin ele alınışına bakıldığında ortaya şöyle bir görünüm çıkmaktadır: Senaryoda ana hikaye yer yer yan hikayeler yüzünden geri plana itilmektedir. Örneğin "Bir Millet Uyanıyor" da Kuvva-i Milliye Subayı Yüzbaşı Davut (Ercüment Behzat Lav) ve emir eri Tilki (Naşit Özcan)'nın düşmanla ve onun yerli işbirlikçileriyle girdikleri mücadele, yüzbaşı Davut'la kuzeni Nesrin arasında gelişen sürpriz bir aşk hikayesiyle sekteye uğramaktadır. Her ne kadar bu aşk hikayesi Osmanlı subayı Feridun (Ferdî Tayfur) ve Çeteci Recep (Sait Köknar) 'e karşı girişilen mücadelede, Kurtuluş Savaşı'na göndermeler içerse de, akılda bizi asıl konudan uzaklaştıran aşk,

nefret ve intikam öyküsü kalmaktadır. Olayın içinde bir bütün olarak ele alınıp biten bu klişe aşk hikayesinin ardından Kurtuluş Savaşı'na yeniden dönülür. Bu kez macera türünde ilerleyen hikaye, belge görüntüler ve hamasi söylevlere kısa sürede finale ulaşır.

"Söz Bir Allah Bir" de ise, hikâye dram sanatının bir alt türü olan operete oturtulmaya çalışılmış fakat dramatik yapı sağlam kurulamamıştır. "Söz Bir Allah Bir" filminin konusu, Mahmut Yesari'nin Maurice Hennequin – Pierre Veber ikilisinin, "Et Moi Dis Je Te Qu'Elle t'a Fait de L'oeil" (Ben Sana Göz Kırdığı Diyorum) adlı piyesinin Kudret Helvası adıyla bize uyarladığı oyundan alınmıştır. Senaryo da Nazım Hikmet tarafından operet türünde yazılarak hazırlanmıştır. Kısaca hikayede; açığız bir çapkın olan Şadan (Vasfi Rıza Zobu), arkadaşı Recep (Hazım Körmükçü)'in nişanlısı Leyla (Cahide Sonku)'ya göz koymuştur. Evli aşığı Ayten (Melek Tayfur)'le ilişkisini bitirmek isteyen Şadan, Recep'ten bunu ona söylemesi için yardım ister. Recep, Ayten'in kocasından intikam almak için hazırladığı oyuna istemeden dahil olur. İşler sarpa sarar, sonunda Şadan Leyla'yla evlenir, Melek kocasıyla barışır, Recep de verdiği söz yüzünden ortada kalır. Çok karmaşık gibi görünen hikayenin omurgasını verdiği sözü tutan saf, iyi kalpli bir adamın sömürülmesi oluşturur. Fakat senaryo dramatik yapıya bir katı sağlamayan yan karakterlerin gereğinden fazla uzatılmış sahneleriyle doludur. Otel görevlisi Yavuz (İ. Galip Arcan)'un tiyatro aktörü olma tutkusunun işlendiği sahneler buna örnektir. Filmin komik tiplerinden olan Yavuz'un bu tutkusu ve hikayenin içinde yerli yersiz ortaya çıkması dramatik yapının aksamasına yol açmaktadır. Yine dramatik yapıya monotonluk getiren durumlardan biri de koro kızlarının şarkı ve danslarıdır. Operette şarkılı bölümler hikayenin bir parçasını oluştururken filmde koro kızlarının söylediği şarkılar ve danslar hikayeden tümüyle bağımsız durmaktadır. Zaman ve mekan değişikliği koro kızlarıyla sağlanmak istenmişse de, başarılı olunamamıştır.

"Aysel, Bataklı Damın Kızı" ile "Şehvet Kurbanı'nda hikâye bir bütünlük içinde aksamadan oluşturulmuştur. Yalnız, "Aysel Bataklı Damın Kızı" nda anlatılan hikâyenin bizim gerçeklerimize göre inandırıcılığının zayıf olduğu göze çarpmaktadır. Şöyle ki; gayri meşru bir ilişki sonunda çocuğu olan bir köylü kızın, çocuğun babasını mahkemeye verip nafaka istemesi ülkemizde o dönemde pek rastlanılan bir durum değildir. Aksine, bu tür olaylar gizlenir ve bu durumdaki kadınlar ve çocukları köylü tarafından dışlanma gerçeğiyle karşı karşıya kalır. Oysa

"Aysel, Bataklı Damın Kızı" filminde başka biriyle evlenmek üzere olan bir adamın Aysel'e aşık olup evlenmesi gibi masalsı bir kurgu vardır. Aslında senaryonun dayandığı roman, yabancı bir hikayeden uyarlamadır. (Selma Lagerlöf'ün "Tösen Fran Stormytorpet" adlı uzun hikayesinden). Dolayısıyla, ne roman ne de romandan uyarlanan senaryo ülke gerçeğimize yakın durmaktadır.

"Kahveci Güzeli" nin, bir masallar karmasından oluşturulan senaryosunun temel problemi ise ana temasının olmayışdır. Masallar yapısı gereği öğretici ve ibret verici dersler içerirken, masaldan hareketle oluşturulan özgün senaryoda seyirciye hiçbir mesaj iletilmemektedir. Aslında konunun içinde tek ve gerçek bir mesaj vardır ama bu ne senaryoda ne de yönetim anlayışında ortaya çıkartılmıştır. Filmde, soğuk bir havada müşterisi olmayan bir kahveye sığınan Keloğlan (Hazım Körmükçü) ve kardeşi Tekin (Münir Nurettin Selçuk), Kahveci'nin (Behzat Butak) izniyle orada gecelerler. Gecenin ilerleyen bir saatinde ortaya çıkan üç dervişe yardım eden Keloğlan ve Tekin, dervişler tarafından bazı yetenekler kazandırılarak ödüllendirirler. Dervişler, Tekin'in el attığı her şeyin bolluk ve bereket getirmesini sağlarlar. (El attığı kahve ve şeker kaplarının hiçbir zaman boş kalmaması gibi) Keloğlan'a da her ağzı doğru konuşurmak yeteneğini verirler. Daha sonra yakışıklılığı ve üstün becerisi dilden dile dolaşan Tekin'le evlenmek isteyen kızların mücadelesi başlar. Sonunda Tekin bir çoban kızı olan Zeynep (Nezihe Becerikli) ile evlenir. Filmde, karşılık beklemeksizin yapılan bir yardımın sonucunda görülen iyilik teması belirgin olarak ele alınmamıştır. Daha çok mistik ve fantastik unsurlar üzerinde durulmuş ve çeşitli masallardan aşına olduğumuz tiplere (Peri Padişahının Kızı, Kaf Dağı Hükümdarı, dervişler gibi) bolca yer verilmiştir. Ayrıca hikaye akışını engelleyen şarkılı bölümler, filmin kesin olarak belli bir türe girmesini güçleştirmektedir. Çünkü fantastik macera diye tanımlanacakken birden fazla şarkının yer almasıyla şarkılı fantastik macera gibi karışık bir kimlik edinmektedir.

Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin senaryolarında rollerin ele alınışına bakacak olursak "Bir Millet Uyanıyor", "Söz Bir Allah Bir" ve "Kahveci Güzeli"nde tip, "Aysel Bataklı Damın Kızı" ve "Şehvet Kurbanı"nda karakter yaratımının göze çarptığını görmekteyiz. "Bir Millet Uyanıyor"un Yüzbaşı Davut'u, iyi kalpli, cesur, amacına ulaşmak için ölümü göze alan vatansever bir kişidir. Dramatik yapı içinde bu özellikleri sürekli ön plana çıkar. Hiçbir zaman bir ikilem yaşamaz; filmin sonuna kadar hep aynı kalır. Yine aynı eserdeki Feridun ise kadın düşkünü, emellerine

ulaşmak için her yolu denemeyi kendine hak sayan, paragöz, vatan sevgisinden yoksun bir kişidir. O da filmin başından sonuna kadar hep aynı kalır, hiç değişmez. Öte yandan Tilki, komutanına bağlı, amacı uğruna ölümü göze alan, cesur bir emir eridir. Hep aynı özellikleri taşıyan bir tiptir. Fakat filmde bu rolü oynayan usta ortaoyunu sanatçısı Naşit Özcan'ın yorumuyla komik unsurların da yer aldığı karikatürize bir tip olarak karşımıza çıkar. Bir diğer önemli rol olan Yahya Kaptan ise bir süper kahraman tipidir. Filmde uzun süre gölgesini gördüğümüz bu tipin gizemli sıra dışı yorumlanması seyirci üstünde derin etki bırakmış, Kurtuluş Savaşı mücadelesiyle özdeş bir nitelik kazanmıştır. Hikâye kurgusunun içinde tipler doğru ve tutarlı biçimde yerleştirilmiş ve yorumlanmıştır. Aynı durum "Söz Bir Allah Bir" operet filminde de çoğunlukla geçerli olmaktadır. Aldatma ve aldanmanın komik bir hikâye içinde ele aldığı senaryoda, kişileştirmede tip'e başvurulmuştur. Şadan, sempatik, duygusal, espirili, açık göz bir aşık tipidir. Girdiği her olaydan zarar görmeden kurtulmasını bilen ve olumsuzlukları kendi lehine çevirebilen akıllı tiptir. Bu özellikleri hikâye boyunca hep aynı kalır. Öte yandan Recep, Hacivat-Karagöz oyununun kişilerinden çok iyi bildiğimiz dürüst, öfkeli, dediğim dedik Arnavut tipinin, öfkece daha yumuşatılmış bir yorumudur. Bu tipin komik unsurlarının başında konuşma biçimi gelir. Söylediklerinin yanlış anlaşılması ya da Türkçe'yi yanlış kullanmasının yanı sıra çevrilen entrikada düştüğü gülünç durum bu tipi daha da komikleştirmektedir. Senaryodaki diğer tiplere baktığımızda komedi dozunun çok yerinde kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin, Semiha Berksoy'un Erkadın' 1, Melek Tayfur'un Ayten'i, Cahide Sonku' nun Leylası' nı yalnız İ. Galip Arcan'ın canlandırdığı otel görevlisi Yavuz tipindeki komedi dozu, oyuncunun yorumundan ötürü diğer rollerden oldukça farklı durmaktadır. Tiyatroya tutkun, duygusal, hafif deli bir tip olan Yavuz'un abartılı yorumlanmasıyla diğer rollerin yanında antipatik kalarak filmi olumsuz etkilemektedir.

"Kahveci Güzel" indeki tipler masal kahramanlarından meydana geldiği için gerçek değildirler. Gerçeküstü bir nitelik taşıyan bu hayali kişilere insansı bir takım özellikler kazandırılarak, ete kemiğe bürünmeleri sağlanmıştır. Toplumun kolayca benimsediği bu masal kahramanlarına bir takım doğaüstü güçlerin verilmesiyle de sıradışı tip özellikleri kazandırılmıştır. İşte; açık göz, fırsatçı, tembel bir tip olarak bildiğimiz Keloğlan, bu filmde yalnız yardımsever olarak ele alınmış, her ağzı doğru konuşurmak gibi insanüstü bir güce sahip kılınmıştır. Tekin ise güçlü, yakışıklı ve

akıllı bir tip olarak yaratılmıştır. El attığı her şeye bolluk bereket getirmek gibi doğaüstü bir güce sahip oluşunun yanında, istediği şekle girebilme yeteneğine de sahip edilmiştir. Senaryodaki diğer tipler de belli başlı doğaüstü güçlere sahiptirler ama asıl kahramanların karşısında hep yenilirler. Bütün tipler iyilik ve kötülük kavramları etrafında şekilci bir biçimde, derinliksiz ve yüzeysel kalıplara oturtulmuştur.

Muhsin Ertuğrul'un dram türündeki filmleri "Aysel, Bataklı Damın Kızı" ve "Şehvet Kurbanı" nın senaryosundaki kişileştirmeye baktığımızda başrollerin karakter özellikleri taşıdığını görmekteyiz. Aysel fakir, masum bir köylü kızı olarak tip özellikleri gösterse de sıradışı davranışı ve çelişkileriyle karaktere daha yakın duran bir roldür. Hikâyede içinde bulunduğu kötü durumdan kurtulmak için çareler araması bir çeşit kadere razı olmama isteği taşıdığını göstermektedir. Gayrı meşru doğurduğu çocuğunun hakkını aramak için mahkemeye başvurması ve haklı talebinden, sırf çocuğunun babasının yalan yere yemin etmesini istememesinden ötürü vazgeçmesi, tragedya karakterlerinde görülen bir erdemli davranış örneğidir. Yine Aysel'in; Ali'nin ona aşık olduğunu ve hapisten çıkıncaya kadar kendisini bekleyip bekleyemeyeceği sorusunu yönelttiği sahnenin ardından yaşadığı ikilem karakter özelliğinin belirtisidir. Ali rolü yardımsever, dürüst ve vicdan sahibi, açık yürekli, derinlikli bir karakter olarak karşımıza çıkar. Öte yandan şehrli Gülsüm rolü, katı ahlak anlayışı ve önyargılı davranışlarından ötürü tip özelliği gösterse de, karşılaştığı gerçek karşısında hatasını anlayıp düzeltmeye çalışarak değişime uğraması tam bir karakter özelliğinin yansımasıdır.

"Şehvet Kurbanı" nın baş rolü olan Ahmet, tragedya kahramanı olarak tasvir edilmiştir. İlk bakışta evine bağlı, işinde ahlaklı, yaşamı nizam ve intizam üzerine kurmuş dürüst bir aile babası olarak gördüğümüz Ahmet Barksever (Bu role verilen Barksever soyadı ne yazık ki, karakteri karikatürize etmektedir)'in cinsel zaafına yenik düşmesi derinlikli bir karakter olarak, bizi etkiler. Bir bankanın veznedarı olan Ahmet Bey'in işinde gösterdiği düzen ve prensip sahipliği, aile hayatına da yansımıştır. İşinde tam vaktinde olurken, aynı dakiklik ev yaşamında da kendini gösterir. Hatta bu durum oğlu tarafından, babasının hangi dakikada nerede ne yaptığının ve kaçta evde olacağının görüntülerle anlatılmasıyla desteklenir. Ahmet Bey karakterinin tüm özellikleri, çevresindeki diğer roller tarafından sürekli anlatılır. Anlatılanlardan ve davranışlardan karakterin en belirgin özellikleri hakkında bilgiye

sahip oluruz. Fakat önceden kestiremediğimiz bir durum, bu aile babası rolünü daha farklı ve merak uyandırıcı bir hale dönüştürür ki, o da filmin ana teması olan cinsel arzu yani şehvet olgusudur. Bu andan itibaren gelgitler yaşatılan karakter kendi eliyle verdiği cezayla tıpkı tregadya kahramanlarında olduğu gibi bir tür arınım yaşar, Ahmet Bey karakterinin içinde bulunduğu durumdan sürekli dersler çıkarıp bunu veciz sözlerle ifade etmesi filme monotonluk getirmektedir. Senaryonun didaktik özelliği bu karakterin inandırıcılığını zedelemektedir.

Senaryolardaki olay dizisini giriş, gelişme, doruk noktası ve sonuç olarak değerlendirdiğimizde "Şehvet Kurbanı" ve Aysel, Bataklı Damın Kızı'nda mantıklı ve akıcı bir seyrin izlendiği görülmektedir. Örneğin "Şehvet Kurbanı" nda Veznedar Ahmet Bey'in karakteristik özellikleri, olayın en başında belirtilir. Ardından karşılaşacağı engelleri yavaş yavaş tanımaya ve anlamaya başlarız. Gelişme bölümünde çatışma yer alır. Dürüst aile babası Ahmet Bey, yabancı, güzel bir kadına karşı cinsel istek besler. Kadının hazırladığı tuzağa düştüğünde çatışma doruk noktasına ulaşır. Gerçekle yüz yüze gelen, düştüğü tuzağı sonradan gören karakter bir anlık nefsinin tutsağı olmanın getirdiği acı sondan ders çıkarır ve sonuçta yıllar sonra, kendisini ölü bilen ve hatırasına saygı gösteren ailesinin yanına kimliğini açıklamadan gelerek bir çeşit af diler. Oysa "Bir Millet Uyanıyor" , "Söz Bir Allah Bir" ve "Kahveci Güzeli" filmlerinde, olay dizisinde bir takım sorunlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, "Söz Bir Allah Bir" in önemli rollerinden Recep ancak gelişme bölümünde karşımıza çıkmaktadır. Girişte çok uzun tutulan Şadan' ın teyzesi tarafından Erkadın' la evlendirilmek istemesi sahnesinin çok sonrasında olayın asıl ikinci kahramanı ortaya çıkmakta ve gelişme bölümündeki düğüm noktası Recep'in otele gelmesiyle çabucak atılmaya çalışılmaktadır. Öte yandan, "Bir Millet Uyanıyor" filminde, girişte ortaya serilen "Kurtuluş Savaşı" atmosferi gelişme bölümünde, doruk noktasında ve çatışmalarda hiç yer almaz, sonuç bölümüne doğru uzun bir şekilde tekrar ele alınır. Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde uyguladığı yönetim anlayışı, senaryonun estetik denge unsurlarına göre yorumlanması ve sinemasal anlatım özellikleri göz önüne alınarak incelenecektir. Senaryonun estetik denge unsurlarına göre yorumlanışına geçmeden önce, estetik dengenin kısaca tanımı şöyledir: Tema, durum ve kişiler (karakter ve/veya tipler) üçlüsünün, yönetimde ölçülü ele alınması ve filmin amacına göre bu ölçülerin dengelenerek bir bütünlük sağlanması demektir. Estetik dengenin üç unsuru bulunur:

1-)Tema: Bir konunun, bir düşünceyi belirtmek için işlenmesidir. Yani bir yapıtın ana düşüncesi demektir.

2) Durum: Bir konunun ana düşüncesi etrafında belirli olaylar dizisinin gelişmesidir. Yani temayı iniş çıkışlarla işleyen aksiyon sıralaması demektir.

3) Kişiler: Yerine göre aksiyonu oluşturan ya da aksiyonun oluşturduğu tipler ve karakterler demektir.

Tüm bunları dikkate alarak Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin ana düşüncesine yani temasına baktığımızda; "Bir Millet Uyanıyor" da ulusal Kurtuluş Savaşı mücadelesinin nasıl kazanıldığı işlenmektedir. Bu tema bir aşk üçgeni ile anlatılır. Muhsin Ertuğrul, filminin hemen başında sırttan yakın planda gördüğümüz iki kişinin gizli bir telgrafi okuduğu m sahnede, bize ana temayı tanıtır. Bu sahnenin fazlaca uzunluğu etkiyi zayıflatsa da ardından gelen hareketli sahnelerde gerilim doruğa taşınmaktadır. Özellikle Ceneviz meyhanesinde geçen sahne filmin temaya hizmet eden önemli doruk noktalarından biridir.

Olay dizisinde temayı ancak dolaylı yünden etkileyen gerilimli aşk öyküsünün üstünde gereğinden çok durulması, bizi asıl konudan uzaklaştırmaktadır. Nesrin öğretmeni saplantılı bir şekilde elde etmeye çalışan Yaver Feridun'un cinsel tacizde bulunması sonraki buluşmalarında da aynı davranışı göstermesi tekrardan öteye gidememiştir. Bu saplantılı aşk ya da tutkuda cinsel istismar bir doruk noktası oluşturmaktadır. Bu doruk noktasının hemen ilişkinin başlarında gösterilmesi, sonraki sahnelerdeki ilgiyi ve sürprizi yok etmektedir. Diğer yandan milli mücadeleyle ilgili sahnelerde verilen görevin ne olduğu ve ne derecede önem taşıdığı üstünde pek durulmamıştır. Davut ve Tilki kendilerine verilen bir görevle Erenköy'de bir adrese giderler. Bu görev nedir, o adreste ne olacak sorularına yanıt verilmez. Sonradan anlaşılacağı üzere Davut'un Erenköy'e gönderilmesi, Nesrin'le karşılaşması için bir sebep olarak kullanılmıştır. Bu aşk serüveni Yaver Feridun'un öldürülmesiyle birlikte bitmiş, hemen Kurtuluş Savaşı mücadelesine geri dönmüştür. Davut ve Nesrin'in birbirlerine kavuşmaları ancak filmin sonlarında kısa, sözsüz sahnelerle gösterilmiştir. Kurtuluş Savaşı'nı serüven kalıplarında sürekli hareket ve çatışma şeklinde işleyen Ertuğrul, filmin kahramanlarından Yahya Kaptan'ı olayların en başında Davut ve Tilki'yi zor durumdan kurtaran gizli yardımcı olarak hep gölge olarak göstermektedir. Bu yorum hikâyede büyük bir merak unsuru yaratır. Gizli

yardımcının kimliğini, Yaver Feridun'un cesedi başında ortaya çıkmasından ve telefonda işbirlikçilere verdiği gözdağından öğreniriz. Muhsin Ertuğrul, olay kişilerini beklentileri karşılayacak şekilde, bazen de beklentilerin üstünde yorumlamıştır. Yahya Kaptan'ın sıradışı yorumlanması, onu filmin akıllarda kalan en önemli kahramanı yapmıştır.

"Söz Bir Allah Bir" deki estetik dengenin işlenişine baktığımızda, filmin temasını çok sonra anlarız. Önce komedi türünde yazılmış oyunlarda görüldüğü gibi filmde de durumdan başlanır, durumdan hareket ortaya çıkar. Oyun kişileri bu hareketin parçası olurlar. Ertuğrul, evlendirilme baskısı altında kalan başkahramanın içine sürüklendiği olayı göstererek filme başlar. Bekarlığı evliliğe tercih eden çapkın kahramanın yakın arkadaşı, kaldığı otele güzel nişanlısıyla birlikte gelir. Böylece olaya başka bir boyut kazandırılır. Ardından bu iki eski dostun, zor durumda birbirlerine yardım sözü vermesiyle geri dönüşü olmayan komik olaylar başlar. Filmin teması ise, ancak son sahnede Arnavut Recep'in "Söz Bir Allah Bir" şarkısında karşımıza çıkar. Ertuğrul daha çok evlilikte ihanet ve yakın dostunu aldatma kavramları üstünde durmuş ve hep bu iki kavramı destekleyen sahnelere yer vermiştir. Filmin kahramanları konunun içeriğine göre tipik davranışlarda bulunurlar. Bu davranışları komedi unsurunu yaratır. Örneğin Erkadın'ın kadının üstünlüğüne dayanan görüşleri, Şadan'ın yaptığı feminist düetinde tipik erkeksi davranışlarıyla ortaya serilir. Yine otel görevlisi Yavuz'un aktörlük sevdasının işine ve ilişkilerine yansıtılması yer yer abartılı kaçsa da içeriğe yakışmaktadır. Şadan'ın hazır cevaplığını ve sempatikliğini, Recep'in saflığını ve saman alevi gibi yanıp sönen öfkesini, aldatılan koca rolündeki Şerafettin'in işleri yüzüne gözüne bulaştırmasını, Muhsin Ertuğrul yerinde ve oldukça başarılı işlemiştir.

"Aysel Bataklı Damın Kızı" ve "Şehvet Kurbanı"nda tema karakterin yarattığı aksiyondan çıkarılır. Aysel'de kadere boyun eğmeme, hakkını arama ve itibarını kurtarma teması başkarakterin harekete geçmesiyle, "Şehvet Kurbanı"nda ise insanı yok eden zaaf teması, banka veznedarı Ahmet Bey'in tutulduğu bar kadınının yanında yaşarken ölmesiyle verilir. Her iki filmde de tema etkili olay örgüsüyle ortaya çıkarılır. Muhsin Ertuğrul olay örgüsünü diğer filmlerinin aksine özel bir biçimde yaratılan başkarakterlerin durumlarından yine özel bir yolda anlatır. Aysel'in, toplumdaki gizlenecek bir olayı mahkemeye taşıyarak toplumsal baskıya boyun eğmeme çabası, yönetmenin başından itibaren bu karakterden yana taraf

tutumuyla güçlü biçimde vurgulanır. Bu vurgu öylesine etkili yapılır ki, Aysel'in içinde bulunduğu olaya cesurca karşı koyuşunu ve Ali'nin etkilenip ona aşık olmasını çok doğal karşılamamıza yol açar. Öte yandan "Şehvet Kurbanı" nın trajik kahramanı veznedar Ahmet Bey'in hayatını alt üst eden kaçamağı, ona büyük bir bedelle, acı çektirilerek ödetilir.

Doğruluğun ve erdemin timsali bir babanın bu ibret verici durumu yönetmen tarafından karakterin ders veren sözleriyle öne çıkartılmıştır. Bu yöntem filmi didaktizme kaydırmıştır. Muhsin Ertuğrul bu iki filmde de estetik dengeyi karakter üzerinde kurmuştur. "Aysel Bataklı Damın Kızı"nda ve "Şehvet Kurbanı" nda dramatik seyreden durumu suç, suçluluk ve suçsuzluk üçgenine kaydırarak hareketlendirmiştir. Dramatik yapıda öne çıkarılan bu hareketlilik ahlaksal bir sonla tamamlanır. Örneğin Aysel filminde Ali karakteri meyhanede sarhoşken giriştiği bir kavga sonucu bir adamın ölümüne neden olduğunu sanır. Yanında taşıdığı ucu kurulmuş çakısını da bu suçu işlediğine dair kanıt sayar. Aysel'le vedalaşmasının ardından polise teslim olur. Oysa gerçekte çakıyı iş yaparken Aysel kırmıştır. Cinayet zanlısı da kısa sürede ortaya çıkar. Ali'nin kendinden emin olmasa da şüphe duyarak polise teslim olması onu ahlaksal olarak yüceltir. Gerçeğin ortaya çıkması Aysel'e kavuşmasıyla da ödüllendirilir.

"Şehvet Kurbanı"nda ise kendisine kurulan tuzakta elindeki para dolu çantayı soyguncuya vermemek için direnirken bayıltılan Ahmet Bey, ayıldıktan sonra giriştiği kavgada istemeden soyguncunun ölümüne neden olur. Bu ölümü mahvolmuş gördüğü hayatını ortadan kaldırmak için kullanır. Kendi kimliğini ve giysilerini cesedin üstüne bırakarak, çevreyi ölenin kendisi olduğuna inandırır. Buradaki suç ve suçluluk durumu hikâyenin dramatik yapısındaki trajik öğeyi beslemekte kullanılır. Finalde, bir yabancı olarak konuk edildiği evinde, ailesinin kendi anısına gösterdiği saygı Ahmet Bey'in gerçekte hayatta olduğunu haykırmasına engel olur. Yaşayan bir ölü durumuna düşerek acı bir ahlaksal sonla ödüllendirilir. Muhsin Ertuğrul'un estetik dengeyi iyi kuramadığı "Kahveci Güzeli" nde ise temassızlık en büyük sorunu oluşturmaktadır. Kişiler ve durumun ortak bir fikirden yoksun oluşu nedeniyle hikâyenin şarkılarla desteklenerek yürütülmesi etkili olamamaktadır. Burada da durum, kişilerden hareketle ortaya çıkmaktadır. Tekin'in evlenmeye degecek kız bulamaması ve bu yüzden evlenmeyişi filmin hemen başlarında dramatik bir düğüm olarak atılır. Sonraki sahnede bu durum şarkıyla tekrar edilir. Bu şekilde ilerleyen

film, Tekin'e kız beğendirmek için düzenlenen sahnelerle doldurulur. Senaryonun neredeyse olmayan dramatik yapısını Muhsin Ertuğrul, Tekin rolünü oynayan yorumcu Münir Nurettin Selçuk'a bolca şarkı söyleterek kapatmaya çalışmıştır. Ayrıca egzotik ülkeler ve kahramanların yer aldığı hikâye, görsel efektlerle desteklenerek masal atmosferi yaratılmıştır. Bu nedenle filmde biçime içerikten daha çok önem verilmiştir.

Sinemasal anlatım özelliklerine göre bu filmleri incelediğimizde şu değerlendirmeler dikkati çekmektedir: Muhsin Ertuğrul "Bir Millet Uyanıyor" filminde pan, tilt ve kaydırma hareketleriyle filmin görüntü ritminin arttırıldığı gözlenmektedir. Örneğin Ceneviz meyhanesindeki sahnede uygulanan çekim ölçekleri ve kamera hareketi gerilimi tırmandıran büyük unsur olmuştur. Diğer yandan filmde, sessiz film döneminden kalan bir alışkanlıkla kimi sahnelerde önce yazı, sonra o yazının sözle ifadesi - ya da tersi- gibi gereksiz tekrarların olduğu görülmektedir. Ayrıca hareketli bir çatışmanın yaşandığı köy sahnesindeki dekor gerçekçi havayı bozmaktadır. Yahya Kaptan'ın evinin içi gerçeklikten çok uzak, minyatür bir ev boyutundadır. Bu da sahnede cereyan eden olayların inandırıcılığını zedelemektedir. Filmin dış mekânlarda; korulukta, köşkün bahçesinde, çeşme başında ve sokakta geçen sahnelerindeki inandırıcılık, dekor içinde çekilen sahnelerden çok daha fazladır. "Söz Bir Allah Bir" ve "Kahveci Güzel", konunun büyük bir kısmının iç mekânlarda geçtiği ve durağan anlatımın hakim olduğu filmlerdir. Teatral etki kendini oldukça göstermektedir. "Söz Bir Allah Bir" de olaylar en çok iki mekân arasında, bir otel ve bir dairede geçer. Otelin lobisi, odası ve yemek salonu kullanılan iç mekânlardır. Kamera bu iç mekânlarda neredeyse hiç hareket etmemektedir. Yalnızca filmin son sahnesinin geçtiği yemek salonunda kaydırma hareketi yapıldığı görülmektedir. Daha çok sabit planlar tercih edilerek konunun iç dinamiğinden hareket sağlanmaya çalışılmıştır. Özellikle şarkılı bölümlerde sabit bir açı ve plan uygulaması filmi durağanlaştırmaktadır. Örneğin, Melek Tayfur'un yatak odasında komodinin başında söylediği şarkı tek planda çekilmiş, temposuz ve durağan olmuştur. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un çerçeve içinde verdiği mizansen, tiyatro mizansenine çok benzemektedir. Özellikle kalabalık sahnelerde oyuncular kamera karşısına dizilerek oynamaktadırlar. Öte yandan az sayıdaki dış mekân çekimlerinde kameranın hareketli kullanıldığı gözlenmektedir. Filmde sahne geçişlerini sağlayan koro kızlarının dans ve

şarkılarında kamera, kaydırma, pan vb. değişik ölçek ve açılardan olmak üzere çeşitli hareketler yapar.

Örneğin, filmin hemen başında eşekler üzerinde şarkı söyleyen koro kızlarının sahnesi, hem önden hem arkadan olmak üzere kaydırma hareketiyle ve araya giren yakın planlarla durağanlıktan bir ölçüde kurtulmaktadır. Koro kızlarının tek bir sahne dışında plajda iskelede, otel girişinde olmak üzere hep dış mekanlarda gerçekleşen çekimleri, filmin tiyatro havasını az da olsa kırmaktadır. İç mekan tasarımında fütürist bir tarz kullanılmışsa da, aynı yerlerin gerçek dış görüntülerindeki klasik tarzla arasındaki uyumsuzluk çok dikkat çekmektedir. Ayten'in evinin dekoru buna örnek gösterilebilir. Dıştan klasik tarzda bir bina olarak gördüğümüz evin iç dekorunda, kendi kendine açılan spiral soyunma odası kapısı gibi tasarımlar ne rolle ne de filmin genel havasıyla bir uyum göstermektedir.

"Kahveci Güzeli" filmine baktığımızda, yalnız dekor tasarımında değil, oyunculukta, makyajda ve mizansende abartılı yorumların göze çarptığını görmekteyiz. Bu durum, filmin fazlasıyla teatral bir havaya bürünmesine yol açmaktadır. İç mekanlarda geçen temposuz sahneler, şarkılı bölümlerde doğa görüntüleriyle biraz hareketlendirilmeye çalışılmışsa da yeterli olamamıştır. Muhsin Ertuğrul'un filmde sıkça başvurduğu özel efektler (sihirli küreden insan görme, boşalan şeker ve kahve kaplarının birden dolması, Çin vezirinin ok ve kuş kılığına girmesi, Tekin'in kuş olup uçuşması gibi) durağan seyreden filmi hareketlendirmeye yetmemektedir. Yine filmde dikkat çeken bir başka kusur da abartılı oyuncu makyajıdır. Çin hükümdarı rolündeki aktörü Çinli'ye benzetmek için yapılan makyaj oyuncunun yüzünde maske gibi durmaktadır. Ayrıca hükümdarın adamlarının Çinli'ye hiç benzememesi çok dikkat çekmektedir.

Muhsin Ertuğrul sinemasal anlatım olarak en başarılı çalışmalarını "Aysel Bataklı Damın Kızı" ve "Şehvet Kurbanı"nda yapmıştır. Her iki filmde de, simgesel anlatım, geçmeler ve "Şehvet Kurbanı"nda ek olarak geriye dönüşler kullanılmıştır. "Aysel Bataklı Damın Kızı"nda Aysel'in kasabaya ya da köye doğru yürürken değişik açılardan, önden ve arkadan olmak üzere yakın plan yürüyüşünün gösterilmesi, simgesel bir anlatıma dönüşmektedir. Aysel'in tozlu ve taşlı yollarda tek başına azimle yürümesinin, verdiği mücadeleyi simgelediği düşünülebilir. Yine, pazardaki satıcının el terazisiyle adalet terazisine gönderme yapılmış ve geçmeyle mahkeme sahnesine bağlantı sağlanmıştır. Dış mekânların gerçek bir köyde çekilmesi filmin inandırıcılığını attırmaktadır. Muhsin Ertuğrul bir bütün olarak filmde akıcılığı

sağlayan geniş ve serbest mizansenler kullanarak oyuncuyu belli bir kalıp içinde sıkıştırmamıştır. Sovyet sinemacılarından etkilenecek yaptığı sıkça görülen açı değişikliği ve çerçevelemedeki estetik yaklaşım Muhsin Ertuğrul'un sinemasında genellikle rastladığımız durağan anlatıma karşı gösterilebilecek az sayıda sinemasal ifadeden bazılarıdır.

"Şehvet Kurbanı'nda diğer filmlerine göre daha gelişmiş bir sinema anlatımı kullandığını görmekteyiz. Trenin seyir halindeyken uzaktan, yakından, üstünden ve rayların üstünden olmak üzere çeşitli açı ve ölçeklerde görüntülenmesi sinemasal anlatıma canlılık getirmektedir. Yine tren kompartımanında geçen sahneler çok etkili ve başarılı çözümlenmiştir. Banka veznedarı Ahmet Bey'in kompartımanına gelen sarışın kadının, adamın dikkatini çekmek için yaptığı, çanta düşürme, elbise yakasını açma ve tahrik edici ifadeyle bakma gibi mizansenleri, yakın planda ve kameranın yukarı tilt hareketiyle verilerek etkili bir sinema anlatımı kullanılmıştır. Özellikle kompartımanda düşen çantanın yerden alınıp verildiği sahnede veznedarla kadının ellerinin birbirine teması, cinsel arzuyu çok iyi anlatmaktadır. Ayrıca filmde uygulanan geriye dönüşler anlatıma zenginlik katmaktadır. Örneğin, perişan bir halde İstanbul'a trenle dönen Ahmet Bey, kompartımanda kendisiyle yolculuk eden işçilere baktığında, olayların en başında sarışın bar kadınıyla geçirdiği sahneler gözünün önüne gelir. Üste bindirim yoluyla peşi sıra gösterilen bu sahnede, karakterin zaafının kurbanı oluşu ele alınır. Bu ele alış, karakterin sürekli söylediği veciz sözlerin yanında çok daha etkili olmaktadır. Muhsin Ertuğrul, filmde gerçek dış mekânlara çok yer vermemektedir. Adana'daki sokak, evinin etrafındaki yol gibi dekorla oluşturulan mekanlar, Karaköy meydanı, Haydarpaşa tren garı ve banka önü gibi az sayıdaki gerçek mekanın yanında çok sahte durmaktadır.

Genel olarak Muhsin Ertuğrul filmlerini incelediğimizde; dramatik yapıyı sinemasal özellikler göz önüne alınarak oluşturmadığı, oyuncularını sinema oyunu için yönlendirmediği, sinemada kullandığı görsel parametreleri bir sinema yönetmeni gibi kullanmadığı, sinemasal mekân ve sinemasal zaman gibi kavramlardan uzak durduğu, yaratıcı kurguya başvurmadığı, sonuç olarak bir sinema yapıtının bütünü için vaz geçilmez bir unsur olan "ritm" duygusundan yoksun olduğunu söyleyebiliriz. Muhsin Ertuğrul tüm filmlerinde, birkaç istisna dışında (Ferdî Tayfur, Münir Nurettin Selçuk gibi) tüm oyuncularını Darülbedayi' den sağlamıştır. Bu oyuncular kısa sürede Türk tiyatrosu ve sinemasının en değerli oyuncularından

olmuşlardır. Öncelikle her birinin bin bir emek ve gayretle meydana getirdiği oyunculuk şahsiyetlerinin karşısında büyük hayranlık ve saygı duyduğumu belirtmeliyim. Bu filmlerdeki oyunculuk anlayışı önce role uygunluğu bakımından sonra da rol değerlendirmeleri ve bunun etkileri şeklinde ele alınacaktır. Bu incelemeye başlamadan önce rolün genel tanımına kısaca bakmakta fayda vardır.

Rol, sosyolojide, belli bir toplumsal konum ya da statüye sahip bireyden beklenen davranış olarak tanımlanmaktadır. Bunun tiyatro ve sinemadaki karşılığı oyuncu ile görevi arasındaki ayırım demektir. Daha açık tanımlamak gerekirse bir oyuncunun tiyatro ya da sinema metninde yaratılmış bir kişiyi canlandırırken söylediği ve yaptığı hareketlerin genel adına rol denmektedir. Tiyatro metninde ve sinema senaryosunda dramatik bir öykü rollerle anlatılır. Roller gerçek yaşamdaki bir insanın fiziksel ve ruhsal davranışları düşünülerek kurgusal olarak yaratılır. Senaryo ya da oyun yazarı yarattığı rolleri ve bu rollerin özelliklerini, isteklerini ve duygularını çok belirgin bir şekilde işler. Fiziksel olarak güzel, çirkin, uzun, kısa, zayıf, şişman, sarışın, esmer, renkli ya da koyu gözlü gibi rolün görünüşünü somut bir hale getirir. Sonra kişilik ve davranışlarını hikâyenin kurgusu doğrultusunda netleştirir. İyi, kötü, akıllı, aptal, kahraman, hain, duygusal, duygusuz gibi. Sinemada ve tiyatrodaki öncelikle oyuncuların fiziksel olarak role tam uygunlukları aranır. Çünkü her oyuncu her role uygun değildir. Özellikle kadın ve erkek başrollerinde fiziksel olarak mutlaka bir güzellik ve çekicilik aranmıştır. Sinemada bu durum ilerde bir genel kural haline alacaktır.

Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde oyunculukların role uygunluklarına baktığımızda, "Bir Millet Uyanıyor" da Ercüment Behzat Lav'ın etkili sesi ve oyuncululuğuna rağmen Davut rolüne fiziki görünüş olarak tam oturmadığı gözlenmektedir. Davut rolü filmin kahraman jönü olduğu için fiziksel olarak uzun boylu ve yakışıklı olması daha doğru görünmektedir.

Oysa Ercüment Behzat Lav'ın kısa boylu ve hafif kilolu fiziği bu rolde iyi durmamaktadır. Öte yandan filmin kötü jönü Feridun rolündeki Ferdi Tayfur'un etkili fiziği, Muhsin Ertuğrul'un hatalı rol dağılımı yaptığı izlenimi uyandırmaktadır. Aynı sorunun "Kahveci Güzeli" filminde de karşımıza çıktığı görülmektedir. Filmde yakışıklılığı dillere destan olan, padişah kızlarının ve prenseslerin evlenmek için birbiriyle ölesiye yarıştıkları Tekin rolü, ne yazık ki fiziksel görünüş ve oyunculuk bakımından role çok uzak düşen, dönemin ünlü ses sanatçısı Münir Nurettin Selçuk

tarafından oynanmıştır. Halkın çok sevdiği bu değerli besteci ve yorumcu ne yazık ki Tekin rolünde hiç inandırıcı olamamaktadır. Muhsin Ertuğrul'un Münir Nurettin Selçuk'u, Tekin rolüne uygunluğundan çok şarkıcılığı ve popüler kişiliği nedeniyle tercih etmiş olduğu görülmektedir. Hazım Körmükçü, Keloğlan rolünde ne kadar sempatik ve başarılı duruyorsa, Münir Nurettin Selçuk da Tekin rolünde bir o kadar antipatik ve başarısız durmaktadır. Öte yandan sinemada genel kural halini alan başrol kadın ve erkek oyuncularında aranan fiziki güzellik ve çekicilik, "Aysel Bataklı Damın Kızı" filminde Aysel rolündeki Cahide Sonku' yla birlikte Türk sinemasında da hayata geçmeye başlamıştır. Daha önce "Söz Bir Allah Bir" operet filminde canlandırdığı Leyla rolüyle dikkat çeken Cahide Sonku, Aysel rolüyle bir anda parlamıştır. O dönem film hakkında çıkan bir eleştiride şöyle denilmektedir.

"Aslında filmi bu kadar sevdiren Cahide'nin oynadığı Aysel tipidir. Cahide son derece fotojenik bir yüze sahip olduğu için filmde çok iyi fotoğraf vermiştir. Aynı zamanda iyi ve rolünü bulmuş bir oyuncu olarak da başarı sağlamıştır. Diğer rollerde Talat Artemel ve Feriha Tevfik de başarılı olmuşlarsa da, daha çok, Cahide'nin oyununu destekleyen yardımcı oyuncular durumuna düşmüşlerdir." (Darülbedayi, 1955)
(Onaran, Prof. Alim Şerif, 2013: 242)

Gerçekten de sinemamıza o güne değin pek rastlanmayan güzellikteki fiziğiyle Cahide Sonku, Aysel rolüyle adeta bütünleşmiş ve seyirci tarafından çok beğenilmiştir. Cahide Sonku' ya Aysel rolünü vermesiyle Muhsin Ertuğrul, hem filme büyük yarar sağlamış hem de Türk sinemasında ilk defa yıldız oyuncu geleneğinin yerleşmesine ön ayak olmuştur.

Muhsin Ertuğrul filmlerindeki oyunculuklara baktığımızda genel olarak doğallıkla abartının zaman zaman birbirine karıştığını görmekteyiz. Abartıda senaryodan kaynaklanan zorlama sahnelerin yanında bu sahnelerin oyuncu tarafından yorumlanışının da etkisi olmaktadır. Oyuncuların yorumunda tiyatro sahnesinde edinilen alışkanlıkların payının büyük olduğu görülmektedir. Örneğin "Söz Bir Allah Bir" de otel görevlisi Yavuz rolünü canlandıran İ. Galip Arcan'ın yer yer abartılı ve ölçüsüz oynayışı filmin doğallığını bozmaktadır. Diğer yandan Vasıf Rıza Zobu ve Hazım Körmükçü kolaylıkla abartıya kaçabilecek rollerini oldukça ölçülü ve abartısız oynayarak etkili olmuşturlar.

Komedi türü ister sinemada ister tiyatrodada olsun abartılı oynandığı zaman itici ve karikatür olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Hele her şeyin gerektiğinde yakın planda gösterildiği sinemada bu türdeki rollerin daha da dikkatli oynanması gerekmektedir. Muhsin Ertuğrul dramla melodram arasında bir gidip bir gelen "Şehvet Kurbanı" filminde veznedar Ahmet Barksever rolünde yavaş, temposuz ve ağdalı bir oyunculuk sergilemektedir. Filmde yer yer tekli konuşmalarında uzun duraklar vererek ifadesiz bir yüzle oynamıştır. Ayrıca bu rolün abartılı makyajı (sakal bıyık) çok itici durmaktadır. Öte yandan bar kadını rolünde Cahide Sonku yine güzel ve başarılı oynamaktadır. Özellikle Sonku' nun roldeki sarışın seksi kadın görüntüsü sinemamızdaki kötü kadın rollerinin bir prototipi olmuştur. Bu filmde de tıpkı "Bir Millet Uyanıyor" da olduğu gibi kötü adam rolünü canlandıran Ferdi Tayfur, küçük, abartısız, sinemaya uygun bir şekilde oynamaktadır. Konuşurken doğru vurgu ve tonlama yaparak sesini oldukça etkili kullanmaktadır. "Aysel, Bataklı Damın Kızı'nda, Talat Artemel Ali kompozisyonundaki merhametli, dürüst ve tutkulu aşık rolünü, akıllarda yer edecek kadar iyi oynamıştır. Sesini ve fiziğini bu filmde çok iyi kullanan Artemel, Muhsin Ertuğrul'un "Kahveci Güzeli" nde aynı başarıyı gösterememiştir.

Çin Veziri' ni oynadığı filmde makyajı, sesi ve oyunculğu abartılıdır. Muhsin Ertuğrul kuşkusuz Türk sinema tarihinin en çok tartışılan yönetmenlerinden biridir. Sinemada uzun yıllar tek yönetmen olarak kalması ve kimseyi yetiştirmemesi, teatral anlayışta filmler yaparak sinemamızı tiyatro sanatının etkisi altında bırakması gibi türlü ithamların yanında, Türk sinemasında tıpkı dünya sinemalarında olduğu gibi, stüdyo ortamında gerekli teknik donanımlarla sesli filmler çekerek, sinemada pek çok ilki gerçekleştirmesi ve sinemayı önemli bir sanat dalı olarak görüp ciddiye alması gibi olumlu görüşlerde de bulunulmuştur.

Muhsin Ertuğrul'u yakından tanımış ve onunla bizzat tiyatrodada da çalışmış, MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema – TV Bölümü'nün öğretim görevlilerinden, Yönetmen Duygu Sağıroğlu'na arkadaşım vasıtasıyla ziyarette bulunup Muhsin Ertuğrul hakkındaki görüşlerini aldım:

"Muhsin Bey, yaratıcı, dünya görüşü zengin, özellikle çok derin bilgisi ve bilgi dağarcığı olan müthiş entelektüel bir insandı. Özellikle tiyatro konusunda uluslararası çapta bir insan olduğuna ben şahidim. O yüzden çok saygı ve sevgi duyduğum özel bir insandır. Ben Rockefeller bursuyla

dünyayı dolaştığım zaman bir sürü tiyatrocuyla temas kurdum. Onlarla konuştum. Çoğu zaten Muhsin Bey'i tanıyordu. Ben Muhsin Bey'in kanalıyla gittim onları buldum zaten. Nereye gidersem gideyim Muhsin Bey'in ismi hem bana itibar sağladı hem de bazı kapıları açtı. Uluslararası bir adam. Bunları söyleyebildiğim için kendimi çok şanslı hissediyorum. Çünkü çok şey borçluyum ona. Muhsin Bey'in büyük bir kusuru vardı. Sonradan bizim bir sürü alanımızda görüldüğü gibi halen de sürmekte olan bir durum; bütün bunların ölçülerini Batı'dan almamız gerektiğini düşünüyordu. Bu başka bir karakter meselesidir. Muhsin Bey tesadüfen sinemacı olmadı. Başka çaresi bile yoktu. Ne Türkiye'nin, ne Türk sinema prodüktörlerinin, ne de Muhsin Ertuğrul'un. Sinemacı olmak zorundaydı. Muhsin Bey korkunç otoriter bir adamdı. Gerçekten istediklerini yaptıran, sağlayan, sözü dinlenen, saygı duyulan bir insandı. İşte sinemada bu vasıflarını da kullandı. Dünyada da olduğu gibi çok doğal ki, tiyatrocuların şu veya bu biçimde sinemaya olumsuz etkileri olmuştur. Bugün hala öyle. Peki nedir Muhsin Bey için üretilmiş o kötü şeylerin nedeni? Çünkü Muhsin Bey'i insanlar çok kıskanıyordu.''
(Sağiroğlu,Duygu,Görüşme:2016)

Muhsin Ertuğrul'un Türk sinema tarihindeki yeri unutulmazdır. Sanatçı kişiliği, sinema anlayışı ve filmleri çok tartışma konusudur. Nesnel olarak baktığımızda Muhsin Ertuğrul Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal bir kimlik oluşturduğu; halkın toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal yönden yeniden yapılandırıldığı bir dönemde sinema yapmıştır.

"Türk filmleri o kadar rağbet görüyor ki, o kadar bizden bir şey diye hücum ediliyor ki, zaten kimse yönetmenin kötü bir yönetmen olduğunun, oyuncunun çok kötü oynadığının farkında değil. Yer yerinden oynuyor. Bir Millet Uyandırıyor oynadığı vakit ben ortaokul ikiye gidiyordum. Oturduğumuz sıralar kapaklıydı. Hepimizin kapaklarında Atıf Kaptan resmi olurdu. Yahya kaptan! Göğsü fişekli resmi olan bir Yahya Kaptan. Çeşme başında vururlar onu, su içerken. Kahpeler diye bağırırdı."
(Şekeroğlu, Prof. Sami, 1985-1990)

Sinema yönetmeni Lütfi Akad, Prof. Sami Şekeroğlu'nun hazırladığı Türk Sinema Tarihi belgeselinde Muhsin Ertuğrul sineması hakkında şu görüşleri ileri sürmüştür:

“Bir sahneyi filme almakla bir sahneyi sinema diliyle anlatmak arasında büyük fark var. Bu ince ayrımı çoğu kez karıştırıyorlar sanırım. Muhsin Bey sahneleri filme alıyordu. Yani sinemanın olanaklarının ve onun ayrı bir dil olduğunun ayrımında değildi. Muhsin Bey’le bir kez görüştim. Onunla ilginç bir anım var. Görüntü yönetmeni Yoakim Filmeridis’in yazıhanesindeydik. Pencereden birini gördü. “Dur sana birini tanıştıracam” dedi. Soslendi “Hocam, hocam” diye. Zorla çağırdı. Muhsin Bey’le ilk orada tanıştım.” (Özön, Nijat, 1940:121)

5.2. 1940-1950 Yılları Arasında Tiyatro Kökenli Yönetmen ve Oyuncular

Türk sinemasında 1940 yılından başlayarak bir çok yeni gelişmeler meydana gelmiştir. İlk defa tiyatro dışından olan yeni bir yönetmen, Faruk Kenç "Taş Parçası" adlı filmiyle sinemaya dikkat çeken bir giriş yapmıştır. Kenç, 1934'te Almanya'da Bavyera Devlet Fotoğrafçılık Okulu'nda eğitim görmüş ve 1938'de yurda dönmüştür. Konulu filmi olan "Taş Parçası" Reşat Nuri Güntekin'in Şehir Tiyatrolarında başarıyla oynamış aynı adlı oyunundan filme almıştır. Film, hem tiyatrodan hem de tiyatro dışından oyuncularla meydana gelmiş ve başarılı kabul edilmiştir. Aslında Faruk Kenç'in bu filmi teatral bir anlatıma sahip olsa da ilk defa tiyatro dışında gelen bir yönetmen olduğu ve uzun yıllar sinemamızda tek yönetmen olan Muhsin Ertuğrul'un karşısına yepyeni bir anlatım tarzıyla çıktığı için ilgiyle karşılanmıştır. Nijat Özön Türk Sineması Tarihi adlı kitabında Faruk Kenç ve Taş Parçası ile ilgili Yıldız dergisinde çıkan bir yazıya yer vermiştir.

"Her halde görmüşünüzdür. Değil yalnız bu senenin, şimdiye kadar yapılan Türk filmlerinin bile, en iyisi demeyelim, en bilerek yapılanı ve istikbal hakkında en fazla ümit vereni. Artistlerin hepsi pekala muvaffak olmuşlar. Rejisör yerli filmlerimizin en büyük derdi olan "ışık meselesi" ni hemen tamamen halletmiş. Yalnız senaryo hatalı. Tiyatro kokuyor zorla tiyatroluğu kaybettirilmek istenen tiyatro... (Şekeroğlu, Prof. Sami, 1985-1990)

Ayrıca filmin yönetmeni Faruk Kenç o dönem çıkan eleştiriler hakkında şunları söylemektedir.

"Taş Parçası' nı bitirdikten sonra eleştirmenler filmi beğendiklerine dair pek çok yazı yazdılar. Hatta bir eleştirmen çok hoşuma giden şöyle

bir başlık atmıştı yazısına "Ertuğrul Muhsin'in başına düşen taş" diye".
(Şekeroğlu, Prof. Sami, 1985-1990)

Faruk Kenç' in 1940'ta yönettiği ikinci filmi Yılmaz Ali'yle sinemasal anlatımını daha da geliştirdiği gözlenmiştir. Kenç bu dönemde sırasıyla "Dertli Pınar" (1943-Ses Film), "Hasret" (1944-İstanbul Film), "Günahsızlar" (1944-İstanbul Film), "Karanlık Yollar" (1947- İstanbul Film) "Tuzak" (1948-İstanbul Film) ve "Üvey Baba" (1949-And Film) filmlerini yönetmiştir. Faruk Kenç gibi sinemamıza tiyatro dışından gelen diğer yönetmenler ve filmlerine baktığımızda Türk sinemasında özgün sinema dili oluşturma çabalarının ilk örneklerini görmekteyiz. Bu yönetmenler ve filmleri şunlardır:

Şadan Kamil: "On üç Kahraman" (1943-Ha-Ka Film), "Toros Çocuğu" (1946- Ha-Ka Film), "Gençlik Günahı" (1947-Atlas Film), "Seven Ne Yapmaz" (1947-Atlas Film), "Dümbüllü Macera Peşinde" (1948-Atlas Film), "Efe Aşkı" (1948-Atlas Film), "Dinmeyen Sızı" (1949-Atlas Film) ve "Uçuruma Doğru" (1944-Atlas Film); Baha Gelenbevi: "Deniz Kızı" (1944-Ses Film), "Yanık Kaval" (1947-Birlik Film), "Çıldırın Kadın" (1948-Birlik Film) ve "Kanlı Döşek" (1949-İpek Film); Şakir Sırmalı: "Domaniç Yolcusu-Unutulan Sır" (1946- Sema Film); Turgut Demirağ: "Bir Dağ Masalı" (1947-And Film), "Hülya" (1947-And Film), "Kanlı Taşlar" (1948-And Film) ve "Fato, Ya İstiklâl Ya Ölüm" (1949-And Film); Fikri Rutkay "Akıncılar" (1948-Halk Film), "Şehitler Kalesi" (1949-Halk Film); Çetin Karamanbey: "Silik Çehreler" (1948-Halk Film), "Yalan" (1949-Halk Film); Aydın Arakon: "Çılgılık" (1949-Atsal Film), "Efsuncu Baba" (1949-Atlas Film); Lütfü Akad: "Vurun Kahpeye" (1949-Erman Film).

Öte yandan Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde oynamış veya tiyatrodaki onunla birlikte çalışmış bazı oyuncular sinemada yönetmenlik yapmaya başlamıştır. Bu yönetmenlerin ilki, Muhsin Ertuğrul'un 1940 yılında başlayıp yarım bıraktığı "Nasreddin Hoca Düğünde" filmine ek sahneler çekerek tamamlayan Ferdi Tayfur'dur. Ferdi Tayfur daha sonra İpek Filme "Senede Bir Gün" (1946), "Kerimin Çilesi" (1947), "İstiklal Madalyası" (1948), Servan Film'e "Öldüren Sır" (1954) ve Şinasi Özönük'la birlikte Şençalar Film'e "Hata" (Bırakın Ağlayayım- 1957) olmak üzere toplam altı film yönetmiştir. 1944 yılında Ses Film için Sedat Semavi'nin aynı adlı oyunu olan "Hürriyet Apartmanı" nı çeken Talat Artemel bu dönemdeki ikinci tiyatro kökenli yönetmendir. Artemel bundan başka altı film daha yönetmiştir:

"Sonsuz Acı" (1946) "Sönen Rüya" (1948) Sami Ayanoglu ve Cahide Sonku' yla birlikte "Vatan ve Namık Kemal" (1951-Sonku Film), "Nasreddin Hoca" (1954-Halk Film) ve "Büyük Sır" (1956-Sonku Film) Muhsin Ertugrul'un 1922 yılında çektiği Boğaziçi Esrarı-Nur Baba filmiyle oyunculuğu başlayan ve 1926'da Şehir Tiyatrosu'na giren Refik Kemal Arduman 1945'te "Koroğlu" (Ses Film), filmiyle yönetmenliğe başlamış ve sonra "Büyük İtiraf" (1947-Ankara Film), "Kahraman Denizciler" (1953-Deniz Film) ve "Büyük Günah" (1955-Tarhan Film) olmak üzere üç film daha yönetmiştir. 1946 yılına geldiğimizde sinemamıza giren yeni tiyatro kökenli yönetmen olarak yalnızca bir isim görmekteyiz: Hadi Hün - 1946 yılında Muhsin Ertugrul'un "Kızılırmak- Karakoyun" (1946-Halk film) filminin kimi sahnelerini çekerek yönetmenliğe adım atan Hün yine aynı yıl çektiği Harman Sonu - Köy Güzeli (1946-Halk Film) filmiyle yönetmenlik serüvenini yalnızca bir filmle tamamlamıştır. 1947 yılında ise Vedat Orfi Bengü, Kani Kıpçak ve Seyfi Havaeri olmak üzere üç tiyatro kökenli yönetmen daha sinemamıza katılmıştır. Bunlardan "Bağda Gül" ve "Kılıbıklar" (1947-Halk Film) filmleriyle yönetmenliğe başlayan Vedat Örfi Bengü, Muhsin Ertugrul'la hiç çalışmamış bir oyuncu, yazar ve yönetmendir. Bengü 1947'den 1953'e kadar her türden yirmi bir film çekmiştir.

"Yuvamı Yıkamazsın" (1947-Elektra Film) adlı filmle yönetmenliğe başlayan Kani Kıpçak 1959'a kadar beş film daha yönetmiştir. Bunlar: "Ölünceye Kadar Seninim" (1949-İyi Film), "İstanbul Kan Ağlarken - Hrisantos" (1951-Kemal Film), "Kahpenin Kızı" (1952-Sonku Film), "Fırtına Geçti", (1957-Ha-Ka Film) ve "Üç Kurşun" (1959-Ha-Ka Film)'dur. Burhanettin Tepsi ve Raşit Rıza topluluklarında çalışan Seyfi Havaeri "Yara" (1947- Halk Film) adlı filmle yönetmenliğe başlamış ve 1975 yılına kadar toplum otuz dokuz film yönetmiştir. 1948 yılında sinemaya giren bir başka tiyatro kökenli yönetmen ise Sami Ayanoglu'dur. "Harmankaya" (1948-Ha-Ka Film) adlı filmle yönetmenliğe başlayan Ayanoglu 1965 yılına kadar toplam yirmi iki film çekmiştir. 1940'lı yılların son tiyatro kökenli yönetmeni Suavi Tedü'dür 1949'da 'Zehirli Şüpheli' (Halk Film) adlı filmle yönetmenliğe başlayan Suavi Tedü sonradan 1952'de Halk Film'e "Göçmen Çocuğu", "Son Buse", 1953'te "Cinci Hoca", "Köyün Çocuğu", 1954'te Lale Film "Leylaklar Altında" ve 1958'de yine Halk Film'e "Yaprak Dökümü" adlı filmleri yönetmiştir.

Sinemanın kendi içinden yaptığı tanıtım filmlerinin yanında devletlerin kendi tanıtımları, propagandaları ve ideolojilerini ihraç ettiği

tanıtım filmleri de var. O filmler Türkiye'ye de girdi işte sözünü ettiğimiz o kuşak sinema bakımından daha donanımlıydı. İster istemez çok uzun yıllar hepimizde de bu oldu zaten. Dünya sinemasının kendi baş yapıtları birbirini çok etkiledi. Bu durum bizde de oldu. O dönemin yönetmenleri kendi çağlarının var olan sinemasına benzer, o esinlemelerle daha iyi bir şeyler üretmek istediler. Bu da çok doğal. Filmlerinde de görülüyor zaten. Ama tabii o günlerde yalnız Amerikan filmlerinin etkisini değil, Alman, Fransız ve Mısır filmlerinin etkilerini de görüyoruz". (Sağiroğlu,Duygu, Görüşme:2016)

Türk sinemasında bu dönemde dramdan melodrama, melodramdan komediye toplam yetmiş üç film çevrilmiştir. Tiyatro kökenli yönetmenler daha çok melodram ve komedi türlerinde filmler yapmıştır.

‘‘Yine bu dönemde Türk sinemasını çok yakından ilgilendiren bir gelişme olmuştur. 1 Temmuz 1948 tarihli 5237 sayılı Belediye Gelirleri Kanununun 27.maddesine göre sinema gelirlerinden alınan belediye vergisinde indirim sağlanmıştır. Bu yasayla tamamen yerli film gösteren sinemalarda gelirin %25'ine, diğerlerine %70'ine kadar eğlence vergisi alınması karara bağlanmıştır.’’ (5237 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu'nun 27. maddesine göre.)

5.3. 1950 -1960 Yılları Arasında Tiyatro Kökenli Yönetmen ve Oyuncular

Bu dönem sekiz tiyatro kökenli yönetmenin filmleri incelenerek ele alınacaktır. Bu yönetmenler ve filmleri şunlardır: Vedat Ar “Lale Devri”, Sami Ayanoglu – Talat Artemel – Cahide Sonku “Vatan ve Namık Kemal”, Sami Ayanoglu “Soygun”, Avni Dilligil “Mahallenin Namusu – İffet”, Suavi Tedü “Leylaklar Altında”, Muharrem Gürses “Yetimler Ahı” ve “Yavrularımın Katili – Kanlı Kırbaç” ve Agah Hün “Meçhul Kahramanlar – Zafer Yıldızı”. İncelenmesi gereken ilk isim Vedat Ar’dır (1970-2001). Muhsin Ertuğrul’un filmlerinin dekor tasarımını yapan Ar, “Üçüncü Selim’in Gözdesi” (1950-İpek Film) ve “Lale Devri” (1951-İpek Film) olmak üzere iki film yönetmiştir. Nazım Hikmet’in senaryosunu yazdığı "Lale Devri" nin konusu kısaca şöyledir; Sarayın kuyumcubaşısı Şaban Çelebi (Münir Özkul), Vezir İbrahim Paşa'nın yerine geçmek için can atmaktadır. Bir gün bir Hint fakirinden insanı en yüksek mertebeye ulaştıran ve gençleştirdiği söylenen bir lale satın alır. Fakat kısa

bir süre sonra hem lale hem de Hint fakiri ortadan kaybolur. Bu arada Padişah, Şaban Çelebi'nin sahip olduğu laleyi görmek ister.

Her yerde aramasına rağmen laleyi bulamayan Şaban Çelebi hastalanıp yatağa düşer. Öte yandan minyatürcü Levni (Cüneyt Gökçer) ile Şaban Çelebi'nin kızı Gülnaz (Ayla Karaca) bir şenlikte karşılaşır ve birbirlerine aşık olurlar. Levni yakın dostu şair Nedim'le (Orhon Arıburnu), Süleyman Dede'nin dergahında insan, hayat ve aşk üzerine derin sohbetler eder. Süleyman Dede, hayatın ancak birbirini karşılıksız seven insanların temiz ve dürüst yüreklerinde bir anlamı olabileceğinden söz eder ve bunu dergahın bahçesinde bulunan özel bir laleyle simgeler. Levni buldukları bir gün Gülnaz'a laleden söz eder. Gülnaz, babasının ancak kaybolan lalesine kavuştuğunda Levni'yle evlenmesine izin vereceğini düşünür ve bahçeden bu özel laleyi çalıp babasına götürür. Lalesine kavuşan Şaban Çelebi kızını Levni'yle evlendirir. Gülnaz bir süre sonra Levni'ye çaldığı laleden söz eder. Levni, Gülnaz'a kızar ve laleyi yeniden Süleyman Dede'nin bahçesine diker. Bu sırada hastalanan Süleyman Dede ölmeden önce Levni'ye laleyi Nedim'e vermesini vasiyet eder. Nedim yolda bir isyancı grubun saldırısına uğrar ve kaçmaya çalıştığı sırada damdan düşerek ağır yaralanır. Levni ve Gülnaz ağır yaralanan Nedim'e yardım eder. Levni, Nedim'e laleyi teslim eder fakat Nedim buna layık olmadığını söyleyip kabul etmez.

Yanında duran karısından (Nedret Güvenç) af dileyerek ölür. "Lale Devri" filminin senaryosu Nezihe Muddin'in adı belirtilmeyen bir eserinden uyarlanmıştır. Senaryonun öncelikle konusuna bakıldığında gerçek bir tarihi dönemde geçen kurmaca bir aşk öyküsünün anlatıldığı görülmektedir. Bu aşk öyküsü tarihsel dönemin bilinen önemli şahsiyetleriyle, toplumsal ve kültürel yaşamın öne çıkmış olaylarıyla işlenmektedir. Tarihsel kaynaklara baktığımızda Lale Devri için toplumun zengin kesiminde görülen savurganlık ve eğlence düşkünlüğü gibi bazı saptamalara rastlamaktayız. Senaryo bu tarihsel gerçeğe bir eleştiri yönelmemekte, dönemi yalnızca aşk öyküsüne fon olarak kullanmaktadır. O dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel olayları yüzeysel bir yaklaşımla ele alınmakta ve önemli kişileri asıllarından oldukça farklı yorumlanmaktadır. (Örneğin, "Lale Devri'nin önemli sanatçılarından minyatürcü Levni (Abdülcelil Çelebi) ve şair Nedim'in sanatçı kişilikleri yalnız bir kimlik olarak kullanılmıştır). Senaryonun teması, mutlu bir hayatın ancak temiz ve dürüst bir yürekte yaşanabileceğidir. Bunu anlatmak için de döneme adını veren lale çiçeğinden yararlanılmak istenmiş ama bu simge, olay dizisinin serim, düğüm ve

çözüm bölümlerinde hem somut hem de soyut anlamda etkili kullanılmamıştır. Aslında senaryonun teması net bir şekilde ortaya çıkarılmamakta; olay dizisi içinde eriyip gitmektedir. Olay dizisi de tutarlı bir şekilde işlenememektedir. Senaryonun serim bölümünde dört karakter ve onların ayrı öyküleri üzerinde durulurken, gelişme bölümünde ve çözümde yalnızca iki karakterin öyküsüne ağırlık verilmektedir.

Örneğin; Şaban Çelebi'nin yükselme ve genç kalma tutkusu ile Nedim'in melankolisi ve karısına karşı ilgisizliği, Levni ve Gülnaz' ın aşk macerasının gölgesinde kalmaktadır. Senaryodaki kişileştirmeye bakıldığında, karakter yaratımının öne çıktığı fakat yer yer bu karakterlerin tip özellikleri gösterdiği görülmektedir. Örneğin; Levni karakterindeki psikolojik derinlik bir süre sonra kaybolmakta ve yüzeyselleşmekte, klişe sözler ve davranışlarla karakter tipe dönüşmektedir. Yine Nedim karakterinin ruhsal yapısına oturtulan melankolik davranışlar hiçbir şekilde bir nedene bağlanmamakta, yüzeysel bir boyutta kalarak karakteri tipleştirmektedir. Vedat Ar'ın filmindeki dramatik yapıyı dönem atmosferine yoğunlaşarak vermeye çalıştığı görülmektedir. Olayın geçtiği mekanlar, karakterlerin çevreye uyumu ve dönemin kültürel ve sosyal yapısının tasviri yönetmenin üzerinde en çok durduğu detaylar olarak karşımıza çıkmaktadır. Senaryonun yorumlanışında, hikaye karakter merkezli anlatılmaktadır.

Karakterler en belirgin özellikleri ile tanıtıldıktan sonra hikaye içindeki aksiyonları üzerinde durulur. Örneğin Levni karakterinin duygusal, heyecanlı ve cesur kişiliği, Gülnaz' ın itaatkâr ve hassas yapısı, Nedim'in melankolik ruhu ve Şaban Çelebi'nin açgözlü ve pısrık kişiliği daha ilk sahnelerde altı çizilerek vurgulanır. Vedat Ar, bu tarihsel dönemin kimi belirgin özelliklerini belgeselci bir yaklaşımla ele almaktadır. Örneğin; Lale Devri'nin eğlence yaşamından kesitlerin sunulduğu bölümde Münir Nurettin Selçuk'un söylediği tüm şarkılar o dönemin parçalarından alınmıştır. Yine Sadabad' ta düzenlenen kayık gezileri, bu gezilere ve eğlencelere katılan yabancı elçilik mensupları gibi tarihsel detaylar belgeselci bir yaklaşımla dramatize edilmiştir. Fakat filmin dramatik yapısında rastladığımız kimi tarihsel olayların yeterince iyi işlenmediği görülmektedir. Örneğin; Lale Devri'nin sonunu getiren Patrona Halil isyanı, filmin dramatik yapısı içinde bu önemiyle değil, yalnızca Nedim karakterinin ölüm nedeni olarak ele alınmıştır. Vedat Ar tarihsel dönemi filmde sadece bir fon olarak kullanmıştır. Filmin mizansenini tiyatro havasında yapılsa da oyuncu yönetiminde sinemasal yaklaşımın daha ağır bastığı görülmektedir.

Oyuncular kamera karşısında çok dikkatli oynatılmış, özellikle yakın planlarda daha küçük ve doğal oyunculuk sergilenmesi sağlanmıştır. Dış çekimlerin gerçek mekanlarda yapılması filmin sinemasal anlatımına gerçekçi bir yaklaşım sağlarken, dekor içinde gerçekleşen iç çekimler de filmi teatral bir havaya bürümüştür. Tüm bunların yanısıra filmin sinemasal yapısında kimi özenli sahnelerin de olduğu gözlenmektedir. Vedat Ar, Lale Devri'nin eğlence hayatının görsel zenginliğini üzerinde mum taşıyan kaplumbağalar sahnesiyle vermiştir. Bu sahnedeki sinemasal yapıyı nasıl düşündüğünü şu sözlerle dile getirmektedir:

"Kasımpaşa Müezzini Caminin bahçesinde kaplumbağa beslermiş. Biz de ondan belli bir para karşılığında kaplumbağaları kiraladık tabi. Filmin akşam çekilmesini istediğim bir sahnesini planladım. O sahneye göre kızlar teplerle raks edecek. Birinci planda, kamera yerde sırtında mum taşıyan kaplumbağaları takip ederek dans eden kızlara açılacak. Fludan nete geçerek başlayacak, önce kaplumbağalar görünecek. Sonra, ışıkla ilgileniyorum, konturjur çalışıyorum. Gün ışığını ayarlıyorum, ışık, gölge derken sahnenin çekimine başladım. Fakat kaplumbağalara söz dinletmek ne mümkün, sağa sola dağıldı hayvancıklar. Tabi ki çekimi tam istediğim gibi gerçekleştiremedim" (Prof. Sami Şekeroğlu, 1985-1990)

Bu da bize görsel atmosfer yaratma çabasını, dolayısıyla teatral anlatımdan uzaklaşma, sinemanın olanaklarını kullanarak düzenlemeler yapma çabası olduğunu göstermektedir. İkinci örneğimiz olan "Vatan ve Namık Kemal" (Yönetmen: Sami Ayanoğlu, Talat Artemel, Cahide Sonku, 1951- Ata Film) filminin konusu şöyledir: "Vatan Yahut Silistre" oyunu ve İbret gazetesindeki yazıları yüzünden Namık Kemal (Sami Ayanoğlu) ve fikir arkadaşları sürgüne gönderilir. Namık Kemal yolda arkadaşlarına, gerçek bir olaydan isimleri değiştirerek yazdığı "Vatan" piyesini anlatır: Sancakbaşı İslam Bey (Cüneyt Gökçer) nişanlısı Zekiye (Cahide Sonku) ile evlilik hazırlıkları yaptığı sırada patlak veren Osmanlı- Rus savaşı yüzünden cepheye gider. İslam Bey'in askerlere seslenirken "- Beni seven arkamdan gelsin!" sözleri üzerine Zekiye, nişanlısının ardından gizlice görev yeri olan Silistre Kalesine gider. Kaleye Adem adında bir erkek kılığında giren Zekiye, İslam Bey'in, kale komutanı Miralay Sıtkı Bey'den (Mütaz Ener) aldığı görevle hemen cepheye gittiğini öğrenir. Saka olarak cepheye giden Zekiye, İslam Bey'in ağır yaralandığını görür ve kimliğini açıklamadan ona bakıcılık yapar. Bu sırada düşman hızla kaleye ilerlemektedir. Bu

ilerleme ancak cephaneliğin havaya uçurulmasıyla durdurulabilecektir. Zekiye, Abdullah Çavuş'la (Talat Artemel) birlikte bu tehlikeli görevi üstlenir. Çingene kılığına girip düşman tarafına geçerler. Yolda Adem'in aslında Zekiye olduğunu öğrenen İslam Bey de onlara katılır.

Grand Dük' ün (Cahit Irgat) verdiği bir eğlencede dans etme bahanesiyle düşmanın merkez binasına giren Zekiye ve Abdullah Çavuş meydana gelen bir kargaşadan yararlanarak İslam Bey'le beraber cephaneliği havaya uçururlar. Kaleye yaralı olarak döndüklerinde Zekiye, Miralay Sıtkı'nın aslında savaşta öldüğünü sandığı babası olduğunu öğrenir. Namık Kemal, Magosa'da sürgün hayatını sürdürürken ziyaretine gelen iki yabancı onu kurtarmak isterler. Bu yabancılar İslam Bey ve Zekiye'den başkası değildir. Fakat Namık Kemal bu yardımı reddeder. Onlardan özgürlük yolunda mücadele etmenin kanunları değiştirmek olabileceğini, ellerinden gelirse bunu yapmalarını ister. Büyük bir bölümü Namık Kemal'in "Vatan Yahut Silistre" adlı piyesinden alınmış olan senaryonun, olay dizisi ve temanın ortaya çıkarılıp işlenişi bakımından bazı sorunlar taşıdığı görülmektedir. Senaryonun teması özgürlüktür. Namık Kemal dönemin siyasi anlayışına ve iktidarına karşı muhalif söylemlerinden ve davranışlarından ötürü sürekli cezalandırılmış, sürgün edilmiştir. Vatanın karşı karşıya kaldığı savaş ve yıkımlarda siyasi iktidarın ikiyüzlü tavrına yönelttiği ağır eleştiriler, yazılarına ve eserlerine hep konu olmuştur.

"Vatan" piyesi de bu muhalif tavrın bir göstergesi olarak tarihsel bir öneme sahiptir. Bu yüzden senaryo, serim bölümünde tarihsel bir gerçekle başlar. Tema, Vatan piyesinin sahnelenmesi sırasında halkın galeyana gelip iktidar aleyhine slogan atması, ardından Namık Kemal ve arkadaşlarının sürgüne gönderilişinin dramatik anlatımıyla ortaya çıkar. Fakat sonra bu tema, Namık Kemal'in piyesinin anlatıldığı yerden itibaren, piyesin teması olan iki insanın vatan savunması içindeki fedakar aşkına dönüşür. Bu dönüşüm çözüm bölümüne kadar sürer. Çözümde film yine eski temaya döner. Böylece, senaryoda olay dizisinin iki farklı şekilde yapılandırıldığı görülmektedir. İlki tarihi bir gerçeğin diğeri ise kurmaca bir hikayenin dramatik anlatımına göre yapılandırılan olay dizileridir. İlkinde olayların sıralanışında neden-sonuç ilişkisi ve mantıksal gelişim gözetilirken, ikincisinde bunların hiçbirinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Örneğin hikaye içinde daha önce Zekiye'nin babası hakkında hiç bilgilendirme yapılmamışken, birden Miralay Sıtkı'nın Zekiye'nin, öldüğünü sandığı babası olarak ortaya çıkması senaryodaki zorlama bir

ayrıntı olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca savaşta yaralanıp kör kalan İslam Bey'in o dönemde cephede ameliyat edilip yeniden görmesi ve hemen ardından Zekiye'nin peşinden koşup düşmanla çatışmaya girmesi hem inandırıcı hem de mantıklı değildir. Senaryodaki kişilerin olaylarla ve birbirleriyle olan ilişkilerinde gerçek ve doğal bir yaklaşım kurulmamıştır. Kişileştirmede psikolojik derinlik sağlanmayarak yüzeysel, kalıplar halinde tipleşme gerçekleştirilmiştir. Tipleşmeye bağlı olarak konuşma örgüsünde de klişe sözler ve abartılı duygu geçişleri görülmektedir.

Muhsin Ertuğrul'un tiyatro oyunlarında ve filmlerinde başarılı roller oynayan üç önemli aktör Cahide Sonku, Talat Artemel ve Sami Ayanoglu, ustaları Ertuğrul gibi sinemada yönetmenliğe geçmişler ve "Vatan ve Namık Kemal" filminde hem oynayıp hem de filmi yöneterek oldukça ilgin bir çalışma gerçekleştirmişlerdir. Filminde Namık Kemal'in sürgün edilmesinin anlatılması ile "Vatan Yahut Silistre" piyesinin uyarlaması sinemasal anlatım olarak birbirinden farklılıklar göstermektedir. Namık Kemal'in hikayesinin geçtiği sahnelerde abartıdan uzak, gerçekçi bir anlatım dili kullanılırken oyun uyarlamasının yapıldığı bölümde sahneler gerçektışı ve abartılı bir dille işlenmiştir. Namık Kemal'in sürgüne gönderilişini anlatan birinci hikayede sahneler içindeki dramatik çatışmayı verebilmek için bir çok kamera hareketinden yararlanmıştır. Kalabalık sahnelerde kaydırma ve pan hareketleri sıkça kullanılmıştır. Filmin gemide geçen sahnelerinde sürgüne gidenlerin perişan durumlarının üstten bakış açısıyla etkili bir şekilde verildiği görülmektedir. Kameranın hareketsiz olduğu sahnelerde farklı çekim ölçekleri kullanılarak sahneler hareketlendirilmiştir. Filmin dış mekan çekimlerindeki inandırıcılık iç mekanlarından çok daha etkilidir. Dekorda gerçekleştirilen çekimlerin filme tiyatro havası verdiği görülmektedir.

Oyuncuların kostüm ve makyajı bu teatral havayı daha da belirgin kılmaktadır. Filmin dekor kostüm ve makyaj tasarımında gerçekçi bir dönem incelemesinin yapılmadığı da görülmektedir. Örneğin Zekiye'nin tarlatanlı elbisesi ve tüylü şapkası bu dönem kadın elbiselerinden uzaktır. Yine üst düzey subayların kıyafet ve makyajlarında gerçek dışılık göze çarpmaktadır. Örneğin Amiral Sıtkı'nın fesinin yanlarından sarkan bukleli saçları, sakal ve bıyığı, Osmanlı paşasından çok yabancı asilzadeleri andırmaktadır. Filmin yönetiminde, seyirciyi düşünmeye zorlamayan, yalnızca eğlendirip heyecanlandıran bir anlayışın hakim olduğu, bu yüzden kimi gerçek dışılıklara (Zekiye'nin erkek kimliğine girip sonra çingene kızı kılığına

büründüğü sahnede kadın oluşunun anlaşılması ve İslam Bey'in kör olan gözlerinin ameliyat edilip yeniden görmesi gibi) göz yumulduğu anlaşılmaktadır.

Senaryonun dramatik yapısında kişileştirmeyi büyük tutarlılık içinde gerçekleştiren bir film olan "Soygun" (1953- Lale Film) ise, Cevat Fehmi Başkut' un aynı adlı oyunundan filmin yönetmeni ve aynı zamanda başrol oyuncusu olan Sami Ayanoglu tarafından uyarlanmıştır. Filmde yol kesip, soygun yapan ve acımasızca insan öldüren eşkıya İsmail (Sami Ayanoglu), köyde evlenmek üzere olan Fatma'yı (Heyecan Başaran) dağa kaçıtır. Zorla imam nikahı kıyıp birlikte olur. Jandarmaların sıkı takibi altına alınan İsmail bir soygun sırasında yakalanıp adamlarıyla birlikte hapse atılır. Kısa bir süre sonra hapisten kaçan İsmail ve çetesi soygun yapmaya başlar. Bir soygun sırasında karşısına onu hapse atan hakim (Talat Artemel) çıkar. Dağda düzmece bir mahkeme kurup hakim'i ölüme mahkum edeceği sırada yeniden jandarmalar tarafından yakalanır. Hapiste yine bir süre yattıktan sonra genel afla salıverilir. Bu kez adamlarını alıp İstanbul'a geçer. Sultan Hamam'da kumaşçılık işine girip tüccar olur. Fakat eşkıyalığı ağır basıp yine yasa dışı işler çevirir. Bir gün sahte fatura düzenlemek ve karaborsacılık yapmaktan tutuklanır. Mahkemeye çıkarıldığında karşısında yine aynı hakimi bulur. Karısı Fatma'yla birlikte hakime tuzak kurar ve onu hapse attırır. Irza tecavüzden suçlanan hakimin suçsuzluğu İsmail'in adamlarından Hasan'ın (Sadri Alışık) yardımları sonucu ortaya çıkar. Bunun üzerine İsmail önceki suçlarından ve hakime kurduğu tuzaktan ötürü bir daha çıkmamak üzere hapse atılır. Bir tiyatro oyunundan senaryolaştırılan "Soygun" un ilk bakışta dikkat çeken yanı, sağlam bir zeminde kurulan dramatik yapısıdır. Serim, çatışma, düğüm ve çözüm bölümlerinde olaylar neden-sonuç bağı içinde, mantıksal bir yaklaşımla verilmektedir. Olay dizisi hiçbir şekilde konunun teması olan soygundan uzaklaşmaz. Her bir bölümde soygun somut veya soyut olarak değişik durumlarda ele alınır. Dağda silahla adam öldürerek somut eylemlerle meydana getirilen soygun, şehirde insanın manevi değerlerinin çalınması gibi soyut eylemlerle gösterilir. Kişileştirmede karakter yapısı dikkate alınmıştır. Her bir rol kendine özgü davranışlar, düşünceler ve tepkilerle boyutlu işlenmiştir.

Örneğin Eşkıya İsmail'in soygun sırasında kurbanlarına fıstık ikram etmesi bu karaktere ait özel bir davranıştır. Bu davranış, hareketin psikolojik yapısının ve alaycı kişiliğinin bir yansımasını oluşturmaktadır. Yine Fatma karakterinin kocasının oyununa zorla ortak olup hakime kötülük yapma gerekçesi çok insancıl bir özellik

olan annelik içgüdüüne bağlanmıştır. Olay dizisi içinde karakterler neden-sonuç bağlamında davranış göstermiş ve klişeleşmemişlerdir. Konuşma örgüsü oyun metninden kısaltılarak alınmış, uyarlama sırasında hikâyeye eklenen yeni sahnelerde de oyunun konuşma örgüsüne uygun diyaloglar yazılmıştır. Ayanoğlu'nun konusu özgün, olay örgüsü mantıklı gelişen ve karakterleri çok boyutlu işlenen "Soygun" filmi, karakterleri öne çıkaran bir anlayışla yönettiği görülmektedir.

Yönetmen, her bir rolün psikolojik derinliğini, dramatik aksiyondaki çatışmaların ve doruk noktalarının gerilimini değişik açı ve planlarla başarılı bir şekilde anlatmaktadır. Yalnız, silahlı çatışma sahnelerindeki çekim mantığı filme tiyatro havası vermektedir. Eşkıyaların jandarmayla çatışmaya girdikleri sahnede, jandarmaların hiç gösterilmemesi ve sahnenin sonunda birden kadraja girmeleri filmi teatrelleştirmektedir. Ancak genel olarak Sami Ayanoğlu'nun, oyuncu yönetiminde ve mizansen tekniğinde doğal ve abartısız bir anlatım dili yakaladığı; filmin dekor, kostüm ve makyaj tasarımında sinemasal bir estetiğe büyük ağırlık verdiği görülmektedir. Avni Dilligil'in kendi hikâyesinden uyarlayarak çektiği "Mahallenin Namusu-İffet (1953-Güven Film) filmi de öz ve biçim bakımından dengeli kurulmuş yapısıyla dikkat çekmektedir. Melodram türündeki filmin konusu şöyledir: Mısır'a mal taşıyan bir gemide çarkçıbaşı olarak çalışan Mahmut Bey (Avni Dilligil) kızı İffet'i (Nevin Aypar) de yanında götürmüştür. İffet, gemide çalışan Bilal'e (Hulki Günay) aşiktir. Bilal, arkadaşı Yakup (Cahit Irgat) ve Ali (Kadir Savun) ile birlikte gemiye kaçak mal sokar.

Ali denizde yüzerken köpekbalığı saldırısında hayatını kaybeder. Kaçak mallar Yakup'la Bilal arasında eşit paylaşılır. Bilal, Ali'nin Mısır'da bir gece kulübünden çaldığı mücevher kutusunu saklaması için İffet'e verir ve evlenme vaadiyle onunla birlikte olur. O sırada Mahmut Bey kalp krizi geçirerek hastalanır. Gemi İstanbul'a vardığında Yakup, Bilal'i gümrükçülere ihbar edip hapse attırır. Hastalığından ötürü Mahmut Bey de işinden atılır. Sevgilisinin hapse düşmesi ve çok sevdiği babasının işinden olması İffet'i perişan eder. Kapı komşuları Melek hanım (Aliye Rona) İffet'i zengin iş adamı Saffet Bey ile (Settar Körmükçü) birlikte olması için kandırmaya çalışır. İffet Bilal'le evlenmeyi hayal ettiği için bunu kabul etmez. Bunun üzerine Melek Hanım yanında yaşayan Afet'i kullanarak İffet'le Bilal'in arasını açar. Hapisten çıkan Bilal, Afet'le Melek Hanım'ın evinde yaşamaya başlar. Bu sırada Mahmut Bey yine aynı gemide kumanya memuru olarak yeniden çalışmaya başlar.

Bilal'den hamile kalan İffet bir kaza sonucu hastaneye kaldırılır. Bebeğini kaybeder ve büyük bir ameliyat geçirir. Melek Hanım ameliyat masraflarını karşılar.

İyileştikten sonra İffet'i evinde Saffet Bey'le birlikte olmaya zorlar. İffet buna direnir fakat sonunda çaresizlikten kabul eder. Saffet Bey'le buluşmaya gideceği sırada babası çıkagelir. Melek Hanım, Mahmut Bey'i bahçede hazırladığı çilingir sofrasına davet eder. Sofrada çıkan bir tartışmada Afet, İffet'in içeride ameliyat parasının karşılığını ödediğini ve Saffet Bey'le beraber olduğunu söyler. Mahmut Bey duyduklarından ötürü çılgına döner. Bu sırada Saffet Bey, İffet'in namuslu bir kız olduğunu anlar ve Melek Hanım'ın düzenlediği çirkin oyunun farkına varır. Kızının namusunu temizlemek için kumanya parasını Melek Hanım'ın yüzüne fırlatan Mahmut Bey kalp krizi geçirir. Bu sırada bahçede Bilal'le tartışan Yakup kazara Melek Hanım'ı öldürür. Polisler, Bilal ve Yakup'u tutuklayıp götürürler. Saffet Bey, İffet'i ve ailesini himayesine alır ve yaşanan bu trajedide onlara büyük destek verir. Senaryoda işlenen konunun teması namus, insan kişiliğinde olması gereken doğruluk ve dürüstlüktür. Senaryonun olay dizisi hep tema doğrultusunda, mantıklı bir şekilde gelişmektedir. Meydana gelen olayların kişiler üzerindeki etkisi derinlemesine ele alınmıştır. Bu yüzden kişileştirme tam bir karakter oluşturma biçiminde yapılmıştır. Karakterler tıpkı birer tragedya kahramanı gibidirler; Her biri kendilerinden daha büyük ve yaşamlarından daha anlamlı bir şeye yenik düşerler. Örneğin İffet, sevdiği adamla nikah kıyılmadan sevişerek, toplumun örf ve adetlerine karşı bir harekette bulunmuş ve namussuzlukla damgalanmıştır. İffet, toplumun ağır ithamına karşı sonuna kadar direniş gösterse de çaresizce yenik düşer. Böylece, kendinden daha büyük ve anlamlı olan toplumsal değerler karşısında yenilen bir tragedya kahramanına benzer. Mahmut Bey karakterinde de yine bu özelliklere rastlarız. O da toplumun ahlak değerleri karşısında yenilmiştir.

Öte yandan, karakterlerin davranışları altında mutlaka insani bir nedenin yattığı görülür. Örneğin filmin kötü karakteri Melek Hanım'ın fenalıklarının nedeni mal mülk edinme hırsıdır. Üstelik Melek Hanım kötü bir davranışta bulunduğunu hiç düşünmemektedir. Bu yaptığının namusunu çoktan kaybetmiş bir kız için iyilik olduğuna inanmaktadır.

Melodram türünün yüzeysel yaklaşımından farklı olarak olaylar ve kişiler zerinde gösterilen ayrıntı ve derinlik, "Mahallenin Namusu - İffet" filminin senaryosunu sıradanlıktan kurtarmış, etkili bir çalışma olarak günümüze dek kalmasını

sağlamıştır. Avni Dilligil, "Mahallenin Namusu-İffet" filminin teması olan namus ve namussuzluk kavramlarını toplumsal yaşamın en önemli unsuru olan ailede, özellikle de Türk aile yapısı içinde eleştirel bir yaklaşımla ele almıştır. Ve bunu yaparken de namus kavramının en çok özdeşleştiği kadın cinsiyeti üzerinden hareket etmiştir. Kadının toplum tarafından namuslu sayılabilmesi bekaret olgusuyla somutlaştırılmıştır. Hikayede bekaretin yitirildiği andan itibaren trajedi başlar. Örneğin İffet'in sevgilisi Bilal'le seviştikten hemen sonra Yakup tarafından arzulanması ilk trajik an olarak karşımıza çıkar.

İffet'in babası Mahmut Bey'in kalp krizi geçirip hastalanması ve işten atılmasıyla trajedi daha da büyüerek geliştirilmiştir. Avni Dilligil, trajik gelişmeler arasında seyirciyi rahatlatacak komik tipler kullanarak mahallenin çapkın iğnecisi, yaramaz çocuklar ve çaçaron kadınlarla gerilim dozunu çok iyi Avni Dilligil, "Mahallenin Namusu-İffet" filminin teması olan namus ve namussuzluk kavramlarını toplumsal yaşamın en önemli unsuru olan ailede, özellikle de Türk aile yapısı içinde eleştirel bir yaklaşımla ele almıştır. Ve bunu yaparken de namus kavramının en çok özdeşleştiği kadın cinsiyeti üzerinden hareket etmiştir. Kadının toplum tarafından namuslu sayılabilmesi bekaret olgusuyla somutlaştırılmıştır. Hikayede bekaretin yitirildiği andan itibaren trajedi başlar. Örneğin İffet'in sevgilisi Bilal'le seviştikten hemen sonra Yakup tarafından arzulanması ilk trajik an olarak karşımıza çıkar. İffet'in babası Mahmut Bey'in kalp krizi geçirip hastalanması ve işten atılmasıyla trajedi daha da büyüerek geliştirilmiştir. Avni Dilligil, trajik gelişmeler arasında seyirciyi rahatlatacak komik tipler kullanarak mahallenin çapkın iğnecisi, yaramaz çocuklar ve çaçaron kadınlarla gerilim dozunu çok iyi dengelemiştir. Ayrıca gerilimi yüksek sahnelerde yakın planlar, komik sahnelerde de genel planlar kullanarak görüntüsel farklılıklar oluşturmuştur.

"Leylaklar Altında", Mebrure Alevok' un aynı adlı romanından 1954'te Lale Film için Suavi Tedü tarafından uyarlanıp filme alınmıştır. Babasının ölümüyle oturduğu evi, eşyalarını ve çok sevdiği Leylalar Altında tablosunu kaybedip teyzesinin yanına sığınan Nuran (Lale Oraloğlu), çok geçmeden hocasının (Talat Artemel) yardımıyla, Adapazarı'nda bir çiftlikte kör bir yazarın yanında sekreterlik işi bulur. Fakat oraya vardığında yazarın annesi İsmet Hanım'dan (Şaziye Moral) aranan sekreterin erkek olduğunu öğrenip hayal kırıklığına uğrar. Ancak İsmet Hanım ona erkek kılığına girip çalışmasını önerir. Öneriyi kabul edip Nur adında bir erkek sekreter olarak

yazar Nedim Fazıl'ın (Suvai Tedü) yanında çalışmaya başlar. Kısa süre sonra Nedim Fazıl'a aşık olan Nuran, yazarın neden kadınlara düşman olduğunu İsmet Hanım'dan öğrenir. Nedim Fazıl, karısı Suzan'ı (Neriman Köksal) ağabeyi Nazım'la (Reşit Gürzap) sevişirken yakalamış geçirdiği buhran yüzünden hem kör kalmış hem de karısını öldürdüğünü sanmıştır. Oysa karısı ölmemiş, Nazım'a kaçmıştır. Bir süre sonra da Nazım hem onu hem de kendini öldürmüştür. Nedim Fazıl uğradığı bu ihanet yüzünden kadınlardan nefret etmektedir. Yeni bir sinir krizinde Nuran'ın kadın olduğunu anlayan Nedim Fazıl, onu yanından kovar.

Yeniden hocasının yanına dönen Nuran bir terzihanede çizim işi bulur. Bir gün patronun ricası üzerine bir nişan elbisesini adresine teslim etmek üzere yola çıkar. Gittiği adres bir zamanlar oturduğu evdir. Eve girdiğinde eski eşyalarını ve duvarda asılı duran Leylaklar Altında tablosunu görüp çok şaşırır. Sonra karşısında ev sahibi olarak Nedim Fazıl'ı bulur ve çok sevinir. Nedim Fazıl başarılı bir ameliyat geçirmiş, gözleri açılmıştır. Büyük bir tutkuyla aşık olduğu Nuran'a evlenme teklifi yaparak kendinin ve evin sahibi olmasını ister. "Leylaklar Altında" senaryosu derinlikten yoksun, gerçeğe uzak ve mantıksızca gelişen bir olay dizisinden meydana gelmiştir. Konunun etrafında döndüğü aşk, nefret ve ihanet duyguları yüzeysel ve inandırıcılıktan uzak işlenmiştir. Örneğin Nedim Fazıl'ın, karısının ihaneti yüzünden bütün kadınlardan nefret etmesi çok abartılı bir şekilde anlatılmaktadır. Ayrıca karısının ağabeyi tarafından öldürüldüğü gerçeğini kendisinden saklanması ve katilin kendi olduğunu düşünmesi başka bir mantıksızlık örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Fiziksel kusurlar ve bu kusurların giderilişi (Nedim Fazıl'ın körlüğü ve ameliyatla görmeye başlaması) gerçekdışı bir şekilde işlenmektedir. Ayrıca kendisine çok kaba ve ters davranan yazara Nuran'ın aşık olması da hiç inandırıcı gelmemektedir.

Kısaca "Leylaklar Altında" filmi, seyirciye klişe sahnelerle sahte bir romantizm veren başarısız bir örnektir. Dramatik yapıdaki eksiklikleri sinemasal anlatımla gidermeye çalışan Suavi Tedü, bazı sahnelerde dikkate değer bir çalışma ortaya koymaktadır. Filmin adı olan "Leylaklar Altında" tablosunun, baş karakter Nuran'ın üzerindeki psikolojik etkisi ustalıkla anlatılmıştır: Nuran yaşadığı evden ayrılmadan önce boş bir duvara yüzünü döner. Hemen sonra boş duvar görüntüsünün üstüne orada bir zamanlar asılı duran Leylaklar Altında tablosunun görüntüsü biner. Sonra yeniden boş duvara bakan Nuran hüznüyle evden çıkar. Böylece Nuran'ın duygusu

sinemasal olarak etkili ve başarılı bir şekilde verilmiştir. Suavi Tedü filminde, kamerayı oldukça hareketli kullanmıştır. Özellikle iç çekimlerden pan, kaydırma, tilt gibi çeşitli kamera hareketlerinden, değişik ölçek ve açılardan faydalanarak iyi bir sinemasal anlatım gerçekleştirmiştir. Örneğin Nuran'ın hocasıyla birlikte kaldığı pansiyonu üst bakış açısıyla göstermiş, karakterlerin ve mekânın sefaletini etkili bir anlatımla ortaya koymuştur.

Oyuncu yönetiminde ve mizansenlerde oldukça tutarlı bir çalışma gerçekleştiren Tedü, kimi duygusal sahnelerde gösterdiği abartılı yorumla (örneğin Nuran'ın gerçek kimliğini öğrendiği sahne) filmin doğallığını zedelemiştir. Melodram türünde oldukça başarılı filmler yapan Muharrem Gürses, bu tür senaryolarda hep aynı formülü kullanmış ve kendine özgü bir tarz oluşturmuştur. Bu tarz üzerinde, yönetmenin "Yetimler Ahı - Kanlı Kırbaç", (1956-Güven Film) ve "Yavrularımın Katili" (1957-Güven Film) filmleri incelenerek durulmaya çalışılacaktır. "Yetimler Ahı (Kanlı Kırbaç)'ta konu şöyle gelişmektedir:

Yetim köylü kızı Kezban (Muhterem Nur) ve hasta kardeşi Ahmet, acımasız üvey babaları Sırtlan Sadık'ın (Ahmet Tarık Tekçe) elinde perişan bir yaşam sürerler.

Kendisinden büyük bir adamla zorla evlendirilmek istenen Kezban çaresizce evden kaçıp Pehlivan Mahmut'un (Turan Seyfioğlu) evine sığınır. Pehlivan'ın ailesi Kezban'ı himayesine alır ve oğluyla evlendirmeyi düşünür. Kezban, Mahmut'tan hasta kardeşi Ahmet'i de yanına getirmesini ister. Bunun üzerine Mahmut, Ahmet'i Sırtlan'ın elinden kurtararak eve getirir. Bir gün şehirde katıldığı güreş turnuvasının ardından Asuman (Üftade Kimi) adlı bir pavyon kadınıyla beraber olur. Yaptığı kaçamaktan pişman olan Mahmut, ertesi gün köye dönerek Kezban'la evlilik hazırlıklarına başlar. Asuman Mahmut'u yeniden ele geçirebilmek için Sırtlan'la işbirliği yapıp Kezban'a tuzak kurdurtur. Sırtlan bir oyunla Kezban'ı ahıra getirtip ona saldırır. Olanları gizlice izleyen Mahmut Kezban'ın kendisini aldattığını düşünerek onu evden kovar. Bu sırada şehirden sürekli mektup göndererek kendisini Mahmut'un ailesine beğendiren Asuman, sonunda muradına erer ve Mahmut'la evlenir. Düğün gecesini Kezban son bir kez Mahmut'u görmeye gelir. Tam o sırada Sırtlan, Asuman'dan yarım kalan parasını almaya gelir ve olay çıkarır. Tüm gerçeği öğrenen Mahmut, Sırtlan'la kavga eder. Kavga sırasında Ahmet Sırtlan'ı silahla yaralar. Sırtlan da Ahmet'i bıçaklayarak öldürür. Tüm bu olaylardan sonra

Kezban'dan af dileyen Mahmut geç kalmıştır. Çünkü Kezban ölen kardeşinin mezarı başında üzüntüsünden son nefesini verir.

"Yavrularımın Katili" nin konusu ise şöyle gelişmektedir: Zengin çiftlik sahibi Tahir Bey (Talat Artemel) ikinci eşi Handan (Lale Oraloğlu) ve çocuklarıyla mutlu bir yaşam sürmektedir. Bir gün Melek Mahmut adındaki bir arkadaşının aracılığıyla Nebile (Özcan Tekgül) adlı bir dansözle tanışıp beraber yaşamaya başlar. Bu sırada Melek Mahmut da Handan'a sarkıntılık eder. Tahir, sevgilisi uğruna kısa sürede varını yoğunu satar. Ailesi perişan olur. Bu duruma dayanamayan büyük kızı üzüntüden ölür. Karısı ve çocukları sefalet içinde yaşamaya başlar. Tahir tüm bunları görmezden gelir. Ama bir gün Nebile'yi sevgilisiyle evde yakalar, onu öldürür ve hapse girer. Bu arada Handan çocuklarına bakabilmek için bir çok işte çalışır. Fakat tacize ve iftiraya uğrayarak işten atılır. Sonunda sokakta dilenmeye başlar. Melek Mahmut hep Handan'ı kendisiyle evlenmeye ikna etmeye çalışsa da başarılı olamaz.

Aradan yıllar geçer, Handan'ın çocukları büyür. Faruk bir tamircide, Fatoş (Muhterem Nur) da bir terzihanede iş bulur. Fatoş'un çalıştığı terzihane aslında bir randevuevidir. Melek Mahmut'un oyunuyla bu eve düşen Fatoş talihinin yardımıyla başına bir felaket gelmeden kurtulur. Hapisten çıkan Tahir Bey, hastalanan karısını görmek için yanına gider. Melek Mahmut burada da onlara rahat vermez. Fakat polisten kaçarken bir binadan düşerek hayatını kaybeder. Bu sırada ölmek üzere olan Handan'a koşan Tahir, ondan yaptıkları için af diler. Son nefesini vermeden önce Tahir'i affeden Handan, çocukları babalarına emanet ederek gözlerini yumar. Muharrem Gürses, macera, komedi, fantastik masal gibi pek çok türde film yönetmiş ve senaryo yazmıştır. Ama en çok melodram türünde filmler çekmiştir. Filmlerinin genel temasını aile faciaları oluşturur. Ve bunu oldukça abartılı bir biçimde işleyen Gürses, Türk sinemasında bir çok yönetmeni etkilemiştir. 1950'li yıllar boyunca Muharrem Gürses melodramları seyirciden büyük ilgi görmüştür.

Muharrem Gürses, melodram türünü tümüyle kendine has bir biçimde yorumlamıştır. "Yetimler Ahı" ve "Yavrularımın Katili" nin kadın kahramanlarına baktığımızda, ahlaklı, namuslu ve fedakar oldukları dikkati çeker. Kezban ve Handan iyilik timsali, masum kadınlardır. Her ikisi de savunmasız ve yardıma muhtaçtır. Başlarına gelen felaket de aynıdır. İçine düştükleri duruma katlanma gücünü ve kurtuluş ümidini Tanrıdan alırlar. Bu dünyada uğradıkları maddi ve manevi kayıplar karşısında Tanrıya isyan etmezler. Muharrem Gürses bu iki melodramında, iyi kahramanlarını

temize çıkardıktan sonra ölümlle ödüllendirerek, onları kötülüğün kol gezdiği bu kokuşmuş dünyadan almış, Tanrının cennetinde bir melek olarak yaşamlarını sağlamıştır.

Filmlerin erkek kahramanları ise tutkulu, sevecen, aşık ve şefkatli oluşlarının yanında kolayca kandırılan, laf dinlemez, duygusuz, acımasız da olabilen çocuk ruhlu adamlardır. Neden oldukları haksızlıklar karşısında yalnızca ağlayarak af dilerler. En büyük zaafları kadınlardır. Aşka ve şehvete düşkündürler. Bu yüzden hem kendilerinin hem de en yakınlarının hayatlarını mahvederler. Örneğin; "Yavrularımın Katili" nde Tahir Bey arkadaşının oyunuyla yoldan çıkıp bir dansözle yaşayarak kendini ve ailesini felakete sürükler. Yine "Yetimler Ahı"ndaki Pehlivan Mahmut'un pavyon kadını Asuman'la geçirdiği bir gece Kezban'ın felaketine yol açar.

Bu filmlerde erkek kahramanlar duygularıyla hareket ederler. Sevdikleri zaman ölesiye severler. İhanete uğradıklarında da cezalarını kendi elleriyle verirler; Tahir, dostu Nebile'yi ihanetinden ötürü silahla vurur, Pehlivan Mahmut da kendisini aldattığını sandığı Kezban'ı yanından kovarak hastalanıp ölmesine neden olur. Yaptıkları hatanın farkına varan kahramanlar sevdikleri kadınların dizi dibinde ağlayıp af dilerler. İyi kadın kahramanlarını ölümlle ödüllendiren Gürses, saf erkek kahramanlarını da hayatta bırakarak cezalandırır.

Hikâyenin kötü kahramanlarının yaptıkları fenalıkların altında sevgilerine karşılık alamayışları yatar. Örneğin; Sırtlan üvey kızı Kezban'ı, Melek Mahmut da arkadaşının karısı Handan'ı ölesiye sevmektedir. Her ikisi de karşılık bulamadıkları aşıklarından ölesiye intikam alırlar. Bu kahramanlar intikam alma duygusu sayesinde varolabilmektedirler. Amaçlarına ulaşabilmek için de herkese, kendilerine bile akla hayale gelmeyecek her türlü kötülüğü yaparlar. Kötü kahramanlar kişilikleriyle özdeşleşen ya da aykırı duran tanım ve sıfatlarla isimlendirilirler. Örneğin; "Yetimler Ahı" nda Sadık, Sırtlanla özdeşleştirilerek, acımasız kişiliğini adında taşır. Öte yandan "Yavrularımın Katili" ndeki kötü kahraman sinsi ve şeytani kişiliğini maskeleyen bir isimle anılır:

Melek Mahmut! Muharrem Gürses her iki filmde de aynı temayı, acı hayatı işler. Ona göre bu hayat zor, acımasız ve tuzaklarla doludur. Mutluluk kısa sürer, sonsuz huzura ancak ölümlle ulaşılır. Olay dizisi de hep temanın izinden gider. Yönetmen

senaryonun serim bölümünde ilk dramatik çatışmayı gerçekleştirerek gerilimi oluşturur. Daha sonra bu gerilim peş peşe gelen sahnelerle doruk noktasına çıkarılır. Çözüm bölümünde de gerilim mutlaka yer alır. Muharrem Gürses diyalogları çok basit yapıda kurgular. Her bir tip gereğinden fazla ya da manalı konuşmaz. Her şey düz ve net bir dille ifade edilir. Olay kişileri tip boyutunda, yüzeysel işlenmiştir. Başından sonuna kadar hep aynı kalır, hiç değişmezler. Çok abartılı duygu ve davranışlar gösterirler.

Muharrem Gürses filmlerindeki abartılı konu ve tipleri kendi melodram anlayışı içinde tutarlılıkla işlemektedir. Filmlerin dramatik yapısında her türlü abartıyı kullanan ve bunu etkili bir sinema diliyle veren ender yönetmenlerden biri olan Muharrem Gürses, Türk sinemasında özellikle melodram türünde belli kalıplar ve anlayışlar yerleştirmiş ve pek çok sinemacıyı etkilemiştir. Melodramlarının genel temasını aile faciaları oluşturmaktadır. İncelemiş olduğum “Yetimler Ahı” nda üvey babanın elinde eziyet gören bir genç kızın ölümle sonuçlanan trajik öyküsü, “Yavrularımın Katili” nde de yuvasını bir başka kadın yüzünden bozan sorumsuz bir kocanın, ailesini felakete sürükleyişinin ibret verici öyküsü anlatılır.

Tutucu bir ahlak anlayışını benimsediği görülen Gürses iyi kahramanlarının bilmeden ya da kandırılarak ahlaka aykırı bir davranışta bulunmalarının bedelini hayatlarıyla ödetir. Bu trajik son kahramana ödül olarak sunulur. Yalnız bu ödül sunuşu, sözle değil görüntü diliyle belirtilir. Örneğin; “Yetimler Ahı” nda Kezban, kardeşinin mezarı başında öldükten sonra, kamera gökyüzüne dönerek dağılan bulutların arasından güneşi gösterir. Böylece Kezban'ın, katlandığı onca acının ödülü olarak cennete gittiği vurgulanır. Muharrem Gürses, dramatik öyküdeki olayları ve kahramanları simgesel bazı nesne ve çağrışımlarla bütünleştirmiş ve başarılı sinema anlatımıyla vermiştir. “Yetimler Ahı” nda Sırtlan karakteri, yapacağı kötülüklerini anlattığı bir sahnede duvarda asılı duran geyik kafasının önünde, göğüs planda görüntülenerek gösterilir. Böylece geyik boynuzları Sırtlan karakterin şeytani kişiliğini simgeleyen bir nesne olmuştur. Yine aynı filmin bir başka sahnesinde Asuman karakteri büyük bir cinsel arzuya Pehlivan Mahmut'u ringde güreşirken izlemektedir.

Muharrem Gürses karakterin bu cinsel arzusunu bindirme tekniğini kullanarak, o an yapılan güreş müsabakasının üstüne Asuman'la Pehlivan Mahmut'un sevişmeyle güreşme arası bir yakınlaşma sahnesini yerleştirmiştir. Böylelikle güreş müsabakası,

cinsel arzunun simgesel anlatımı olarak etkili şekilde kullanılmıştır. Gürses'in filmlerindeki iç ve dış mekânlar hikayenin dramatik yapısına gerçekçi bir katkı sağlamaktadır. Yönetmen özellikle, sahnelerdeki duygusal anların abartılı bir biçimde büyütülerek verilmesinde çok etkili olmaktadır. Örneğin; “Yavrularımın Katili”nde Handan'ın çocuklarıyla birlikte yaşadığı izbe ev, perişanlığı ve düşmüşlüğü çok iyi yansıtır. Yine aynı filmde, Handan'ın dilencilik yaparken dolaştığı sokaklar, mahalleler ve insanlar karamsarlığı, umutsuzluğu ve çaresizliği acı bir biçimde duyumsatırlar.

İlk kez Muhsin Ertuğrul'un "Şehvet Kurbanı" filminde karşımıza çıkan sarışın kötü kadın tipi ve pavyon mekanı, Gürses'te fenomene dönüşür. Her iki filminde de “kötü kadınlar” pavyonda çalışır. "Yetimler Ahı"nın Asuman'ı (Üftade Kimi) striptizci, "Yavrularımın Katili” nin Nebile'si (Özcan Tekgül) dansöz olarak pavyonda sahneye çıkarlar. Asuman sarışın, Nebile kumral ve çok güzel kadınlardır. Senaryolarında, sıradan insanların öykülerini, gerçeğe aykırı bir olay dizisiyle kurgulayıp, abartılı duygularla işleyen Muharrem Gürses çağdaş masal anlatan bir sinema meddahıdır.

Muharrem Gürses'in sinemamızdaki yeri konusunda Memduh ün şunları söylemektedir:

"Muharrem Gürses, Türk Sinemasında çok özel bir yere sahip önemli bir yönetmendir. Onun önemini kendi yaşadıklarından bir örnek vererek açıklamak istiyorum. Ben 1954'te ilk filmimi çektim ve çok büyük hayal kırıklığına uğradım. Filme başlarken neredeyse dünyanın en iyi yönetmeniyim diye başlamıştım ama sonra dünyanın en kötü, Türkiye'nin en kötü yönetmeni gibi bir film çıkarmıştım ortaya. Amacım sinemada para kazanmaktı. Yönetmen olarak bu işi iyi yapamadım; demek ki daha çok çalışmam, bu işi iyi öğrenmem gerektiğine karar verdim. O zaman ticari başarısı olan ama sanatsal değeri olmayan - çünkü benim ilk filmim iddialı bir filmdi - filmler yapayım dedim. Bunlardan örnek kimin filmleri var? Muharrem Gürses'in filmleri var, çok iyi iş yapıyor. Bu filmler Arap filmlerinin bir benzeriydiler.” (Ün,Memduh,Görüşme:2015)

Agâh Hün' ün yönettiği "Meçhul Kahramanlar" - "Zafer Yıldızı" nın senaryosuna baktığımızda ise hikâye anlatımında yeni bir söylemle karşılaşmadığını görürüz. Konusu Kurtuluş Savaşı'nda geçen bir aşk öyküsü olan "Meçhul Kahramanlar" da

olay dizisi şöyle gelişmektedir: Kuvva-i Milliye subayı Mülazım Osman (Ayhan Işık) ve yardımcısı Sadık Çavuş (Hulusi Kentmen) gizli görevle İstanbul'dan Anadolu'ya silah taşırlar. Mola verdikleri bir sırada zor durumda olan bir kıza yardım ederler. Osman, adının Ayşe (Sezer Sezin) olduğunu öğrendiği kıza aşık olur. Fakat Ayşe sevmediği nişanlısı Yüzbaşıyla (Turan Seyfioğlu) evlenmek üzeredir. Bir gün nişanlısı kazara babasını vurur. Ayşe bunun üzerine çılgına döner ve nişanı bozar. Bir süre sonra çiftliğe gelen Kuvva-i Milliye askerleri arasında Osman'la karşılaşır. Fakat aralarında tatsız bir konuşma geçer.

Ayşe, Kuvva-i Milliyecileri Osmanlı devletine karşı gelmekle suçlar. Ancak nişanlısının iki yüzlü davranışını ve vatan hainliğini gören Ayşe yaptığı hatayı anlar ve Kuvva-i Milliyecilerin tarafına geçer. Orduda etkin bir görev alır. Kadınlardan oluşan Zafer Yıldızı adında bir birlik kurup cepheye silah taşır. Düşmana esir düşen Mülazım Osman ve arkadaşlarını kurtarır. Birbirlerine olan aşkları yeniden alevlenir. Düşmana karşı topluca savaşır zafer kazanırlar. Hemen sonra da evlenirler.

Asaf Tengiz' in bir eserinden senaryoyu yazan Turgut Etingü hikâyeyi oldukça sıradan bir olay dizisiyle anlatmaktadır. Kurtuluş Savaşı'nı öteden beri yapılagelmiş bir biçimle, bir aşk hikâyesi etrafında işlemektedir. Fakat bu aşk hikâyesinin kurgusu iyi oluşturulamadığından sürekli tekrarlara düşülmektedir. Dramatik yapıdaki çatışmada, neden-sonuç ilişkisi mantıklı kurulmamıştır. Örneğin; Ayşe'nin nişanlısına kızıp, eleştirdiği Kuvva-i Milliyecilerin tarafına geçmesi inandırıcı bir nedenden uzaktır. Tüm kahramanları birer tip olarak işlenen senaryoda diyaloglar yapay ve klişe sözlerden meydana getirilmiştir. Sahnelerin ve diyalogların birçoğunda tutarlı bir duygu ve düşünce dizgesine rastlanmamaktadır. Olay dizisinin kuruluşu ve işlenişinde, seyirciyi kolayca içine alabilecek, düşündürmeyen, harekete ağırlık veren, göz boyamacı bir anlayışın hakim olduğu görülmektedir. Muhsin Ertuğrul'un birkaç kez sinemada ele aldığı Kurtuluş Savaşı teması pek çok tiyatro kökenli yönetmen tarafından aynı formül kullanılarak tekrar edilmiştir.

Mutlaka bir aşk ve ihanet üstüne kurulu bu formülde, Kurtuluş Savaşı bir fon olmaktan öteye gitmez. Savaşa ait bir fikir veya düşünce ortaya koyma ya da savaşın bir felsefesini yapma gibi amaçlar yoktur. Serüven türünde ufak birkaç olayla ve daha çok hamasi sözlerle savaş mücadelesi anlatılmaktadır. Filmin sonuna doğru konan belge savaş görüntüleriyle de savaşa ilişkin son söz söylenmektedir. Bu formül Agâh Hün' ün "Meçhul Kahramanlar" ında karşımıza olduğu gibi

çıkılmaktadır. Dramatik yapının merkezinde duran aşk hikâyesi, yenilikçi bir anlatımdan uzak biçimde işlenmektedir. Olay örgüsü çatışma ve düğüm noktalarındaki gerilim ortaya çıkarılmamaktadır. Örneğin; Ayşe'nin Osmanlı; Osman'ın Ankara hükümetinden yana olması, fikir ve eylem olarak gerilimden yoksun bir şekilde ele alınmıştır.

Yönetmen olarak Agâh Hün' ün sinema dili kullanımında belirgin bir özellik veya farklılık görülmemektedir. Kurtuluş Savaşı'nı ele alırken hamasi bir yaklaşımla, nesnel bakış açısından uzak şekilci bir şekilde ele almıştır. Savaş sahnelerinde kimin hangi taraf olduğu veya düşmanın uyruğu gibi önemli ayrıntılar gösterilmemiş, yerine koşan askerler, patlayan bomba, top ve tüfeklerle klişe bir anlatım seçilmiştir. Türk sinemasında Kurtuluş Savaşı'nı konu alan birçok filmde böylesine klişeleşmiş anlatımlara sıkça rastlanmaktadır. Kurtuluş Savaşı'nın sinemamızda nesnel bir bakış açısıyla değerlendirilememesinin en önemli nedeni bu konuda uygulanan sansürden kaynaklanmaktadır. Nitekim 31 Temmuz 1939 tarihli Resmi Gazete'de yayınlanan 2444 ve 2559 sayılı kanun hükümlerine göre hazırlanan ve Devlet Şurasınca görülerek 13 Temmuz 1939 tarih ve 230/9526 sayılı tezkere ile bildirilen

“Filmlerin ve film senaryolarınının kontrolüne dair nizamname”nin yedinci maddesine göre; herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, herhangi bir ırk veya milleti küçük düşüren, dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, din propagandası yapan, milli yönetime aykırı olan siyasi, ekonomik ve toplumsal ideoloji propagandası yapan, genel terbiye ve ahlaka ve milli duygulara aykırı bulunan, askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan, memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, suç işlemeye tahrik eden ve içinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan filmlerin gösterilmesine izin verilmez” (T.C. Resmi Gazete, 1939)

hükmü bulunmaktadır. Bu nedenle, Türk sinemasında Kurtuluş Savaşı'nı konu alan filmlerin ele alınışında sansür nedeniyle düşman tarafını somutlaştırmayan masalsı bir yaklaşımın tercih edildiği görülmektedir. Seyircinin ilgi gösterdiği masum aşk hikayesi ve dramlar bu türde çevrilen filmlerin vazgeçilmez ögesi olmuştur. Bu filmlerde Kurtuluş Savaşı, merkezde yer alan aşk hikayesine bir fon olmaktan öteye gidememiştir.

Aksi yönde çevrilen filmler sansürce engelleneceği için bu tutum ekonomik bakımdan da yapımcılar için zorunlu tercih olmuştur. Agah Hün' ün bu filminde de bu kaygı fazlasıyla hissedilmekte; nesnel ve gerçekçi bir bakış açısıyla Kurtuluş Savaşını ele almanın yerine aşk hikayesini öne çıkarmanın bilinçlice tercih edildiği görülmektedir. 1950'li yıllarda tiyatro kökenli yönetmenler dram, komedi, tarihi dramlar, savaş filmleri - Kurtuluş Savaşı ve Kore Savaşını konu alan filmler - olmak üzere değişik türlerde özellikle de melodram türünde pek çok film çekmişlerdir. Filmler ve yönetmenler şunlardır:

Vedat Örfi Bengü: "Ateşten Gömlek" (1950 Kale Film), "Fırtına Gecesi" (1950 Atlas Film), "Çıldırın Baba" (1950 Ülkü Film), "Estergon Kalesi" (1950 Halk Film), "Harman Sonu Dönüşü" (1950 Halk Film), "Kapanan Gözler" (1950 Halk Film) "Soysuz (1950-Halk Film), "Kore'de Türk Süngüsü" (1951 Milli Film), "Allah'tan Bul" (1952 Emek Film), "Dokunulmaz Bu Aslana" (1952 Elektra Film), "Ebedi İstirahat" (1951 Yeni Film), "Beyoğlu Güzeli (1953 Yeni Film), ve "Bu Kadın Benimdir - Zavallı Necdet" (1953 Elektra Film);

Sami Ayanoğlu: "Allahısmarladık" (1951 Lale Film), "Son Gece" (1952 Işık Film), "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor" (1952 Lale Film), "Gizli Yara" (1953 Ceylan Film), "Soygun" (1953 Lale Film), "Bozkurt Obası" (1954 Sonku Film), "Beklenen Şarkı" (1953 Sonku Film), "Paydos" (1954 Ha-Ka Film), "Battal Gazi Geliyor" (1955 Taç Film), "Beyaz Şehir" (1955 Taç Film), "Kara Çalı" (1956 Sonku Film), "Kara Bela" (1956 Taç Film), "Doksandokuz Mustafa" (1958 Tual Film) ; Avni Dilligil: "Oğlum İçin" (1950 Berkan Film), "Evlat Acısı" (1954 Star Film), "Karacaoğlan" (1955 Halk Film), "Yaşlı Gözler" (1955 Birsal Film) ;

Mümtaz Ener: "Onu Affettim" (1950 Halk Film), "Güldağlı Cemile" (1951 Sonku Film), "Hürriyet İçin Şahlanan Belde" (1952 Ömay Film), "İzmir Sokaklarında" (1953 Umur Film);

Talat Gözbak: "Beni Mahvettiler" (1951 Ömay Film), "Kaybolan Yıllar" (1954 Örmen Film);

Kadri Ögelman: "Akdeniz Korsanları" (1950 And Film), "Adaktepe" (1952 Kale Film), "Bırakın Yaşayalım" (1956 Man Film);

Agâh Hün: "Sevdiğim Sendin" (1955 Alev Film), "Ben Kahpe Değilim" (1959 Lale Film), "Kanlı Değirmen" (1959 Site Film);

Vedat Ar: "Üçüncü Selim'in Gözdesi" (1950 İpek Film);

Muharrem Gürses: "Kara Efe-Zeynebin Gözyaşları" (1952 Reks Film), "Kubilay" (1952 Örmen Film), "Yanık Ömer" (1952 Day Film), "İhtiras Kurbanları" (1953 Ses Film), "Bir Şoförün Hayatı" (1954 Ömay Film), "Canlı Karagöz-Mihriban Sultan" (1954 Halk Film), "Dümbüllü Tarzan" (1954 Halk Film), "Düşen Kızlar" (1954 Işık Film), "Hürriyet Uğrunda Mukaddes Yalan" (1954 Day Film), "Şarlo İstanbul'da" (1954 Irmak Film), "Vahşi Kız" (1954 Site Film), "Ölüme Giden Yol" (1954), "Curcuna" (1955 Işık Film), "Gülmeyen Yüzler" (1955 Işık Film), "Günah Köprüsü" (1956 Duru Film), "Öldürdüğüm Sevgili" (1956 Işık Film), "Köy Canavarı" (1956 Mayer Film), "Sazlı Damın Kahpesi" (1956 Birsal Film), "Yayla Güzeli Gül Ayşe" (1956 Işık Film), "Yedi Köyün Zeynebi" (1956 Kardeş Film), "Allı Gelin" (1957 Site Film), "Allah Korkusu" (1958 Site Film), "Bana Gönül Bağlama" (1958 As Film), "Ninni Talihsiz Yetime" (1958 Işık Film), "Tütüncü Kız Emine" (1958 Kardeş Film), "Vicdan Azabı" (1958 Tarhan Film), "Yavrum İçin" (1958 Pesen Film), "Balıkçı Kızı Gülnaz" (1959 Dar Film), "Beklenen Bomba" (1959 Pesen Film), "Dağlar Şahini Yörük Efe" (1959 Işık Film), "Pamukçu Güzeli Halime" (1959 Filkoş Film), "Sokak Şarkıcısı" (1959 Kervan Film), "Şehvet Uçurumu" (1959 Erman Film);

Orhan Erçin: "Çeto Salak Milyoner" (1953 Barbaros Film), Fındıkçı Gelin (1954 Erman Film), "Ölüm Saati" (1954 Barbaros Film), "Kadının Fendi" (1955 Güven Film), "Uçan Daireler İstanbul'da" (1955 Birsal Film), "Çeto Sihirbaz" (1955 Barbaros Film);

Nuri Akıncı: "Ege Kahramanları" (1951 Erkin Film), "Aşk Besteleri" (1952 Erkin Film), "Beyoğlu Esrarı" (1952 Ateş Film), "Yollarımız Ayrılıyor" (1954 Akar Film), "Dalavereciler Kralı" (1955 Lüks Film), "İrz Düşmanları" (1955 Akar Film), "Hayırsız Evlat" (1956 Akar Film), "Annemin Gözyaşları" (1957 Akar Film), "Çoban Aşkı" (1957 Pesen Film), "Memiş İş Başında" (1957 Soner Film), "Namus Kurbanı" (1957 Lüks Film), "Esrarlı Kadın-Günah Bende" (1958 Akor Film), "Memiş Gangsterler Arasında" (1958 Soner Film), "Kapıcının Kızı" (1958 Lüks Film), "Çakır Eminem" (1959 Akar Film), "Talihsizler" (1959-Doğu Film), "Zehir Ali" (1959 Tafi Film);

Refik Kemal Arduman: "Kahraman Denizciler" (1953 Deniz Film) ve "Büyük Günah" (1955 Tarhan Film);

Muzaffer Arslan: "Günah Yolcuları" (1956 As Film), "Anası Gibi" (1957 As Film), "Kahpenin Aşkı" (1957 As Film), "Dertli Irmak" (1958 As Film), "Ömrüm Böyle Geçti" (1959 As Film);

İhsan Balkır: "Kanlı Küpe" (1952 Halk Film), "Serseri" (1959 Günel Film);

Mahir Canova: "Kara Davut" (1953 Halk Film);

Orhan Elmas: "Üçüncü Kat Cinayeti" (1954 Tayfun Film), "Yolculuk Var" (1954 Örmən Film), "Ezo Gelin" (1955 Halk Film), "Aşk ve Ölüm" (1955 İstiklal Film), "Dişi Yılan" (1956 Tema Film), "Günahsız Yavrular" (1956 Halk Film), "Ağlayan Gelin" (1957 Kral Film), "Acı Yol" (1958 Kral Film), "Hayatım Sana Feda" (1959 Güven Film), "Üç Kızın Hikayesi" (1959 Pesen Film);

Hayri Esen: "Bergama Sevdaları" (1952 Can Film), "İstiklal Harbi-Ruhların Mucizesi" (1954 Milli Film);

Sırrı Gültekin: "Aramızda Yaşayamazsın" (1953 İyi Film), Son Şarkı (1954 İnci Film), "Artık Çok Geç" (1955 Burç Film), "Pusu" (1957 Sanat Film), "Allı Yemeni" (1958 Kurt Film), "Ayrılık" (1958 Halk Film), "Kelepçe" (1958 Kurt Film), "Son Nefes" (1958 Şafak Film), "Sevdalı Gelin" (1959 Halk Film) "Garipler Sokağı" (1959 Halk Film);

Nişan Hançer: "Zıt Kardeşler Polis Hafiyesi" (1953 And Film), "Panayırdaki Cinayet" (1955 Özışık Film), "Ham Meyva" (1957 Umur Film), "Kahpe Kurşun" (1957 Birsel Film), "Yosmanın Kızı" (1957 Halk Film), "Dikenli Yol" (1958 Barboros Film), "Funda" (1958 Ozon Biraderler), "Kanundan Kaçılmaz" (1959 Birsel Film), "Kıbrıs'ın Belası Kızıl Eoka" (1959), "Sonbahar" (1959 Ozon Film), "Vatan Uğruna" (1959 Tef Film);

Ekmel Hürol: "O Adam Kim" (1951 Can Film), "Kader Mahkûmları" (Vedii Cezayirli ile birlikte, 1953 Cezayirli Film);

Cahit Irgat: "Bırakılan Çocuk" (1950 Halk Film);

Kemal Kan: "Zalim Kader" (1953), "Çoban Ali" (1953), "Üzümcü Kızın Kaderi" (1957), "Evlatlık" (1959 Ateş Film);

Necmi Oy: "Son Mektup" (1957 Çıpa Film);

Vahi Öz: "Kankardeşler" (1952), "Süt Kuzuları" (1952 İnci Film);

Şinasi Özönük: "Affet Beni Allahım" (1953 Işık Film), "Çılgınlar Cehennemi" (1954 Işık Film), "Bataktaki Kız" (1955 Mayer Film), "Katibim-Üsküdar'a Giderken" (1956 Aktunç Film), "Üç Garipler" (1957 Aktunç Film), "Hata" (Ferdî Tayfur ile birlikte 1957 Şençalar Film), "Ateş Rıza" (1958 Kemal Film), "Bilinmeyen Aşk" (1958 Yuvam Film), "Fırtına Kaptan" (1958 Gözbak Film);

Abdurrahman Palay: "Kader Mahkumları" (1955), "Babaların Günahı" (1955 Halk Film), "Her Yerde Tehlike" (1955 Elektra Film), "Üç Yetimin Izdırabı" (1956 Halk Film), "Kurt Mustafa" (1957 Aktuna Film), "Erkek Fatma" (1959 Pesen Film), "Kendi Düşen Ağlamaz" (1959 Filkoş Film);

Nejat Saydam: "Kin" (1957 Murat Film), "Bu Vatan Bizimdir" (1958 Duru Film), "Kır Çiçeği Zeynep" (1958 Kervan Film), "Son Saadet" (1958 Kısmet Film), "Şahinler Diyarı" (1958 Kervan Film), "Tilki Leman" (1958 Çıpa Film), "Aşkın Gözyaşları-Şoför Ömer" (1959 Kervan Film), "Ben Bir Günahsızım" (1959 Doğu Film), "Kaderim Böyle İmiş" (1959 Aktuna Film), ve "Kalpaklılar" (1959 Birsal Film).

1950'li yıllarda melodram türünde çevrilen filmler seyirciden büyük ilgi görmüştür. Bu tür filmlerde kurulan olay örgüsü, yaratılan tipler ve bu tiplerin ait olduğu sosyal ve kültürel çevre birbirine çok benzemekte ve bir formül gibi hiç değişmemektedir. Bu konuya ilişkin Memduh Ün şu bilgileri vermiştir:

"Reha Yurdakul'la yakın arkadaşız. Bir gün Reha'ya bir miras kaldı. Reha bu parayla film çekmek istiyor. Filmi de benim çekmemi istiyor. Ben ilk filmim fiyasko olmuş, kendime güvenimi yitirmişim, olmaz diyorum. Reha ille de sen çekeceksin diyor. Beni ikna etti. Önce bana bir hikaye anlattı, ben bundan bir şey olmaz dedim. Sonra ben ona bir melodram hikayesi anlattım. Oturduk Reha'yla birlikte sabahdan akşama kadar hikayeyi şu şekilde geliştirdik: İçinde çocuk olsun ve dram olsun. Dram nasıl olsun? Çocuk büyüyor evden kaçıyor gangster oluyor. Çocuğun üvey anası kocasını aldatıyor, bunun üzerine adam karısını öldürüyor. Adam hapse giriyor, hapisten çıkınca iş bulamayıp dilenir hale geliyor." (Ün, Memduh, Görüşme: 2015)

Ayrıca bu dönemde ilk renkli Türk filmi olan "Halıcı Kız" (1953 Doğan Kardeş Yayınları Kurumu) Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Aslında Türk sinemasının

ilk renkli filmi Halıcı Kız'dan önce çekimine başlanan fakat teknik nedenlerden ötürü dokuz ay sonra vizyona girebilen Ali İpar'ın yönetmenliğini üstlendiği "Salgın" (1954 İper International) adlı filmidir. Filmin görüntü yönetmeni İlhan Arakon o günleri şu şekilde anlatmaktadır:

"Salgın" filminin çekimini yaralamıştık ki, Muhsin Ertuğrul "Halıcı Kız"ı çekmeye karar verdi. Almanya'dan en modern vasıtaları, en modern aletleri getirerek, negatif ve pozitif prosesiyle ve büyük 35 mm'lik filmlerle Halıcı Kızını çekmeye başladı ve bizden evvel bitirdi. Bizim gecikmemizin sebebi, çektiğimiz filmleri Hollywood'a gönderiyorduk, film orada yıkanıp bekliyordu. Çekimler biter bitmez Ali İpar ve eşi Virginia Bruce, Hollywood'a gittiler. Filmin montajını ve dublajını orada yaptılar. Bu arada kimi teknik hatalardan dolayı film geç tamamlanabildi ve bu bize yedi sekiz aylık bir gecikmeye neden oldu. Neticede "Halıcı Kız" bizden sonra başlamasına rağmen, bizden evvel piyasaya çıktı. Bizim "Salgın" da ondan yedi sekiz ay sonra ancak vizyona çıkabildi".
(Prof. Sami Şekeroğlu, 1985-1990)

Muhsin Ertuğrul'un "Halıcı Kız"ı "Salgın" dan önce vizyona çıktığı için ilk renkli Türk filmi olarak kabul edilmektedir. Bu filmin bir diğer ilki de özel büyük bir özel sermaye kuruluşu olan Yapı Kredi Bankası'nın yapımcı olarak sinemamıza girmesidir. Fakat filmi oldukça yüksek bir paraya mal olması ve gişede bekleneni getirmemesi yapımcıyı hayal kırıklığına uğratmıştır. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un rejisi ağır eleştiriler almış, film sanatsal açıdan da başarısızlığa uğramıştır. Bu yüzden "Halıcı Kız" Türk sinemasında iki önemli olayın gerçekleşmesine yol açmıştır. Bunlardan biri Muhsin Ertuğrul'un sinema hayatının bitmesi, diğeri de büyük bir sermaye kuruluşunun bundan sonra sinemaya yatırım yapma şansını ortadan kaldırmasıdır. Yine bu dönemin dikkat çekici gelişmelerinden biri de sinemaya yoğun bir şekilde tiyatro dışından yeni yüzlerin katılmasıdır. Daha önce hiçbir yerde oyunculuk yapmamış, doğrudan film setinde oynayarak oyuncululuğu öğrenen "deneyimsiz oyuncuların" sinemamızda yer edinmeleri hatta bazılarının "yıldız oyuncu" konumuna yükselmeleri, film yapımcıları ve yönetmenlerinin sinemaya yeni yüzler kazandırma çabaları sayesinde. İlki 1933'te Akşam Gazetesi, ikincisi de 1941'de Perde ve Sahne Dergisi tarafından sinemaya yeni oyuncular kazandırmak üzere yarışma düzenlenmiş ama pek ses getirmemiştir. Zira yarışmayı kazanan

oyuncu adayları hiçbir filmde rol alamamışlardır. Ancak 1951'de Türkiye Yayınevi ve İstanbul Film Şirketi Yıldız Dergisi'ne verdiği bir ilanla filmlerde oynatılmak üzere genç kız ve genç erkek oyuncu aramışlar ve dergide bu amaçla bir yarışma düzenlemişlerdir. Bu aynı zamanda amacına ulaşan ilk yarışma olmuştur. Çünkü yarışmada birinci seçilen genç kız ve erkek ileride sinemamızın en önemli oyuncularından olan Belgin Doruk ve Ayhan Işık'tır.

Belgin Doruk ve Ayhan Işık bu dönemde sinema seyircilerinin dikkatini çeken birçok yapımda rol almışlar ama asıl başarılarını 60'lı yıllarda kazanmışlardır. Her iki oyuncunun seyirci tarafından beğenilmesi ve filmlerinin çok iş yapması sonucunda Türk sinemasında yepyeni bir sistemin oluştuğu gözlenmiştir: Yıldız oyuncu sistemi. Sinemaya değişik yollardan giren oyuncuların yanında tiyatro kökenli oyuncular bu dönemde de varlıklarını sürdürmüşler, başrollerde oynamaya devam etmişlerdir. Fakat seyircinin oyunculuk gücünden çok güzellik ve yakışıklılığa ilgi göstermesi nedeniyle kısa sürede deneyimsiz oyuncular baş rollere geçmiş ve tiyatro kökenli oyuncular da filmlerdeki yan karakter ve tipleri canlandırmaya yönelmişlerdir.

5.4.1960-1970 Yılları Arasında Türk Sinemasında Tiyatro Kökenli Yönetmen ve Oyuncular

1950'lerde her türde film çeviren tiyatro kökenli yönetmenler 1960'lardan başlayarak yavaş yavaş sinemadan çekilmeye başlamıştır. İçlerinden pek azı - Muharrem Gürses, Seyfi Havaeri, Sami Ayanoglu gibi - film çevirmeye devam etmiştir. Bu dönemdeki tiyatro kökenli yönetmenler kendilerinden önceki kuşak tiyatrocuların farklı bir sinema diline sahiptir. Teatral etkilerden oldukça uzak, hareketli, akıcı bir sinemasal anlatım biçimi yakalamışlardır. Bu dönem Türk sinemasında hem nitelik hem de nicelik bakımından oldukça başarılı filmler gerçekleştirilmiştir. Öne çıkan yönetmenlerden Lütfi Akad bu dönemde:

"Yangın Var" (1960 Kaynak Film), "Üç Tekerlekli Bisiklet" (1962 Be-Ya Film), "Hudutların Kanunu" (1966 Dadaş Film);

Metin Erksan: "Gecelerin Ötesi" (1960 Ergenekon Film), "Yılanların Öcü" (1962 Be-Ya Film), "Acı Hayat" (1962 As Film), "Susuz Yaz" (1963 Hitit Film), "Sevmek Zamanı" (1965 Troya Film), "Kuyu" (1968 Ortak Film); Memduh Ün: "Kırık Çanaklar" (1960 Be-Ya Film), "Avare Mustafa" (1961 Uğur Film), "Ağaçlar Ayakta Ölür" (1964-Uğur Film-And Film), "Namusum İçin" (1965 Uğur Film);

Atıf Yılmaz: "Kızıl Vazo" (1961 Güven Film), "Erkek Ali" (1964 Uğur Film), Muradın Türküsü (1965 Güven Film), "Ah Güzel İstanbul" (1966 Be-Ya Film) gibi filmlerle Türk Sinemasına özgü anlatım dilini oluşturan seçkin örnekler vermiştir.

Tiyatro kökenli yönetmenler ise yine macera, komedi, melodram türlerinde çok sayıda film çekmişler, içlerinden pek azı toplumsal konulara değinen filmler yapmıştır. Bu yönetmenlerin sinema anlatım dili dönemin belirgin etkilerini taşımakta ve işledikleri her türde bu özellik ortaya çıkmaktadır. Bu bölümde ele alınacak yönetmenler ve filmleri şunlardır: O. Nuri Ergün - "Cilalı İbo Casuslar Arasında", Orhan Elmas - "Duvarların Ötesi" ve Haldun Dormen – "Güzel Bir Gün İçin". İlk önce, Türk sinemasının en uzun soluklu komedi macera filmi serilerinden "Cilalı İbo Casuslar Arasında" ya (1959-Kemal Film) baktığımızda tiyatro kökenli yönetmen O. Nuri Ergün'ün hareketli bir sinema anlatım diline sahip olduğunu görmekteyiz. "Cilalı İbo Casuslar Arasında" filminin konusu kısaca şöyledir: Uluslararası casuslar örgütünün başı U.99 Türkiye'de gizli bir toplantı yapacaktır. Bu toplantı öncesi casus sihirbaz Mandrak (Atıf Yılmaz) ve adamları Türkiye'nin savunma planlarını ele geçirip U.99'a vermek için harekete geçer ve İstanbul'da bir gece kulübünde gösteri yapmaya gelirler. Türkiye gizli servisi de gizlice Mandrak ve adamlarını takibe alır.

Mandrak gece kulübüne girerken farkında olmadan cüzdanını düşürür. Cüzdanı gariban, dürüst ve saf bir adam olan ayakkabı boyacısı Cilalı İbo (Feridun Karakaya) bulur ve sahibine götürür. Mandrak Cilalı İbo'yu bu saflığından ötürü kullanmak üzere yanında iş verir. Bir süre sonra ele geçirdiği planları diğer casuslara ulaştırması için Cilalı İbo'yu kullanır. Cilalı İbo'nun ceketinin içine planları gizlice koyar ve ona bir görev verir. Cilalı İbo görevini yerine getireceği sırada ilgi duyduğu bir kız tarafından öpülür. Bu öpücük Cilalı İbo'yu inanılmaz güçte bir süper kahramana dönüştürür. İbo kız arkadaşıyla beraber verilen adrese giderken yolda Türk gizli servis elemanları ve kötü adamlarla mücadele eder. Ağaçları yerinden söker, kayaları fırlatır ve herkesi alt eder. Fakat sonunda gizli servis elemanları Cilalı İbo'ya kendilerini tanıtır ve yardım etmesini ister. Bu andan itibaren Cilalı İbo casusları topladıkları yerde suç üstü yakalamak için Türk gizli servisine yardım eder. Mandrak'ın illüzyon da kullandığı sihirli pelerinle kılıktan kılığa girip casusları şaşırtır ve ellerinden gizli belgeleri alarak onları polise teslim eder.

Senaryosunu Osman Seden'in yazdığı Cilalı İbo Casuslar Arasında zayıf konusuna rağmen vaat ettiği hareket ve eğlenceyi yerine getiren ilginç bir yapımdır. Kişileştirme tiplerden oluşturulmuş ve sahneler hep hareket üzerine kurulmuştur ve birbirleriyle bağlantıları kopuktur, adeta bir skeç mantığıyla yazılmışlardır. Sahneleri birbirinden ayırmak için de filmin çeşitli yerlerine şarkılı ve danslı bölümler yerleştirilmiştir. Senaryoda diyaloglar oldukça basit kurulmuş ve dönemin popüler espri anlayışıyla desteklenmiştir. Yönetmen Nuri Ergün, komedi macera türüne uygun olarak kamerayı hareketli kullanmış, çeşitli çekim ölçekleriyle sahneleri tempolu bir hale getirmiştir. Filmin aksiyon sahnelerinde görsel efektler kullanılarak sahnelerin absürtlüğünden mizah çıkarılmıştır. Örneğin Cilalı İbo'nun, Mandrak 'ın sihirli peleriniyle bin bir kılığa girdiği sahnelerde kullanılan efektler şöyledir:

Pelerini giyen Cilalı İbo bir patlama efektiyle Hitler kılığına girer ve kötü adamları kovalar. Ardından bir başka patlama hareketiyle Hint fakiri kılığına girer, bu kez kötü adamlar onu kovalar. Nuri Ergün, bu kovalama sahnelerini hızlandırılmış çekimle gerçekleştirerek filmi Mack Sennet komedilerine benzetmeye çalışmıştır. Cilalı İbo rolünde Ferudun Karakaya çok sempatik ve atletik bir oyunculuk sergilemiştir. Canlandırdığı tipi peltek bir konuşma biçimiyle vererek oldukça sevimli kılmıştır. Mandrak rolünde Atıf Kaptan oldukça başarılı bir oyun sergilemektedir. Kaptan bir kaç yıl önce oynadığı "Drakula İstanbul" da filmindeki Kont Drakula karakterini, vampirliğinden soyutlayarak Mandrak rolüne oturtmuş ve mizahi bir yorumla canlandırmıştır. Bir tiyatro oyunundan filme uyarlanan "Duvarların Ötesi" (Yönetmen: Orhan Elmas 1964 Ant Film) etkili konusu ve başarılı anlatımıyla bu dönemin en kayda değer çalışmalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin konusu kısaca şöyledir:

Cezaevinden firar eden yedi müebbet mahkûm, polisle girdiği bir çatışma sırasında bir genç kadını rehin alarak sahil kenarında boş bir depoya sığınır. Polis deponun etrafını sarar. Bu sırada mafya üyesi birkaç kişi deponun yanındaki boş bir binadan duvarı delerek, mahkûmlardan Dede'yi (Danyal Topatan) kaçırmak için harekete geçer. Mahkûmlar rehin tuttıkları tiyatro oyuncusu Gün Targan (Belgin Doruk) sayesinde polisleri istediklerini aldırırlar. Mektepli (Tanju Gürsu) adlı genç mahkûm, Gün'ü Halıcı (Hayati Hamzaoğlu) ve Kemal (Özden Çelik) adlı mahkûmların tecavüzünden kurtararak, ona yakınlaşır.

Depoda kaldıkları süre boyunca mahkûmlar teker teker psikolojik bunalım yaşayarak birbirlerine zarar verirler. Dede eroin krizine girer, Kemal işlediği cinayeti sürekli hatırlayarak sinir krizi geçirir. Diğer yandan polis ve jandarma Halıcı'yla işbirliği yapar. Bu durum ortaya çıkınca Halıcı, diğer mahkûmlar tarafından pencereden aşağı atılarak cezalandırılır. Halıcı'nın ölümü sonrasında mahkûmlar birbirleriyle bir iç hesaplaşmaya girer. Çıkan çatışmada Gün Targan bacağında yaralanır. Bu sırada polis yandaki boş binadan içeri girmek isteyen mafya elemanlarını patronlarıyla (Atif Kaptan) beraber yakalar. Depodaki çatışmadan sağ kurtulan üç mahkûm Mektepli, Baba (Erol Taş) ve Ayı Mahmut silahlarını bırakarak polise teslim olur.

Turgut Özakman'ın ilk kez 1958 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen "Duvarların Ötesi", suç ve suçlu sorununu işleyen başarılı bir eserdir. Orhan Elmas'ın yönettiği sinema uyarlamasında senaryo Orhan Elmas, Turgut Özakman ve Vedat Türkali tarafından yazılmıştır. Senaryoda özgün oyundan farklı olarak değişiklikler yapılmıştır.

Oyunda dört kişi olan cezaevi firarileri, senaryoda yedi kişiye çıkartılmıştır. Oyunda kaçarken saklandıkları depoda rehin tuttıkları öğretmen kız, senaryoda zengin bir iş adamının tiyatrocü kızı olmuştur. Firarilerden birinin kaçırılan tiyatrocü kızı daha önceden tanıyıp aşık olması oyundan farklı olarak yalnız senaryoda kullanılmıştır. Ayrıca firarilerden birisi ile olan ilişkileri nedeniyle yardım etmek isteyen yasadışı kişilerin bitişik binadan depoya girme gayretleri senaryoda yer alıp oyunda olmayan değişikliklerden biridir. Senaryoda oyundan farklı olarak yapılan ekleme ve değişiklikler, iyi bir sinemasal anlatıma yol açmıştır. Olay örgüsü ustaca kurulmuş, dramatik yapı çatışmalar üstüne dikkatlice oturtulmuştur. Her bir karakterin meydana gelen olaylarla bağlantısı psikolojik boyutta ayrıntılı ele alınarak kurulmuştur. Konuşma örgüsü doğal ve gerçekçidir ve her bir karakterin kişilik yapısına ve hareketlerine göre başarılı biçimde düzenlenmiştir.

Orhan Elmas, tiyatro kökenli yönetmenlerin içinde sinemaya, tiyatrodan hiçbir unsur katmayan yenilikçi ve farklı bir anlatım dili yakalayan, başarılı bir yönetmendir. "Duvarların Ötesi" filminde etkili bir sinema dili kullanarak farklılığını gösteren Elmas, senaryo yorumunda da bütün estetik dengeyi gözeterek filmin içerik ve biçimine derinlik sağlamıştır. Filmde mahkûmların her birinin davranışındaki psikolojik neden üstünde durulmuş ve bu etkili bir sinemasal dille anlatılmıştır.

Örneğin Mektepli karakterinin hapse düşüşünün geriye dönüşle anlatıldığı mahkeme sahnesinde, kamerayla aynı düzenek üstünde oturan oyuncu, kaydırma hareketiyle birlikte mahkeme heyetinin önünden geçerek hakkında verilen kararı başı öne eğik bir biçimde dinler. Tek planda gösterilen bu sahne, karakter psikolojisini etkili bir sinema diliyle ve başarıyla anlatmaktadır. Filmde karakterlerin hapse düşme öyküleri geriye dönüşler ve psikolojik yansımalarıyla gerçekçi bir şekilde verilmektedir.

Örneğin Mektepli'nin tiyatro oyuncusu Gün Targan'ı sahnede defalarca izleyip ona platonik bir aşkla bağlanması geriye dönüşle anlatılmıştır. Fakat Mektepli'nin şimdi bulunduğu durumda Gün'ün onu sevmeyeceğini, kurtulduğu andan itibaren onu aklından hemen çıkaracağını sözlere dökülmeden, yüzündeki ezik ifadeden gayet açık bir şekilde anlarız. Oyuncuya verilen bu mizansen yakın planlarla desteklenmiş, karakterin yaşadığı duygusal travma, etkili bir sinemayla anlatılmıştır. Orhan Elmas, suç olgusunu ve suçun getirdiği sonuçları duygu sömürüsüne kaçmadan, iç burkan bir yaklaşımla anlatmaktadır.

Kemal karakterinin hikayesi buna örnektir. Kemal annesinin telkiniyle kan davalısını camide abdest alırken öldürmüştür. Bu trajik olay karakteri psikolojik olarak derinden etkilemiştir. Karakterin zayıf düştüğü anlarda geriye dönüşlerle bu cinayet anı gösterilir. Hikayenin sonunda Kemal ölmeden önce, hayalinde sürekli gördüğü cinayeti bu kez kan davalısına silah çekmek yerine bir demet çiçek vererek yani barış eli uzatarak düşler. Filmde altı çizilmeden duygusal yoğunluğu yüksek bir şekilde anlatılan bu sahne aynı zamanda töreleri didaktizme kaçmadan gerçekçi bir tutumla eleştirmesiyle dikkat çekmektedir.

Orhan Elmas, etkili sinema dilinin yanında oyuncu yönetimi ve sinemasal mizansen vermede de başarılı olmaktadır. Oyuncular rollerine tam uyarak doğal bir oyunculuk sergilemektedir. Kalabalık sahnelerde basit mizansenler verilerek olayların doğrudan ve net bir şekilde algılanması sağlanmıştır. "Bozuk Düzen" ve "Güzel Bir Gün İçin" adlı iki filmle Türk sinemasında özel bir yer edinen Haldun Dormen, bu dönemde tiyatro kökenli yönetmenlerin içinde aynı zamanda hem sinema hem de tiyatro yapan tek kişidir. Güzel Bir Gün İçin filminin konusu kısaca şöyledir: Abbas (Erol Günaydın) bir mağazada tezgâhtar olarak çalışan üç çocuklu bir duldur. Pavyonda şarkıcılık yapan kız kardeşi Zarife (Nisa Serezli) ile birlikte yaşamaktadır.

Abbas mağazada çalışan baş tezgahkar Cemile'ye (Belgin Doruk) gizlice aşıktır. Mağazanın muhasebecisi Sadık'la (Altan Erbulak) Cemile'ye olan tutkusunu ve hayallerini paylaşır. Diğer yandan Cemile de yakışıklı tezgahkar Zeki'ye (Metin Serezli) aşıktır. Abbas'a yalnızca acıdığından ve Zeki'yi kıskandırmak istediğinden yakınlık gösterir. Bir gün mağazanın patronu Kıymetliyan (Turgun Boralı) Abbas'a öfkelenir ve onu işten atar. Abbas işten çıkarılmaktan çok Cemile'den ayrı kalacağı için üzülür. Sadık'la Şişko'nun meyhanesinde içtikleri bir sırada aklına mağazayı soyma fikri gelir. Böylece hem zengin olacak hem de sevdiği kadınla evlenecektir. Sadık da bu fikre katılır. Eğer parası olursa o da Zarife'yle evlenip mutlu olacaktır.

Böylece iki arkadaş bir Cumartesi gece mağazanın kasasını soymaya kalkarlar. Fakat o gece başka hırsızlar onlardan erken davranıp kasayı da yanlarına alarak kaçarlar. Gizlice onları takip eden Abbas'la Sadık, hırsızların uyuduğu bir sırada bir türlü açamadıkları kasayı alıp kaçarlar. Kaçarken Abbas meyhane borçlarını yazdığı defterini evde düşürür. Bunun üzerine soyguncular Abbas'la Sadık'ı bulmak için Şişko'nun Meyhanesine giderler. Soyguncuları karşılarında gören Abbas'la Sadık hemen meyhaneden çıkar. Onları eve kadar takip eden soyguncular ertesi gece gizlice Abbas'ın evine girip kasayı ararlar. Fakat Zarife ve çocuklar hırsızları evden kovular.

Abbas'la Sadık kasayı bir sandığa koyarak gemiyle Bandırma'ya gitmeye çalışırlar. Rıhtımda sandıkların bulunduğu bir yerde bekledikleri sırada soyguncular Abbas'la Sadık'ı ve yanlış sandığı alarak zorla kaçırlar. Sandığı açtıklarında içinden klozet çıktığını görünce soyguncuların şefi (Haldun Dormen) silahla kasanın yerini söylemesi için Abbas'a işkence yapar. Abbas kasanın Şişko'nun meyhanesinde olduğu yalanını söyler. Hep birlikte Şişko'nun Meyhanesine giderler. Zarife orada soyguncuları teşhis eder ve bir kavga patlak verir. Herkes karakolluk olur. İşledikleri suçtan ötürü kısa bir süre hapis cezasına çarptırılan Abbas'la Sadık kaldıkları hücrenin duvarına hayal ettikleri güzel bir günün resmini çizerek avunurlar. Senaryosunu Erol Günaydın, Erol Keskin ve Haldun Dormen'in birlikte yazdıkları "Güzel Bir Gün İçin" ilginç konusu ve gerçekçi karakterleriyle başarılı bir film. İki küçük insanın daha iyi bir yaşam hayalleri kurması ve bu hayallerin yaşamın ve şehrin kargaşası içinde yitip gitmesi temasının anlatıldığı film, sağlam bir dramatik yapıya sahiptir. Dar gelirli kesimin ekonomik ve sosyal yaşamının mizahı bir üslupla

anlatıldığı senaryoda karşıtlıklara oldukça ustalıkla biçimde yer verilmiştir. Bu karşıtlıklar özellikle karakterlerde oldukça çarpıcı şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin Abbas ve Zeki karakterlerinin ruhsal ve fiziksel karşıtlıkları dramatik bir etki yaratmaktadır. Abbas'ın sıradan fiziksel yapısına karşın Zeki mükemmel bir fiziki görünüme sahiptir. Abbas'ın samimi ve sevimli kişiliğine karşın Zeki sert ve hırslı bir yaradılıştadır. Abbas kaybeden, Zeki kazananıdır. Abbas Cemile'ye aşık, Cemile, Zeki'ye. İşte karakter temelinde oluşturulan bu karşıt kişilikler filmde başarılı bir dramatik etki yaratmaktadır.

Senaryoda ayrıca kimi toplumsal kesimler kendi konuşma biçim ve davranışlarıyla gerçekçi şekilde yansıtılmış; bu gerçekçi yaklaşım ustalıkla mizahi bir üsluba oturtulmuştur. Örneğin meyhane sahnesinde yer alan kimi tipler; işsiz aktör, karısından yana dertli koca, fakir aşık hep ait oldukları çevrenin etkisini taşırlar. Aktör konuşmasının bir yerinde mutlaka tırat atar, dertli koca karısına olan öfkesini kusar, fakir aşık sarhoşluğun etkisiyle dertli şarkılar söyler. Tüm bu davranış ve konuşmalar çevresel faktörler göz önüne alınarak yansıtılmıştır. Hikayenin teması olan iyi bir yaşam kurma hayali karakterlerde aşk ve sevgi duyguları temel alınarak işlenmektedir.

Abbas hayalini kurduğu iyi bir yaşama Cemile'yle evlenerek ulaşabileceğine, Sadık da aynı şeyi Zarife'yle gerçekleştireceğine inanmaktadır. Bu karakterler için aşk ve sevgi iyi bir yaşam düşü kurabilmenin vazgeçilmez duygularıdır. Bu güçlü duygular onları gözü kara bir şekilde tehlikenin içine atar, türlü olaylar yaşatır ve hüsrana uğratar. Ama bu hüsrana oluştta bile hiçbir zaman bu duygulardan vazgeçilmez. Çünkü her şeye güzel bir gün yaşamak için katlanılmıştır. Filmde de güzel bir gün ancak hapisane duvarına çizilen bir resimde hayal edilir. Bu hayalin içinde herkes istediğine kavuşmuş ve mutlu olmuştur. Haldun Dormen, senaryonun hassas ve yumuşak dokusunu abartmadan ustalıkla bir şekilde filme aktarmıştır.

Duygusal sahnelerde yakın plan, komik ve gerilimli sahnelerde de genel ve bel plan olmak üzere çeşitli çekim ölçekleriyle iyi bir sinemasal anlatım dili kullanmıştır. Örneğin işe yetişmek için tıka basa kalabalık bir otobüse binen Abbas'ın otobüsteki itişip kakışmaları yakın planda ve hızlı bir kurguyla verilmekte ve böylece bu sahnedeki kalabalık ve sıkışıklık duygusu başarılı bir şekilde seyirciye geçmektedir. Haldun Dormen kamera hareketlerini kullanarak ustalıkla bir duygusal etki de

yaratmaktadır. Örneğin meyhane sahnesinde kameranın 360 dereceli pan hareketiyle hem zaman aşımı anlatılmakta hem de karakterlerin sarhoşluğu hissettirilmektedir. Yine filmin finalindeki hapishane sahnesinde büyük bir duygusal yıkıma uğrayan Abbas ve Sadık'ın ruhsal çöküşü, geriye doğru açılan kamera hareketiyle verilmiş ve başarılı bir dramatik etki yaratılmıştır. Filmde mizansenler doğal ve gerçekçidir. Oyuncu yönetiminde de bu gerçekçi ele alış kendini göstermektedir. Yine komik sahnelerdeki oyuncu yönetiminde ölçülü bir abartının yapıldığı gözlenmektedir. Oyuncu seçimi çok doğru yapılmış, başta Erol Günaydın ve Altan Erbulak olmak üzere tüm oyuncular doğal ve inandırıcı oynamışlardır. Belgin Doruk'un dışında tüm oyuncu kadrosu tiyatrocular dan ve özellikle Dormen Tiyatrosu oyuncularından oluşan filmde teatral oyunculuk hiç göze çarpmamaktadır.

Filmin atmosferine müzik seçiminin çok olumlu bir katkı yaptığı gözlenmektedir. Meyhane sahnesinde çalan laterna müziği İstanbul'un farklı bir kimliğini ve eski meyhane kültürünü çok sıcak bir şekilde vermektedir. Bu dönemde çok ağırlıklı olmasa da tiyatro kültürü almış olan kimi yönetmenler de Sırrı Gültekin, Nejat Saydam, Şinasi Özönük, Abdurrahman Palay ve Muzaffer Arslan gibigişe filmleri yaparak varlık göstermişlerdir. Bu dönem Türk sinemasında özellikle de tiyatro kökenli yönetmenlerin filmlerinde tiyatro etkisinin yavaş yavaş kalktığı, Türk sinemasının kendine özgü anlatım dilinin yerleşmeye başladığı gözlenmektedir. Yine de tiyatro geleneğinden tümüyle sıyrılmak ne oyuncular ne de yönetmenler için kolay olmamıştır. Duygu Sağıroğlu bu duruma ilişkin şu yorumu yapmaktadır:

“ Tiyatrocuların kendilerine olan güvenlerini yitirmiş olduklarını söyleyemeyiz. O güven kaldıkça da sinema yapmaları çok zor. Tiyatronun en başarılı insanlarından, oyuncularından söz ediyorum. Tiyatroda kazandığı deneyimi, başarıyı sinemaya da götürmemeleri için bir neden yoktu. Yani biz başkalaşalım, tiyatro yapmayalım, sinema yapalım demeleri için sebep de yok. Doğal ki sahnedeki o becerilerini, o yeteneklerini, o sınıanmış, denenmiş, alkışlanmış ve başarıya ulaşmış davranışlarını sinemada da sürdürdüler. Ama bu değişikliği anlamış olmalarına da imkan yok. Zaman değişmiş, yeni şeyler var; onlara özenmemiş olmaları da mümkün olmadığı için biraz daha sinemaya yaklaşmışlardır. Teatral etki diye düşündüğümde batıdan gelen kimi filmler de tiyatrodan kurtulmuş değiller. Onlar da aynı hastalıktan

muzdarip. Oralarda da sinemacılar bir darbeyle tiyatrocuları kovup sinemayı ellerine geçirmiş değil. Tiyatrocuların saltanatı sürüyor, dünyanın her yerinde sürdüğü gibi. Teatral etki zaman içinde kendiliğinden yüzde yüz kalkmamıştır. Hitchcock filmlerinde bile ağır tiyatro edaları görülür. Çok iyi bir sinemacı olmasına rağmen Hitchcock tiyatrodan geldiği için etkisinde kalmıştır.’’ (Sağiroğlu,Duygu, Görüşme:2016)

5.5. 1970'ten Günümüze Tiyatro Kökenli Yönetmen ve Oyuncular

Bu bölümde incelenecek filmler ve yönetmenler şunlardır: Ergin Orbey “Bizim Aile”, Kartal Tibet “Tosun Paşa” ve Başar Sabuncu “Zengin Mutfağı”.

1970'ten itibaren Türk sinemasında oldukça az sayıda tiyatro kökenli yönetmene rastlanmaktadır. Bu yönetmenlerden biri olan Ergin Orbey, sinemaya, 1974'te Aziz Nesin'in bir oyunu olan "Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz" ı uyarlayarak geçmiştir. Ardından 1975'te Arzu Film şirketiyle çalışmaya başlamış "Delisin" ve "Bizim Aile" adlı filmleri yönetmiştir. Daha sonra "Gel Barışalım" (1976 Özer Film), "Meraklı Köfteci" (1976 Örnek Film) ve "Tatlı Kaçık" (1977 Özer Film) adlı filmleri çekmiştir. Ergin Orbey'in 1975'te Arzu Film için yönettiği Bizim Aile filminin konusu kısaca şöyledir: Melek Hanım (Adile Naşit) üç yetişkin çocuklu, orta yaşlı bir duldur. Büyük kızı Feride (Ayşen Gruda) evde kalmış, sulu gözlü, aşırı derecede duygusal ve yaş kompleksli bir kızdır.

Ortanca oğlu Ferit (Tarık Akan) tıp öğrenimi gören yakışıklı bir delikanlıdır. Küçük oğlu Ferdi de lisede okuyan sakin bir çocuktur. Melek Hanım ölen eşinden kalan parayla zorlukla ailesini geçindirmektedir. Öte yandan bir fabrikada ustabaşı olarak çalışan dört çocuklu dul Yaşar Usta (Münir Özkul) da evi çekip çevirecek bir kadına ihtiyaç duymaktadır. Fabrikadaki bir arkadaş aracılığıyla tanışan Melek Hanım ve Yaşar Usta kısa sürede birbirleriyle anlaşarak evlenirler. Her ikisi de çocuklarından evliliklerini gizler. Kısa süre sonra Yaşar Usta evini kapatıp Melek Hanım'ın yanına taşınır. Her ikisinin de çocukları bu durumdan hoşlanmaz ve sürekli problem çıkarırlar. Kısa süre sonra çocuklar birbirleriyle geçinemeseler de aynı çatı altında yaşamaktan ötürü alışkanlık kazanırlar. Çocukların bu sürtüşmeleri Melek Hanım ve Yaşar Ustayı birbirlerine yaklaştırır elbirliğiyle ve hoşgörüyü sorunları çözmeye çalışırlar.

Bir gün Ferit zengin kız arkadaşı Alev'in (İtir Esen) babasının adamları tarafından dövülür. Bu olay sonrası Yaşar Usta ve Melek Hanım'ın çocukları birbirlerine kenetlenirler. Babasının bu zulmünden kaçan Alev Ferit'in yanına sığınır. Alev'in babası bu evliliği bozmak ve aileyi cezalandırmak için Yaşar Usta'yı işinden attırır, evlerine de haciz getirtir. Tüm bu olumsuzluklar karşısında aile birbirine daha da kenetlenir. Önlerine çıkan engelleri sevgi ve dayanışmayla teker teker aşarlar. Böylesi bir güç karşısında yenilgisini kabul eden zengin baba kızından ve aileden af diler.

Aile kavramını sevgi, hoşgörü ve dayanışma duygularıyla ele alan "Bizim Aile", Türk sinemasında bir dönem çok popüler olan aile komedilerinin başarılı örneklerinden biridir. Senaryosu ünlü tiyatro yazarı Sadık Şendil tarafından yazılmıştır. Sadık Şendil Türk tiyatrosunun yazın alanında, gelenekselle batı tiyatro tekniğini ustalıkla kaynaştıran büyük bir yazardır. "Kanlı Nigar" ve "Yedi Kocalı Hüzmüz" gibi oyunları tiyatrodan "Beklenen Şarkı", "Senede Bir Gün", "Salako", "Hababam Sınıfı", "Neşeli Günler" ve "Gırgıriye" gibi senaryolarından çekilmiş filmler de sinemada büyük başarı elde etmiştir. Şendil'in senaryolarında sağlam bir hikaye ve incelikli işlenmiş karakterlerin olduğu gözlenmektedir.

"Bizim Aile" nin senaryosunda oldukça basit fakat bir o kadar da duygu yüklü bir hikâye anlatılmaktadır. Tema olarak sevgi ve dayanışmanın işlendiği görülmektedir. Senaryonun teması Melek Hanım ve Yaşar Usta'nın çocuklarına gösterdiği karşılıksız sevgide ve kötü günlerde birbirlerine verdikleri sonsuz destekle çarpıcı biçimde ortaya konmaktadır. Senaryonun dramatik çatışması sinemamızda öteden beri kullanılan kültürel ve sınıfsal farklılık üstüne oturtulmuş bu yönde de zengin kız, fakir erkek aşkı klişesi kullanılmıştır. Ayrıca dönemin siyasal ve toplumsal etkileri de sıradışı bir şekilde ele alınmıştır. Senaryoda kişileştirme; ana rollerde karakter, yan rollerde de tip şeklinde meydana getirilmiştir. Melek Hanım ve Yaşar Usta karakterleri basma kalıp tavır ve davranıştan uzak, psikolojik derinliği olan samimi ve gerçek boyutta çizilmişlerdir. Bu roller de izlediğimiz Adile Naşit ve Münir Özkul çok başarılı oyunculuklar göstermektedirler. Filmin her karesinde oyunculukları büyük bir uyum içinde doğal, doğru ve inandırıcıdır. Yan rollerdeki tipler özellikle Feride'de Ayşen Guruda ve Şener'de Şener Şen, çok sıcak ve komik bir oyunculuk sergilemektedirler. Devlet Tiyatrosu'nda oyuncu ve yönetmen olarak çalışan sonra da sinemaya geçen Ergin Orbey yalnızca bu dönemin değil bütün

zamanların en güzel ve sıcak bir aile filmine başarıyla imzasını atmıştır. Sinemasal anlatımda oldukça iyi, oyunculuk mizanseninde çok başarılı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Duygusal yoğunluğu olan sahnelerde yakın plan çekim ölçeği kullanarak seyirciyi olayın içine sokmuş ve aynı duygusal yoğunluğu hissetmesini başarıyla sağlamıştır.

Önce tiyatro ardından sinema oyunculuğunda başarılı olan Kartal Tibet toplumsal güldürü filmlerinde yönetmenlik yaparak kariyerini bu yönde ilerletmiştir. İlk filmi olan "Tosun Paşa", parlak oyuncu kadrosu ve mizahi senaryosuyla bu dönemin en çok dikkat çeken filmlerinden biri olmuştur. Konusunu kısaca özetleyecek olursak; Telliogulları ve Seferoğulları İskenderiye'nin saygın ailelerindedir. Her iki aile de Yeşil Vadi üzerinde hak iddia ettikleri için birbirlerine düşmandırlar ve Yeşil Vadi'yi ele geçirebilmek için kıyasıya mücadele etmektedirler.

İskenderiye Beyi Daver Bey (Mete Sezer) Yeşil Vadi sorununa el atar ve iki aile arasında zoraki ateşkes sağlar. Tellioglularından Lütfü (Şener Şen) Daver Bey'in Yeşil Vadi'yi onlara vermesi için kızı Leyla Hanım'ı (Müjde Ar) istemeye karar verir. Fakat Leyla'nın gönlü Seferoğullarından Suphi'ye düşmüştür. Bunun üzerine Lütfü yeni bir plan yapar ve Daver Bey'in gözünü korkutmak için evin uşağı Şaban'ı (Kemal Sunal) Tosun Paşa kılığında sokarak Leyla Hanım'ı yeniden ister. Fakat biraz safça bir yapıya sahip olan Şaban, Tosun Paşa kılığında işleri arapsaçına döndürür. Bu arada Mısır'daki hakiki Tosun Paşa, İskenderiye'den dönen bu sahtekarlığın haberini alır ve işin aslını öğrenmek için İbrahim Paşa kılığında girerek oraya hareket eder. Bu sırada Lütfü gerçek Tosun Paşa'nın İskenderiye'ye geleceği haberini alır almaz Şaban'ı uarmaya çalışır. Fakat Şaban bu uyarılara kulak asmaz. İbrahim Paşa olarak Daver Bey'in evine gelen hakiki Tosun Paşa, bu komplonun arkasında yerinde gözü olduğunu düşündüğü Daver Beyi' in olduğunu sanır.

İbrahim Paşa şerefine verilen bir davette Telliogulları ile Seferoğulları Tosun Paşa'yı kaçırmaya çalışır. Fakat her iki aile de yanlış kişileri kaçırmaları. Tam bu sırada olayı fark eden gerçek Tosun Paşa her iki aileyi sorguya çekerek işin aslını öğrenir. Sonunda hem Yeşil Vadi'ye el koyar hem de Leyla Hanım'la evlenerek iki ailenin kavgalarını sonlandırır. Tosun Paşa, mülkiyet haklarını toplumsal ve siyasal bir temele dayandırmadan komik bir üslupla anlatan, başarılı bir komedidir. Senaryodaki olayın kahramanları üst sınıftan iki köklü ailenin bireyleri ve alt sınıftan saf bir uşaktır. Hikâyenin dramatik kurgusu Yeşil Vadi'yi ve Leyla Hanım'ı elde edebilme

üzerine kurulmuştur. Bu kurgu devamlı komik unsurlarla biçimlenerek işlenir. Bu nedenle kişileştirmede tip yaratımı üzerinde durulduğu gözlenmektedir. Senaryonun lokomotif iki tipi Lütfü ve Şaban, geleneksel Türk tiyatrosundaki Kavuklu ve Pişekar'ın bir benzeridir. Diyaloglarda da geleneksel tiyatronun izleri görülmektedir. Örneğin, Lütfü'nün Şaban'ı babasının yatağında uyurken yakaladığı sahnede şu şekilde bir konuşma geçer:

Lütfü - (Şaşkın) Sen, yatıyorsun ha!

Şaban - (İrkilerek) Yok canım!

Lütfü - Evet, yatıyorsun.

Şaban - (Kendine bakarak) Yatışında bir tuhaflık mı var?

Lütfü - Hem de babamın yatağında!

Şaban - Ben de ananın yatağı demedim ki!

Lütfü - Vay it oğlu it! (Şaban'ı tokatlar)

Bu gibi yinelemeler, yanlış anlamalar ve küfürler Karagöz'de ve Orta oyununda sıkça kullanılan komedi tekniğidir ve senarist Yavuz Turgul diyaloglarda bu tekniği kullanarak güldürü ögesini başarıyla kurmaktadır. O dönemin toplumsal yaşayışına dair kesitler, eğlence ve şenlik kutlamaları sahnelerinde verilmektedir. Tellioglu ve Seferoğlu kadınlarının kız görmeye hamama gittikleri sahnede, hamamın sadece banyo yapılan bir yer değil, gelin adaylarının incelendiği aynı zamanda yiyip içilen, saz çalınıp eğlenilen bir yer olduğu da gösterilmektedir. Böylece senaryoda geçmişin hamam kültürüne dair bilgiler güldürü öğeleriyle harmanlanıp etkileyici bir şekilde verilmektedir. Yine açık hava şenliklerinde yapılan ip çekme, ağızda kaşıkla yumurta taşıma, çuval içine girip koşma, bir tepsi yağurdun içinde ağızla altın lira arama ve yağlı güreş gibi o dönemin halk eğlenceleri ve geleneksel spor kültürünün başarıyla işlendiği görülmektedir.

Kartal Tibet bu ilk yönetmenlik denemesinde iyi senaryosu ve yetenekli oyuncu kadrosuyla başarılı bir iş çıkarmıştır. Sinemasal anlatım dili bakımından vasat olan film akıcı hikayesi ve başarılı oyuncu yönetimiyle öne çıkmaktadır. Kamera genelde hareketsiz kılınmış, çeşitli çekim ölçekleriyle filme hareket kazandırılmıştır. Zaman zaman sahnelerde tempo düşüklüğü gözlenmektedir. Örneğin evin reisi Akil Bey'in (Akil Tuna) aile bireylerine vaktinde sofrada olmaları uyarısını yaparken tek tek her bir bireye sorup yanıt alması sahneyi uzatmakta ve tempoyu düşürmektedir. Öte yandan Kartal Tibet'in oyuncu yönetiminde temposu düşmeyen, komedi

zamanlaması doğru bir reji uyguladığı gözlenmektedir. Sahne mizansenlerini de bu ritme göre olabildiğince hareketli, tekrardan uzak bir şekilde gerçekleştirmiştir. Yalnız film atmosfer yaratımında pek başarılı olamamaktadır. İç ve dış mekan tasarımında olayın geçtiği İskenderiye şehrini ya da Mısır ülkesini çağrıştıracak hiçbir öge yer almamaktadır. Bir başka deyişle filmde Mısır ülkesine ait herhangi kültürel ya da sosyal özelliğe gönderme yapılmamaktadır.

Diyaloglarda olayın Mısır İskenderiye'de geçtiğine dair bilgiler çıkarıldığında mekânın filmin dramatik yapısına katkı sağlamadığı görülmektedir. Oyuncu kadrosunun çoğunluğu tiyatro kökenli olan filmde Kemal Sunal ve Şener Şen çok başarılı bir oyunculuk sunmaktadırlar. Hafif aptal, sakar ve cahil olan, yanlış anlamaları yüzünden kıldığı potlarla işleri arapsaçına döndüren Şaban rolündeki Kemal Sunal çok sıcak ve içten bir oyunculuk sergilemektedir. Fiziğini oldukça içten kullanmakta ve yarattığı tipe uygun hareketlerde bulunarak role doğru bir bütünlük katmaktadır.

Otorite meraklısı, korkak, fırsatçı ve kurnaz geçinen Lütfü rolünde ise Şener Şen komedi dozu abartısız, dengeli ve inandırıcı bir oyunculuk göstermektedir. Birbirine ters duygu geçişlerini çok komik bir şekilde canlandırırken doğallığını hiç yitirmeyen Şener Şen, Kemal Sunal'a birlikte filmi başarıyla sürüklemektedir. Filmin diğer rollerinde Seferoğulları' nın aile reisi rolünde Sıtkı Akçatepe ve Tellioğulları' nın aile reisinde Akil Tuna gözden kaçmayacak kadar iyi oyunculuklar sergilemektedir. Türk sinemasının bu iki karakter oyuncusu Ertem Eğilmez'in komedilerinde özellikle Hababam Sınıfı serilerinde rol almış ve filmin inandırıcılığına büyük katkıda bulunmuşlardır. Yine Türk sinemasının sevecen fedakar anne, hala vs. rollerinin unutulmaz oyuncusu Adile Naşit'le evde kalmış kız kurusu, çaçaron kadın rollerinin başarılı oyuncusu Ayşen Gruda da filmde öne çıkan başarılı oyunculardır.

1980'lerde hem tiyatroyu hem de sinemayı bir arada götüren az sayıdaki yönetmenden biri olan Başar Sabuncu, Vasıf Öngören' in aynı adlı oyunu "Zengin Mutfağı" nı filme alarak sinema ve tiyatro ilişkisine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Filmin konusu kısaca şöyledir: Zengin bir adam olan Kerim Bey'in yanında aşçıbaşı olarak çalışan Pehlivan Lütfü (Şener Şen) zararsız, çalışkan ve saf bir adamdır. Bir Haziran günü işçi hareketi yüzünden ülkede ortalık karışmış ve patronu yurtdışına kaçırmıştır. Tüm bu olan bitenden habersiz olan Lütfü Usta durumu Kerim Bey'in

şoförü Seyfi (Osman Görge) ve ağabeyi Ahmet'ten (Gökhan Mete) öğrenir. Ahmet, işçi hareketine katılmış sosyalist görüşlü biridir.

Kardeşi Seyfi de ayın görüşte ve daha sakin bir kişiliktir. Evin diğer çalışanı olan saf ve duygusal hizmetçi kızın (Nilüfer Açıkalın) tek amacı sırlılaşmak aşık olduğu Selim'le (Oktay Korunan) evlenmektir. Olayların olduğu gün Selim'le nişanlanacaktır. Fakat Ahmet hizmetçi kıza, ağabeyinin olaylara karıştığı için bir süre ortalıktan kaybolduğunu, bu nedenle nişanın yapılamayacağını söyler. Bu sırada kızın sevgilisi Selim gelir. Selim, temiz yüzlü, ürkek görünümlü, saf bir çocuktur. Üniversitede okumakta ve ablasının gönderdiği parayla geçinmektedir. Hizmetçi kız babası gibi gördüğü Pehlivan Lütfü'den Selim'le nişanını yapmasını rica eder. Pehlivan Lütfü bu isteği yerine getirir ve iki genci nişanlar. Kısa bir süre sonra patron Kerim Bey ailesiyle ve evi koruması için özel eğitilmiş bir Alman Kurt köpeğiyle yurtdışından döner. Pehlivan Lütfü görevine ek olarak bu köpeğin özel bakımını da üstlenir. Bu sırada memlekete ablasının yanına gidip evlenmek için babasından kalan mirası isteyen Selim eli boş olarak geri gelir. Bunun üzerine hizmetçi kız tüm maaşını evlilik parası olarak bankaya yatırması için Selim'e verir. Gazetede bir tanıdığına polis tarafından arandığı haberini okuyan Selim, radyoda da arananların ihbarı için para ödülü olduğunu duyar duymaz tanıdığına polise ihbar etmek için aceleyle evden çıkar.

Pehlivan Lütfü, tüm bu olaylara anlam veremezken patronun köpeğine özel hizmette bulunması canını çok sıkmakta üstelik hayvan gelen gidene saldırmaktadır. Bir süre sonra Selim büyük korku içinde mutfığa gelir ve kendisini saklamalarını ister. İhbar ettiği kişiyi polis bir çatışmada vurmuş ve polisin elinden kaçanlar Selim'in muhbirliğini öğrenmiştir. Hizmetçi kız Lütfü Usta'dan Selim'in mutfakta kalmasını ister. Pehlivan Lütfü de bunun üzerine patrona gidip durumu anlatır ve Selim'in kilerde yatıp kalkması için izin ister. Patron Selim'i yanına çağırır ve onu himayesi altına alır. Kısa süre sonra Selim Patronun isteği üzerine özel eğitim için bir kampa gönderilir. Kamptan dönüşünde görünüşünden davranışına kadar büyük bir değişiklik geçiren Selim, yeni arkadaş grubuyla işçi sendikalarını tartaklamak için baskınlara gider. Hizmetçi Kız ve Pehlivan Lütfü Selim'deki bu değişiklikten tedirgin olurlar. Bu sırada, bir dilenciyi yaralayan azgın köpekten kurtulmak için Pehlivan Lütfü gizlice onu zehirler. Fakat ölen köpeğin yerine iki yeni köpek daha getiren Patron, Selim'e bu olayı araştırma talimatını verir. Mutfakta herkesi potansiyel suçlu olarak

gören Selim köpeği kimin öldürdüğünü bildiğini önce kıza sonra Pehlivan Lütfü'ye söyler. Pehlivan Lütfü çok korkar. Selim'in dışında herkes köpeği Pehlivan Lütfü'nün öldürdüğünü bilmektedir. Selim, kıza köpeği öldürenin, ağabeyi sendikada çalışan biri olduğunu söyler. Kız bu kişinin şoför Seyfi olduğunu sanır ve onu uyarmaya çalışır. Selim şoför Seyfi'ye baskına gideceklerini söyler.

Hazırlığa başlaması emrini verir. Tam bu sırada mutfağa gelen Ahmet tüm olan biteni öğrenir. Selim'in katil olarak düşündüğü Seyfi değil hizmetçi kızdır. Çünkü kız ağabeyinin sendikada çalıştığını Ahmet'ten o gün öğrenmiştir. Seyfi gizlice arabanın motoruna şeker koyar ve bu baskını sabote eder. Kız, Ahmet ağabeyle birlikte evden ayrılır ve Pehlivan Lütfü yalnız başına mutfakta kalır. Sorun, bu evde çalışmaya devam edip etmeyeceğidir. Epik tiyatro türünde çok seçkin ve başarılı eserler veren Vasıf Öngören' in 1977'de İsmet Küntay ve Sanatseverler Derneği yılın oyunu ödülünü kazanan "Zengin Mutfağı" adlı oyununda ikili ilişkilerden başlayıp ülke yönetimine uzanan faşizmin çarpıcı bir eleştirisi yapılmaktadır.

Bu eleştiriyi, ülkemizde gerçekten yaşanmış toplumsal, siyasal ve bir olayı - 1960'ların sonlarındaki işçi hareketi ve onu izleyen 12 Mart muhtırası- kendine fon olarak, sıradan insanların arasındaki sevgi, çıkar ve korku duygularıyla yapmaktadır. Başar Sabuncu oyunu filme uyarlarken duyguların faşizan etki altında ezilişini karakterlerin söz ve davranışlarında oldukça etkili bir şekilde vermektedir. Örneğin; Pehlivan Lütfü'nün diline doladığı - "Ben mesaimin kaçta başlayıp kaçta biteceğini bilmeliyim!" - serzenişleri patronu tarafından emeğinin açıkça sömürüldüğünün bir ifadesidir. Ahmet'in hizmetçi kıza söylediği "-Ya bizdensin, ya onlardan!" sözü, yaşayabilmek için insanın mutlaka bir taraf tutması zorunluluğunu iletmektedir. Yine Selim'in eğitim kampı dönüşü kıızı tekin bulmaması ve adam yerine koymaması, masum bir ilişkinin siyasal ve toplumsal baskılar sonucu felakete dönüşüne çarpıcı bir örnektir.

Senaryodaki kişileştirme, tüm roller için karakter boyutunda gerçekleştirilmiştir. Her bir karakter olaylar sonucunda etkilenip değişime uğramaktadır. Etliye sütlüye karışmayan yalnızca vazifesini yerine getiren aşçı Pehlivan Lütfü, kendini ve çalıştığı düzeni sorgulayan bir kişi haline gelir. İçre kapanık, pısrık ve saf görünümlü Selim kendini üstün güçlü ve önemli gören bencil ve faşist yapıda birine dönüşür. Genç kız, güven duyup sevdiği gencin korkutucu değişimi üstüne onun karşısında yer alır. Örneklerde görüldüğü gibi karakterler oldukça çarpıcı ve ironik bir şekilde değişime

uğrarlar. Başar Sabuncu yönetmen olarak tek mekanda -mutfakta- geçen öyküyü akıcı bir üslupla sinemaya aktarmıştır. Filmin mizansenlerinde teatral bir anlayışın hakim olduğu ve bunun bilinçlice yapıldığı. Örneğin; aşçıbaşının merdiven başına gidip yukarıya doğru -patrona doğru- konuşması, bahçe kapısından dışarıya seslenmesi ve kendi kendine, karşısındakini de oynayarak konuşması gibi teatral mizansenler filmde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Yetkin bir sinema diline sahip olan Sabuncu çeşitli çekim ölçekleriyle, öznel ve nesnel kamera kullanımıyla filmi akıcı bir hale getirmektedir. Klasik anlatımın yanında simgesel anlatıma da yer vererek dramatik kurguyu daha çarpıcı kılmıştır.

Örneğin; Selim'in yemek yerken çıkardığı sesle bahçedeki köpeğin hırlaşmayla karışık yemek yemesi üst üste bindirilir. Böylelikle Selim'deki değişiklik sinemasal anlatımla etkili bir şekilde verilmektedir. Filmin oyunculukları, doğal ve abartıdan uzak, inandırıcı ve samimidir. Pehlivan Lütfü'de Şener Şen, karakterin trajikomik yapısını fiziksel ve ruhsal bütünlüğü içerisinde ustaca ortaya koymaktadır. Karakterin konuşma biçimine yerleştirdiği Bolu şivesi taklitten uzak ve gerçekçidir. Karakterin durum komedisi de abartıdan uzak, ölçüsünde ve doğallıkla canlandırmaktadır. Hizmetçi kız rolünde Nilüfer Açıkalın pasifize olmuş bir karakterin yavaş yavaş aktif hale dönüşmesini çok başarılı bir şekilde canlandırılmaktadır. Sesini ve fiziğini rolle ustalıkla bütünleştirmekte ayrıca sözsüz oyunlarda ve dinlenme sahnelerinde etkili bir oyunculuk göstermektedir. Selim rolünde Oktay Korunan, karakterin keskin değişimini karikatürize etmeden inandırıcı bir şekilde vermiştir. Rolünü küçük oyunlarla, nüansları kaybetmeden doğallıkla canlandırmaktadır. Şoför Seyfi rolünde Osman Görgeç ve ağabeyi Ahmet rolünde Gökhan Mete oldukça başarılı ve doğal bir oyunculuk performansı göstermektedir. Epik tiyatro türünde yazılmış bir oyunu yine bu anlatıma sadık kalarak sinemaya taşıyan Başar Sabuncu teknik ve içerik olarak oldukça zor bir işe kalkışmış, teatral anlatımda sinemasal anlatımı harmanlayarak sıradışı, başarılı bir yapım ortaya çıkarmıştır.

6.SONUÇ

Tiyatro kökenli oyuncu ve yönetmenler, Türk sinemasının başlangıcından 1950'li yıllara kadar yönetimde, oyunculukta, ışık, dekor ve kostüm tasarımında tiyatro etkisini yaptıkları filmlere taşımışlardır. 1950'lerden başlayarak sinemasal anlatım dilinde oldukça kayda değer çalışmalar gösteren bazı tiyatro kökenli yönetmenler, içerik ve içeriğin yorumlanışında belli kalıpların yerleşmesine yol açmışlardır. Abartılı melodramlar, fars ya da revü benzeri yüzeysel komediler, tarihi, savaş ve macera türlerinde vb. pek çok film çekerek, bu türlerin sinemamızda daha ağırlıkla yer almasına neden olmuşlardır. Öte yandan 1950'li yıllarda, Lütfi Akad, Metin Erksan ve Atif Yılmaz gibi tiyatro dışından gelen yönetmenler, Türk sinemasına özgü anlatım dilinin temellerini oluşturmuşlardır.

Özellikle 1960'lardan başlayarak Türk sineması, çok büyük gelişmeler kaydetmiştir. Filmlerde toplumsal içerikli konular etkileyici bir sinema diliyle aktarılmaya başlanmıştır. 1960'ların ikinci yarısında karşımıza çıkan ikinci kuşak tiyatro kökenli yönetmenler, Türk sinemasının bu değişen yüzüne kolayca uyum göstermiş, toplumsal içerikli ve popüler konulardan oluşan filmleri, tiyatro etkisinden uzak, yeni sinemasal anlatıma uygun bir tarzda çekmişlerdir. 1970'lerden günümüze kadar sinemamızda faaliyet gösteren üçüncü kuşak tiyatro deneyimli yönetmenler ise Türk sineması geleneğini, günümüzün gelişen ve yenilenen sinema diliyle sürdürmektedir.

Önceleri kamera önünde büyük hareketler, abartılı jest ve mimikler ve yapay bir konuşma biçimiyle rollerini canlandıran tiyatro kökenli oyuncular, zamanla tiyatrodan ya da tiyatro dışından gelen yönetmenlerin etkisiyle daha doğala yakın bir oyunculuk sergilemişlerdir. Sinemada değişen anlayışlar sonucunda başrollerden karakter rollere geçiş yapan tiyatrocular, bu rollerdeki sıcak ve içten yorumlarıyla anlatılan hikâyenin inandırıcılığına büyük katkı sağlamışlardır.

Ayrıca tiyatro kökenli oyuncular yerli film dublajı yaparak, kullandıkları ses ve konuşma tarzlarıyla seslendirdikleri oyuncuların tipleşmesine yol açmışlardır. Bu tipleşme oyuncuların ve canlandırdıkları karakterlerin inandırıcılığına kimi zaman zarar vermiş, kimi zaman da belli yüzlerle seslerin seyirci hafızasına yerleşmesine yol açmış ve tipleri beslemiştir. Bugünkü Türk sinemasında eskisinden daha çok

alışan tiyatro kökenli oyuncular ise, tiyatro için bile doğru olmayan abartılı oyunculuk tarzından uzak, sinema anlatımının gereklerine uygun bir oyunculuk anlayışıyla filmlerde oynamaktadırlar. Bugünkü Türk sineması geçmişteki tüm bu çalışmaların sonucunda oluşmuştur ve çağın gerektiği yeni teknik ve estetik anlayışla tiyatro etkisinden gerek yönetim gerekse oyunculuk açısından uzak anlayışla ürünler verilmektedir.



KAYNAKLAR

- AND, M.** (1985), Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, İnkılap Kitapevi, İstanbul
- ARİSTOTELES** (1989) Poetika, Remzi Kitapevi, İstanbul
- AKÇURA, G.** (1995), Aile Boyu Sinema, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- DMYTRYK, E.** (1990), Sinemada Yönetmenlik, Çeviren: Ülkü Uzun, Afa Yayıncılık, İstanbul
- DMYTRYK, E.** DMYTRYK Jean Porter (1995), Sinemada Oyunculuk, Çeviren: Levent Cinemre, Afa Yayınları, İstanbul
- DORSAY, A.** (1997), Sümbül Sokağın Tutsak Kadını, Remzi Kitapevi, İstanbul
- ERTUĞRUL, M.** (1989), Benden Sonra Tufan Olmasın Anılar, Dr.Nejat F.Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul
- FİLMER, C.** (1984), Hatıralar Türk Sinemasında 65 yıl, Emek Matbaası, İstanbul.
- IŞIK, İ.** (1990), Yazarlar Sözlüğü, Risale Yayınları, İstanbul
- NUTKU, Ö.** (1997), Dram Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- NUTKU, Ö.** (2002), Oyunculuk Tarihi - 1, Dost Kitapevi, Ankara
- NUTKU, Ö.** (1984), Sahne Bilgisi, İzlem Yayınevi, İstanbul
- ONARAN, A,Ş.** (1981), Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- ÖZGÜÇ, A.** (1998), Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973 1.cilt, Sesam Yayınları, İstanbul
- ÖZGÜÇ, A.** (1998), Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, 1974-1990 2.cilt, Sesam Yayınları, İstanbul
- ÖZGÜÇ, A.** (2003), Türk Filmleri Sözlüğü, Agora Kitaplığı, İstanbul
- ÖZÖN, N.** (1968), Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966), Bilgi Yayınevi, Ankara

PUDOVKİN, V.İ. (2004) Sinemada Oyuncu, Çeviren: Oğuz Özügöl,
Pencere Yayınları, İstanbul

PUDOVKİN, V.İ. (1966) Sinemanın Temel İlkeleri, Çeviren: Nijat Özön,
Bilgi Yayınevi, Ankara

ÜNSER, O. (2004), Kelimelerden Görüntüye, ES Yayınevi, İstanbul

ÜN, M. (2015). Kişisel görüşme

Sağiroğlu, D.(2015). Kişisel görüşme

ANSİKLOPEDİLER

Ana Britannica. Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt: 8,13,14,15,16,21, Ana Yayıncılık
Aş., İstanbul

Büyük Larousse. Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt: 7, 10, 19, 20, Gelişim Yayınları,
İstanbul

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 7,9, İletişim Yayınları, İstanbul

Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt: 2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı
Ortak Yayını, İstanbul

Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 6, İletişim Yayınları,
İstanbul

DERGİLER

CİMCOZ, Adalet (1968) "Sözlendirme Anıları", Yeni Sinema, Syf., 40,41,42,
Haziran, Temmuz Sayı:, 19-20

ERKSAN, Metin (1983) "Türk Sinemasının Kurucusu Sedat Simavi", Hürriyet
Gösteri, Syf., 11,12, Aralık Sayı:, 37

OFLUOĞLU, Mücap (1981), "Dublaj" Sanat Olayı Syf., 30,31, Nisan, Sayı:
Sanat Olayı (1985), Syf., 78,79,80,81, Sayı. 37



ÖZGEÇMİŞ

1989 Yılında İstanbul doğdu 2008 Yılında İstanbul Aydın Üniversitesi Drama ve Oyunculuk Bölümünde eğitim almaya başladım. Okulun son senesinde bitirme oyunu hazırladım. 2011 yılında İstanbul Aydın Üniversitesi'nden mezun oldum. Sonrasında 1 yıl ara verip tekrar İAÜ Üniversitesinde Yönetmenlik üzerine Yüksek Lisans eğitimi almaya başladım. Bu süre zarfında Televizyon üzerine birçok iş yaptım.

(2009) SİNEMA FİLMİ ‘‘UMUT’’

(2010) SİNEMA FİLMİ ‘‘AYAKTA KAL’’

(2010) SİNEMA FİLMİ ‘‘SON DERS’’

(2011) SİNEMA FİLMİ ‘‘KOLPAÇİNO’’

DİZİ PROJELERİ

*2009 / ARKA SIRADAKİLER

*2010 / KALBİM SENİ SEÇTİ

*2010 / YEMİN

*2010 / AVRUPA YAKASI

*2011 / DİNLE SEVGİLİ

*2011 / DUDAKTAN KALBE

*2012 / BENİM HALA UMUDUM VAR

*2013 / İLİŐKI DURUMUM KARIŞIK

*2014 / AŞK VE GÜNAH

*2015 / BABA CANDIR

*2016 / BİR DELİ SEVDA

... ve bir çok proje daha

MEHMET ÇELİK televizyon üzerine oyunculuk yaparak çalışmalarına devam etmektedir.

