

Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme

EMRAH ÖZEN

“Bu gün film imal eden Fransa’da, Amerika’da, İngiltere’de, Meksika’da, Almanya’da, İtalya’da ve bu memleketlere muvazi olarak dünyada bir Fransız, bir Amerikan, bir İngiliz, bir Rus, bir Meksika, bir Alman ve bir İtalyan filmi vardır da ne Türkiye ne de dünya için bir ‘Türk filmi’ yoktur (...) Bütün bunlar ve bu şartlar bugünkü durumunu muhafaza ettiği müddetçe ise, filmlerimizden, tıpkı bir kunduradan, bir basmadan veya pazenden bahseder gibi ‘Yerli’ diye bahsedilecektir. Filmlerimizden ‘Yerli’ vasfını silip ‘Türk’ karakterini işlemek sorumluluğunu hep birlikte duymadıkça bugünkü hazin durum ne yazık ki uzun müddet sürüp gidecektir.”
“Yerli’ Film Değil Türk Filmi”, *Vatan*, 28 Ağustos 1953.

Yukarıdaki satırlar 1950 sonrasında sinemamızın sorunları hakkında en fazla yazı yazanlardan biri olan eleştirmen ve Türk Film Dostları Derneği’nin kurucu başkanı Burhan Arpad’a ait. Arpad’ın, mevcut filmleri *Türk filmi* olarak adlandırmaya gönlünün razı gelmediği anlaşılmaktadır. Sinemamız üzerine, 1950’lerdeki yazılarda çokça rastlanan bu yerli film/Türk filmi ayrımını biraz düşünmek gerekiyor.

Aslında yerli film/Türk filmi ayrımını dile getiren yazılara, 1950 öncesinde de rastlanmaktadır. Nilgün Abisel’in *Türk Sineması Üzerine Yazılar* başlıklı çalışma içerisinde yer alan “1928-38 dönemi Türkiye’inde Sinema Üzerine Düşünceler” isimli makalesinde de dile getirdiği gibi, örneğin, erken Cum-

huriyet dönemi yazarlarından Nusret Kemal Köymen, filmlerimizden bahsederken onlara “Türk filmi demeye dilinin varmadığını, ancak Türkçe film diyebileceğini” ifade eder. Oysa otuzlu ve kırklı yıllarda gazetelerde sinema yazıları yazan ve film eleştirileri yapan Fikret Adil’e göre, o dönemde *Türkçe film*, dublajı yapılan yabancı filmlere denmekte, böylece bu filmin “Bizim artistlerimiz tarafından yapılmış bir film gibi gösterilmesi” mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla Köymen’in o dönem üretilen kendi filmlerimizi Türk filmi saymadığını, bunları, o dönem Türkçe dublaj yapılarak gösterime sokulan yabancı filmler kadar *yabancı* addettiğini söylemek mümkündür. Benzer biçimde –Cantek’in aktardığı gibi– elli öncesinin *denetleyici kuşak* yazarlarından Kemal Zeki Gençosman, ülkemizde üretilen filmleri beğenmediğini ifade eder ve bu filmlerin *Türk filmi* olarak tanımlanamayacağını belirtir:

Bizim stüdyolarımız, bir ikisi şöyle böyle, fakat üst tarafı gâyet cıvık eserler verdiler. Türk filmi, yerli film diye günlerce haftalarca yaftaları dolaşan bir kordeladan hatırda kalanlar, çifte nara sesleri ve kaşık şakırtılarıdır. Çocuğa göstermek şöyle dursun, bunlara Türk damgası vurulmasına göz yummak bile büyük müsamahadır.

Burada, “çifte nara sesleri ve kaşık şakırtıları” sözleriyle, filmlerdeki kavgalı ve göbek atmalı sahnelerle gönderme yapılmakta ve bu nedenle –halkın terbiyesinde kullanılacak araç anlamında– bu filmlerin çocuklara gösterilecek filmler olmadığı vurgulanmaktadır. Bir yandan da yine, *Türk filmi* olarak tanıtılan bu filmlerin söz konusu tanımlamaya layık olmadığı düşünülmektedir.

Levent Cantek de *Cumhuriyetin Buluş Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)* başlıklı kitabında 1950 öncesindeki filmlerimizin adlandırılmasında yerli film/Türk filmi ayrımına dikkat çeker. Buna göre, dönemin gazetelerinde üretilen filmlerden bahsedilirken *Türk filmi* yerine *yerli film* tabiri kullanılmıştır. Örneğin Rüştü Şardağ, yapılan filmleri beğenmeyenlerin, bu filmlere *Türk* ya da *milli* demek yerine, *yerli* kelimesinin siperliğine gizlendiklerini düşünmektedir. Yani Şardağ, *yerli film* üretenlerin yaptıkları işten bir nevi utandığını ima etmektedir. Öte yandan Fikret Adil, *yerli* terimini, Batılıların, gittikleri ülkelerdeki halkları kendilerinden ayırt etmek gâyesiyle kullandıklarını, dolayısıyla burada aşağılayıcı bir anlam olduğu için bu sözcüğü kullanmamayı tercih ettiğini ifade eder.

Sözünü ettiğimiz tanımlama ya da adlandırma belirsizliğinin, elli sonrasında da devam etmekte olduğu görülür. Örneğin, gösterime girecek Ömer Lütfi Akad’ın *Kaatil* (1953) filminin haberi 15 Kasım 1953 tarihli *Dünya* gazetesinde şu şekilde yer alır: *Yerli bir Türk Filmi: Kaatil*. Haberde hem *yerli* hem de *Türk* ifadelerinin bir arada kullanılması, söz konusu filmi diğer

yerli filmlerden ayırmak ve *Türk filmi* tanımlamasını hak ettiğine vurgu yapmak içindir. Yani adeta şöyle seslenmektedir izleyiciye filmin yapım şirketi: Ey seyirci, bu film bildiğin *yerli filmler* gibi değil, o *Türk filmi* sıfatını hak eden bir filmidir! Bütün bu örnekler akıllara şu soruları getirmektedir. Peki ama zaten *yerli* olan aynı zamanda *Türk* olan demek değil midir? Eğer onlar Türk filmi değilse, Türk filmi hangisidir?

Bu sorular üzerine düşünebilmek için yazının girişinde Arpad'dan yapılan alıntıya yeniden dönmek yararlı olabilir. Arpad burada, *yerli film* ve *yerli malı* arasında dikkatten kaçmaması gereken bir bağlantı kurmaktadır; filmlerimizi tıpkı bir kundura, basma ya da pazen gibi *yerli mallara* benzeterek bu filmlerden *yerli* vasfının silinmesi gerektiğini ifade eder – ki bu üzerinde durulmaya değer bir tutumdur. Üstelik o dönem, böyle düşünen sadece Arpad da değildir. Örneğin Yılmaz Kuzgun, ellili yıllarda arkadaşlarının bir Muharrem Gürses filminden çıkışta *yerli filme* gittiği için kendisiyle alay ettiğini anlatırken, o dönemin yerli film algısına dair benzer ifadeleri kullanır: “Öyle ya yerli malı kullanmanın yıllar yılı kötüldüğü bir memlekette yerli malı film seyretmek.”

1950'lerde sinemamız üzerine düşüncelerini belirten *Akşam* gazetesini yazarı Orhan Tahsin'in de benzer bir yaklaşımı benimsediğini gö-



"Vast" Nevada Aggravates Border Dispute



"Kunst" und die Tugend: Kynismus in Germanen Nationalismus

Yerli bir Türk filmi: Kaatil

Normal files, but some with "WTF" and even the files in
subfolders.

[illegible][illegible]

uzunluğu katkısıyla (uzunluğu yaklaşık olarak 1000-1200 mm, 150-200 mm, 100-120 mm, 50-60 mm, 30-40 mm, 20-30 mm, 10-15 mm, 5-10 mm, 3-5 mm, 2-3 mm, 1-2 mm, 0,5-1 mm, 0,2-0,5 mm, 0,1-0,2 mm, 0,05-0,1 mm, 0,02-0,05 mm, 0,01-0,02 mm, 0,005-0,01 mm, 0,002-0,005 mm, 0,001-0,002 mm, 0,0005-0,001 mm, 0,0002-0,0005 mm, 0,0001-0,0002 mm, 0,00005-0,0001 mm, 0,00002-0,00005 mm, 0,00001-0,00002 mm, 0,000005-0,00001 mm, 0,000002-0,000005 mm, 0,000001-0,000002 mm, 0,0000005-0,000001 mm, 0,0000002-0,0000005 mm, 0,0000001-0,0000002 mm, 0,00000005-0,0000001 mm, 0,00000002-0,00000005 mm, 0,00000001-0,00000002 mm, 0,000000005-0,00000001 mm, 0,000000002-0,000000005 mm, 0,000000001-0,000000002 mm, 0,0000000005-0,000000001 mm, 0,0000000002-0,0000000005 mm, 0,0000000001-0,0000000002 mm, 0,00000000005-0,0000000001 mm, 0,00000000002-0,00000000005 mm, 0,00000000001-0,00000000002 mm, 0,000000000005-0,00000000001 mm, 0,000000000002-0,000000000005 mm, 0,000000000001-0,000000000002 mm, 0,0000000000005-0,000000000001 mm, 0,0000000000002-0,0000000000005 mm, 0,0000000000001-0,0000000000002 mm, 0,00000000000005-0,0000000000001 mm, 0,00000000000002-0,00000000000005 mm, 0,00000000000001-0,00000000000002 mm, 0,000000000000005-0,00000000000001 mm, 0,000000000000002-0,000000000000005 mm, 0,000000000000001-0,000000000000002 mm, 0,0000000000000005-0,000000000000001 mm, 0,0000000000000002-0,0000000000000005 mm, 0,0000000000000001-0,0000000000000002 mm, 0,00000000000000005-0,0000000000000001 mm, 0,00000000000000002-0,00000000000000005 mm, 0,00000000000000001-0,00000000000000002 mm, 0,000000000000000005-0,00000000000000001 mm, 0,000000000000000002-0,000000000000000005 mm, 0,000000000000000001-0,000000000000000002 mm, 0,0000000000000000005-0,000000000000000001 mm, 0,0000000000000000002-0,0000000000000000005 mm, 0,0000000000000000001-0,0000000000000000002 mm, 0,00000000000000000005-0,0000000000000000001 mm, 0,00000000000000000002-0,00000000000000000005 mm, 0,00000000000000000001-0,00000000000000000002 mm, 0,000000000000000000005-0,00000000000000000001 mm, 0,000000000000000000002-0,000000000000000000005 mm, 0,000000000000000000001-0,000000000000000000002 mm, 0,0000000000000000000005-0,000000000000000000001 mm, 0,0000000000000000000002-0,0000000000000000000005 mm, 0,0000000000000000000001-0,0000000000000000000002 mm, 0,00000000000000000000005-0,0000000000000000000001 mm, 0,00000000000000000000002-0,00000000000000000000005 mm, 0,00000000000000000000001-0,00000000000000000000002 mm, 0,000000000000000000000005-0,00000000000000000000001 mm, 0,000000000000000000000002-0,000000000000000000000005 mm, 0,000000000000000000000001-0,000000000000000000000002 mm, 0,0000000000000000000000005-0,000000000000000000000001 mm, 0,0000000000000000000000002-0,0000000000000000000000005 mm, 0,0000000000000000000000001-0,0000000000000000000000002 mm, 0,00000000000000000000000005-0,0000000000000000000000001 mm, 0,00000000000000000000000002-0,00000000000000000000000005 mm, 0,00000000000000000000000001-0,00000000000000000000000002 mm, 0,000000000000000000000000005-0,00000000000000000000000001 mm, 0,000000000000000000000000002-0,000000000000000000000000005 mm, 0,000000000000000000000000001-0,000000000000000000000000002 mm, 0,0000000000000000000000000005-0,000000000000000000000000001 mm, 0,0000000000000000000000000002-0,0000000000000000000000000005 mm, 0,0000000000000000000000000001-0,0000000000000000000000000002 mm, 0,00000000000000000000000000005-0,0000000000000000000000000001 mm, 0,00000000000000000000000000002-0,00000000000000000000000000005 mm, 0,00000000000000000000000000001-0,00000000000000000000000000002 mm, 0,000000000000000000000000000005-0,00000000000000000000000000001 mm, 0,000000000000000000000000000002-0,000000000000000000000000000005 mm, 0,000000000000000000000000000001-0,000000000000000000000000000002 mm, 0,0000000000000000000000000000005-0,000000000000000000000000000001 mm, 0,0000000000000000000000000000002-0,0000000000000000000000000000005 mm, 0,0000000000000000000000000000001-0,0000000000000000000000000000002 mm, 0,00000000000000000000000000000005-0,0000000000000000000000000000001 mm, 0,00000000000000000000000000000002-0,00000000000000000000000000000005 mm, 0,00000000000000000000000000000001-0,00000000000000000000000000000002 mm, 0,000000000000000000000000000000005-0,00000000000000000000000000000001 mm, 0,00000000000000

rürüz: “Yerli film ‘aşk-ihiras-heyecan-ihanet’ karması olduğuna göre böylesi ancak ‘piyasa’ya düşüyor. Ucuz yollu ‘piyasa malını’ kim geri çevirir?” Yazar yerli filmlerden adeta piyasaya düşmüş *ucuz mal* gibi söz etmektedir. Bir başka örnek, *Milliyet* gazetesinin usta karikatüristi Bedri Koraman’ın *Film Festivali* başlıklı karikatüründendir. Koraman ülkemizde hangi ülkenin sinemasına hangi tür seyircinin gittiğini *karikatürize* ettiği bu çalışmasının *Türk Filmi* başlığı altında 2 Ekim 1955 tarihinde *Milliyet*’te şunları yazar. “[Kiralık Romanlar] muharrirlerinin karileri [kâri’în-okuyucuları], yerli malı! meraklıları ve şövenler yerli filmlere giderler. Bir de –bizim gibi– hâlâ bir şeyler bekleyen nikbinler [iyimserler] gider.” Bu örneklerden de görüleceği üzere aydınından sokaktaki insanına kadar yerli filmlerin yerli mallarına benzetilerek kötülendiği bir zihniyet hâkimdir ellili yıllarda...

Söz konusu benzetme, yani *yerli filmlerin yerli mallara benzetilmesi* elliden önce de yapılmıştır, ama bir farkla; olumlu bir anlamda... Fikret Adil, *yerli filmlere* destek istediği 30 Ocak 1930 tarihli *Vakit*’teki yazısında şunları söyler; “Millî iktisat ve tasarruf hareketlerinden sonra yerli mallara karşı gösterilen rağbet acaba bizde de yerli film imalını inkişaf ettirmez mi?” Gerçekten de Adil’in bu yazıyı kaleme aldığı 1930’larda yerli malları olumlu bir içeriğe sahip olarak iç piyasada tutulmaktadır. Oysa elli sonrasında, filmlerimiz aynı yerli mallarına benzetilerek kötülenmektedir. Dolayısıyla burada geçmişe kıyasla çelişkili bir tutum göze çarpmaktadır.

Bunun sebebi nedir? yerli malının elli öncesindeki olumlu imaları neden terk edilmiş, filmlerimiz niçin yerli malını hatırlattıkları için kötülenmeye başlamıştır? Elli öncesinde, yerli mallarına gösterilen rağbetin yerli filmlere de gösterilmesi istenirken, ne olmuştur da, üretilen *yerli malı* filmler *Türk filmi* sayılmamaya başlanmışlardır? O dönem üretilen filmler Türk filmi değilse, biz hangi filmlere Türk filmi diyebilirdik? Bu ayrım çerçevesinde konulan çeşitli kriterlerden yola çıkarak, elli sonrası *aydın* kuşağının (bu çalışma özelinde köşe yazarları ve sinema eleştirmenlerinin), sinema ve film algısı üzerine ne söylenebilir?

Bu sorulara cevap arama çabasının, ellili yılların kültür iklimini ve genel olarak *aydınların* sanat konusundaki pozisyonunu anlamak kadar, *millilik*, *yerlilik*, *Türklük* gibi, başka alanlarda da hiç eskimeyen bir tartışma konusu olmuş meseleleri anlamaya da bir katkı sunacağını düşünüyorum. Bu yazıda, söz konusu sorulara cevap bulmak üzere, ellili yıllarda yayımlanan gazeteler ile siyaset, sanat ve sinema dergilerinde sinema üzerine yazılmış yazıları eleştirel bir yaklaşımla değerlendirmeye çalışıyorum.

Şu “Yerli Film” Denilen...

Ellili yılların başında, özellikle 1948 vergi indirimi sonucunda cazip bir hâle gelen yerli film üretimi –o zamana kadar piyasaya hâkim olan Mısır filmlerinin gösteriminin azalmasının da etkisi ile– yavaş yavaş yayılarak piyasayı domine etmeye başlamıştır. Yerli filmler, taşra kentlerinden başlayarak büyük şehirlerin önce *geleneksel* semtlerine, oradan da daha *modern* kent merkezlerine doğru bir yayılım gösterir. Bülent Oran’ın deyişiyle kendi seyircisini doğuran bir sektördür film sektörü. Melodramlar, komediler ve tarihî serüven filmleri gibi popüler türlere ait filmlerdir bunlar. Yapımcılar çoklukla deneme-yanılma yöntemi ile bazen de sezgiyle bir türe ait film yapmakta, eğer *tutarsa* hemen o filmin benzerleri ortalığı kaplamaktadır. O nedenle sinemamızda köy filmleri, milli tarih anlatıları, kurtuluş savaşı filmleri, efe filmleri gibi envai çeşit *furya* arz-ı endam etmeye başlamıştır. Ancak çevrilen filmin türü ne olursa olsun, göbek, şarkı, Ezan ve bol gözyaşı gibi sinemamızın âlâmetifârikası sayılabilecek sahneler ve zengin kız-fakir oğlan, *fabrikatör baba* ve *zalim ağa* gibi kalıplaşmış tiplere mutlaka yer verilmektedir. Daha sonra adına *Yeşilçam* denilecek olan endüstrinin ilk tohumları bu yıllarda atılır.

Bu filmlerin konu ve biçim olarak en çok yararlandıkları kaynaklar, o dönem *piyasa romanları* olarak tabir edilen, yerli *çoksatarlar* ile Amerikan, Fransız, Alman, Mısır gibi ülkelere ait yabancı filmlerdir. Sinema tarihçisi ve eleştirmen Nijat Özön’ün 1959 yılında yaptığı bir incelemede, 1950-1959 arasında çekilen toplam 540 yerli filminden 49’unun, Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt, Güzide Sabri, Aka Gündüz gibi dönemin popüler romancılarının yazdığı eserlerden yapılan uyarlamalar olduğu görülür. Öte yandan, bir diğer sinema tarihçisi Giovanni Scognamiglio’nun yaptığı bir araştırmaya göre yine aynı dö-



Esat Mahmut Karakurt’un kitabından uyarlanan 1951 yapımı “Allaha İsmarladık” filminin afişi.

nemde roman, film, sahne yapıtı gibi yabancı kaynaklardan *adapte edilerek* çekilen film sayısı ise 22'dir. Yabancı kaynaklardan yapılan uyarlamaların sayısının görece az olduğu düşünülebilir. Ancak bu konuda Scognamillo'nun söylediği şu sözleri de hatırlamak gerekir: "Bazen örnek gibi alınan yabancı film veya roman olduğu gibi aktarılır, bazen esas hikâye bir çıkış noktası gibi kullanılır, buna başka filmlerden, başka kaynaklardan alınan malzemeler ilave edilir, iki değişik hikâyeden bir hikâye meydana getirilir. Bazen de çıkış noktası gibi kullanılan film hikâyesi ya da roman evire çevire bambaşka bir hâl alır." Nitekim bu eğilimler dikkate alındığında, yabancı kaynaklardan yapılan uyarlamaların sayısının, görünenden daha fazla olduğu söylenebilir.

İşte bu filmler Batılılaşmacı Cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcısı olan kentli kesimler ve onların ideolojik sözcüleri olan aydınlar tarafından beğenilmemekte ve o zamanlar çokça kullanılan bir tabirle *burunlanmaktadır*. Yerli filmleri küçümsemek, o dönemin aydınları arasında çok yaygın bir yaklaşımdır. Örneğin, *üstat muharrirlerin* en önde gelenlerinden olan Refii Cevat Ulunay, 28 Ocak 1955 tarihli *Milliyet*'teki yazısında, sinemamız hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirir. "Hani bir türlü büyüymeyen, serpilemeyen koca kafalı, ince boyunlu, çöp bacaklı, dümbelek karınlı anemik çocuklar vardır onlar gibi... İnsan okşamaya iğreniyor." Edebiyat eleştirmeni Cevdet Kudret de benzer düşüncelere sahiptir: "Peşin söyleyeyim: yerli filmlere gitmekten ürküntü duyarım (tikinti sözünü kullanmamak için ürküntü diyorum)." Öyle ki bu yazarlar arasında, Süheyl Ünver gibi, hiç yerli film görmemiş olmakla övünenler bile bulunmaktadır; "...yerli filmlere gелеlim: Bu güne kadar işittiklerimin ve reklam resimlerinden edindiğim hiç de hoş olmayan tesirlerle bir tanesini bile görmüş değilim. Çok şükür bu günahım... yok."

Görülebileceği üzere, aydınlarımızın bir kısmının yerli film konusundaki tavrı, neredeyse "Bizde film yapılamaz!" sonucuna varan bir tavidir. Daha çok otuzlu, kırklı yıllarda basın ve matbuat alanında hâkim olmuş denetleyici kuşak yazarlarının görüşleridir bunlar. Bu yazının sınırları içinde yer vermek zor olsa da bu kuşağın yazarlarının *sinema sanatına* dâir genel olarak olumsuz görüşlere sahip olduklarını da unutmamak gerekir. Bu kuşağın yanında, ellili yıllarda etkin olmaya başlamış daha genç bir kuşak vardır ki, onların sinemaya bakışı daha olumlu olmakla birlikte yerli film söz konusu olduğunda benzer bir tutum burada da görülür. Bu çalışmada da daha çok, *sinema kuşağı* olarak adlandırmayı tercih ettiğim bu genç kuşağın yazılarındaki Türk filmi/yerli film ayrımına eğiliyorum. Ancak bunu yaparken, söz konusu ayrımı anlamada önemli bir yeri olan *yerli malı* olgusunu ve bu olguya eşlik eden kavramsal dönüşümü değerlendirmek gerekir.

Yerli Malı: Asrîlik Arzusundan Bitpazarı Estetiğine

1929-1930 dünya ekonomik krizi sonrasında dışa kapalı ekonomik bir politika izlemeye başlayan Türkiye'nin "Toplumda tasarruf bilincini uyandırmak ve içeride üretilen ürünlerin tüketimini arttırmak" amacıyla kullanmaya başladığı bir kavramdır yerli malı. Kavramın kitlelere benimsetilmesi ve yaygınlaştırılması amacıyla, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti kurulmuştur. Cemiyet, her yıl bir haftayı *tasarruf haftası* (yerli malı haftası) ilan etmiş ve düzenlediği sergiler ve tasarım yarışmaları ile yerli malı tüketimini teşvik etmeye çalışmıştır. Gülname Turan, erken Cumhuriyet döneminde zanaat ve tasarım ilişkisini inceleyen tez çalışmasında, *yerli malı* kavramının, ülkede üretilen tüketim malları ve gündelik yaşam eşyalarını, refah, hijyen ve modernlik imaları da taşıyan bir *asrîlik* sembolü olarak inkılâplarla da ilişkilendirildiğini belirtir. Turan, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti tarafından *dayanıklılık, güzellik ve ucuzluk* sloganları eşliğinde tanıtımları yapılan *yerli mallarının* teşvik edilmesi sayesinde, korumacı ekonomiye destek olmanın yanı sıra, inkılâpların eğitiminin de yapıldığını söyler. Verilen ilan ve reklamlarla, kitlelere, yerli ürün kullanmanın gerçek anlamda *Türk, yurtsever ve ulusal ahlâka* sahip olmanın ölçütü ve *devrimi yaşatmanın aracı* olduğu empoze edilmeye çalışılır. Dönemin gazete ve aylık mecmualarında da yerli malı kullanımını teşvik eden köşe yazısı ve haberler yayımlanır. Hattâ 30 Haziran 1940 tarihinde TBMM'de alınan bir kararla, yerli ürünün markalaşması amacıyla yerli mallarına *Türk Malı* ibaresi konulması kararı alınır.

Öte yandan, söz konusu özendirme ve tüketimi teşvik etme projesinin çok da başarılı olduğu söylenemez. Yerli malı olgusunun ilk ortaya çıktığı zamanki olumlu değerlendirmeler, bir süre sonra, yerli malı üretiminin istenen seviyede olmaması nedeniyle, yerini olumsuz değerlendirmelere bırakır. Dönem itibarıyla sesleri giderek daha fazla duyulmaya başlanan *liberalizm* taraftarları da yerli malı ile ilgili eleştirilere katılır. Örneğin, Gülname Turan'ın aktardığına göre, Dr. Şevket Hatipoğlu yerli malları üreticilerini şu sözlerle eleştirmektedir:

Milletimizin yerli malını hor görmeden, yermeden, seve seve alması ve yerinmeden kullanması müstahsillerimizi daha yüksek kaliteli mal istihsal etmek kaygısından kurtaramaz. Milletimizin yerli malını benimsemesi, kalitesine bakmadan alıp kullanması, Türk müstahsillerini, bu malların kalitesini kısa zamanda ve mutlaka yükseltmek borcuyla karşılaştırıyor. Yerli malının kalitesindeki müsamahamız kolay kazançlara sebep olmamalıdır. Hulâsa, millî istihsalı yürütenler yerli mallarını en yüksek kaliteye erdirmek, bir gün aynı çeşit yabancı mallarıyla boy ölçüşecek bir iyiliğe götürmek sorumlüğünü taşıyorlar.

Hatipoğlu, *yerli malı*na gösterilen ilgi sayesinde üreticilerin kazançlarının artmasına rağmen, ürünlerin kalitesinin hâlâ düşük olmasından şikâyetçidir. Bu yazı bakımından bir diğer önemli nokta da, *yerli malı* tartışmalarında malların kalitesinin yanı sıra *Türklüklerinin* de sorgulanıyor olmasıdır. Buradaki temel eleştiri, üretilen malların model ve tasarımlarının yabancıardan kopyalanmasına yöneliktir. Örneğin, Güldane Turan'ın aktardığına göre, S. Gözen, ucuz olmaları sebebiyle mensucat desenlerini Avrupa'dan kopya eden üreticilere şu sözlerle itiraz etmektedir:

Her konuştuğum fabrikatör bana – mensucat desenlerini Avrupa'dan çok ucuz getirdiklerini ve müşterinin talebi üzerine sipariş yaptıklarını, Paris'in lanse edilen modellerini daima tercih ettiklerini söylüyorlar. Bu hesaba göre bizim mensucat ressamlarının vazifesi bu gelen modelleri fabrikanın tezgâhına göre kopya etmekten ibaret kalıyor. Bu fikir bir ticaret adamının fikri olabilir. Fakat bu fikir hiçbir zaman bir Türk sanatkarının fikri olamaz. Devlet hiç olmazsa, diğer hususi fabrikalara Türk sanatının kıymetini ispat edebilmek için kendi fabrikalarında yerli desene yer vermeli ve Türk sanatkarlarının eserlerini kendi kumaşlarıyla tanıtmalıdır.

Görülebileceği üzere yerli mallardan şikâyetin sebebi açıktır; üretilen mallar Batı'dan kopyalandığı için bize özgü (kendimizin) değildir ve bu nedenle de Türk sanatı örnekleri olarak değerlendirilemez. Üstelik bu desenleri kopyalayanlar da Türk sanatkarı olamaz.

Yerli malına getirilen eleştiriler ekonomi alanındaki liberalleşme eğilimleriyle birlikte, ellili yıllarda da artarak devam eder. Özellikle ithalatın serbest bırakılması ile birlikte halk akın akın gelen yabancı tüketim mallarına rağbet göstermeye başlar. Gazete ve dergilerde, yabancı malların satın alınmasını teşvik edecek tarzda haber ve yorumlara yer verilir. Böyle bir ortamda *yerli malı* kavramının sadece liberal aydınlar değil, halk nezdinde de olumlu anlamı gözden yitmeye ve *basit*, *ucuz*, *kalitesiz*, gibi anlamları öne çıkmaya başlar.

Örneğin *denetleyici kuşak* yazarlarından Sabri Esat Siyavuşgil, gördüğü bir yerli malı sergisindeki *bitpazarı estetiğinden* söz eder ve buradaki yerli mallarını da *taklit* olmakla eleştirir. Siyavuşgil, “Artık ev eşyasından kumaşa, binâdan süse kadar gelsin taklit, gelsin kopya” demektedir. Ressam ve sanat eleştirmeni Malik Aksel de üretilen malların estetiğinden şikâyet edenler arasındadır:

Bugün İstanbul ve Bursa'da tekrar yerli sanatla doğru bir özenti vardır. Vatantaş yerli malı kullanmak istiyor, fakat çizme biçiminde ağızlıklar, masada düz duramayan sürahiler, çorba kâsesi gibi kül tabakları yapar. Bunlara lüzumsuz süsler katarız, bu suretle güzel bir iş yaptığımızı zannederiz.

Yine *Milliyet* gazetesinde 23 Aralık 1954 tarihinde, yerli malları haftası ile ilgili yapılan bir haberde söz konusu ürünlerden şu şekilde söz edilmektedir:

‘Vatandaş Yerli Malı Kullan!’ parolası gerçekleşmeyen bir hakikattir. Çünkü Yerli Malı, bu memleketin ihtiyacına hiçbir zaman kâfi gelmez ve vatandaş tatmin etmez. Ayrıca Yerli Mallar Pazarından mal almak ayrı bir müşküldür. Burada saatlerce beklenir ve çoğu zaman kuponla bir miktar mal alınır. Bu arada Yerli Malın ucuz olması bunların karaborsaya düşmesinde başlıca amildir.

Peyami Safa da yabancı malı kullanımını eleştirirken, yerli mallarının neden tercih edilmediğinin cevabını 13 Mart 1956 tarihli *Milliyet*’teki yazısında şu şekilde verir: “Kusur maddede mi bizde mi? Bazen maddede: Çürük ve çirkin. Çok defa bizde: Yerli kumaşlarımız arasında ne sağlamları ve güzellikleri var ki iki kusuru yüzünden hoşumuza gitmiyor: Türk’tür, bir, ucuzdur, iki!” Görüldüğü üzere Safa, bir yandan yerli malının kalitesi konusundaki eleştirilere hak vermekte ama *Türk malı* etiketinin de artık popüler olmamasından ötürü beğenilmediğinden şikâyet etmektedir.

Kısacası, bir zamanlar *yerli malının* en önemli özelliklerinden sayılan ucuzluk, artık *bayağılık* ve *kalitesizliğin* bir işareti sayılmaktadır. Eskiden, asrılık sembolü olarak görülen, *Türk malı* damgası taşıyan yerli mallar, artık taklit ve ucuz olmaları sebebiyle *Türk* olmaya layık görülmemektedir.

Sinema yazar ve eleştirmenlerimizin de Türk filmi/yerli film ayrımı üzerine yaptıkları değerlendirmelerde, adeta yerli malıyla ilişkili bu anlam kaymasını takip ettikleri ve yerli filmleri –tıpkı diğer yerli malları gibi– hem *taklit* hem de *ucuz* buldukları görülmektedir. Bu bağlamda da yerli olduklarını kabul ettikleri noktada bile, bu filmleri Türk filmi saymak konusunda reddiyeci bir tutum içindedirler.

Taklit, o dönemin sinemacılığına getirilen eleştirileri anlamak bakımından kilit bir kavramdır. Çünkü *taklit* demekle, filmlerin hem içerik hem de biçimi eleştirilmektedir. Bu yüzden, bu kavramın sinemamız üzerine yazılan yazılarda nasıl kullanıldığına daha yakından bakmak gerekir.

Şahsiyetsiz ve Taklit Yerli Filmler

Sinemamızla ilişkili yazılarda o dönem için sıkça rastlanan bu taklit ithamının, sadece sinema alanında başlayıp biten bir eleştiri tarzının sonucu olmadığını yeniden belirtmek gerekir. Bu tür yaftalamalar aslında, sanat-edebiyat çevrelerinin ve *aydın* kesimin Batı ve Batılılaşma ile ilişkili –çokça değinilen– ikircim ve çelişkilerle dolu bakış açısıyla ilişkilidir. Dolayısıyla, sinemadan önce sanatın diğer alanlarında ve edebiyat eleştirisinde de *yerlilik* ya da *millilik* meselesi her zaman benzer tartışmaların konusu olmuştur.

Orhan Koçak'ın da vurguladığı üzere, Batılılaşmayı şiâr edinen erken Cumhuriyet dönemi aydını önemli bir çelişkinin içindedir; hem Batı'nın model alınması yani taklit edilmesi söz konusudur hem de model alınan karşısında bir özgünlük ortaya konmalıdır ki ulusal kültür ortaya çıkabilsin:

Osmanlı edebiyatında mutlak bir özgünlük iddiâsı güdererek taklitten kaçınmak, bir zevk düşüklüğü, bir edebiyat ayıbı olarak görülür ve özgünlük de ancak bir metinler arası çerçeve içinde anlam kazanabilirdi; oysa şimdi, Türk yazarı taklidin büsbütün ötesinde bir mutlak özgünlük peşine düşüyor ama ona özgünlüğün çerçevesini veren de yine bir dış model oluyordu. Taklit kendi olumsuzlanışının içinde bile, Türk kültürünün kaderi olmuş gibiydi.

Nurdan Gürbilek de Türkiye'de üretilen romanlara getirilen eleştiriden yola çıkarak aydınlarımızın ve eleştirmenlerimizin tavrını ortaya koyarken aynı konuya değinir:

Romanla ilgili sık sık dile getirilen eleştiriler de çok farklı değil: Türk romanında kahramanlar yeterince inandırıcı, kendiliğinden, doğal ya da özgün değildir; roman bu topraklara sonradan gelmiş bir tür olduğu için, malzeme ikinci elden bir malzeme olduğu için, roman kahramanları da taklit arzuların, kopya edilmiş duyarlıkların, kitaptan kapma hülyaların, gecikmiş azapların esiri olmaktan kurtulamazlar.

Nitekim erken Cumhuriyet döneminin önde gelen kadın romancılarından ve *toplumcu gerçekçi* edebiyatın önemli temsilcilerinden olan Suat Derviş, “Millî bir edebiyat ne demektir? Beynelmilel olabilmek için bir eserde hangi kıymetler bulunmalıdır?” sorusuna şöyle yanıt vermektedir:

Bence millî edebiyat, başka milletlerin heyecanından çalınmamış ve adapte edilmemiş olan bir edebiyattır... Hakikî sanatkâr vasfına layık bir sanatkârın yaptığı, yazdığı bir sanat eseri o sanatkâr hangi millettense o milletin millî eseridir. Yani o milletin hassasiyetinin, duyusunun, görüş ve anlayışının bir ifadesidir. İğreti hislerle ve başkalarının tesiri altında kalınarak meydana çıkarılmış bir esere gelince, esasen öyle bir esere sanat eseri denilemez. Bence bir eser beynelmilel olmak için onu yaratan sanatkâr hangi millete mensupsa o milletin yerli fikrini, yerli kokularını taşımalıdır.

Derviş millî bir eseri, *adapte olmayan* ve bir milletin kendi duyusu ve görüşlerini ifade eden eser olarak tanımlar. Derviş'e göre, bu kriterlere uymayan eserler *sanat eseri* sayılamaz ve beynelmilel de olamaz.

Kısacası, söz konusu eleştiri anlayışı, *modelini Batı'dan alan* bütün kültürel üretim alanlarında tezâhür ettiği gibi, sinema eleştirisinin de temel vurgularını belirlemiştir. Örneğin Arpad, bir başka yazısında, *Türk filmi* sayılabilmeye-

nin şartlarına yeniden temas ederken bu eleştirinin tipik bir örneğini vermektedir: “Bugün bir ‘Türk filmi’nin, yani Alman, Fransız, İtalyan, İngiliz ve Amerikan filmi gibi belli vasıfları ile bir ‘Türk filmi’nin mevcut olmamasının muhtelif sebepleri olabilir ama bu sebeplerin en başında, kendi vakalarımız yerine, tercüme ve adapte mevzûların tercih edilmesi gelir.”

Benzer bir eleştiriyi, Fritz Lang’ın *You Only Live Once* filminden adapte edilen yerli filmi eleştiren Tarık Dursun K.’da da görebiliriz. Yazar, bu tür adaptasyonlar yerine, o dönemin yerli filmlerinin sembolü olan Muharrem Gürses filmlerini tercih ettiğini 8 Eylül 1957 tarihli *Pazar Postası* yazısında belirtir: “Çünkü ‘Muharrem Gürses’in filmleri ilkeldir, sinema tekniğinden

bütünüyle yoksundur; yoksundur ama hiç olmazsa öbür adaptasyon filmleri gibi eğreti değildir, sırtkan ve kendini bilmez değildir.” Tarık Dursun K.’nın yabancı filmlerin uyarlamalarını *eğreti* olarak tanımlaması ile Derviş’in adapte eserleri betimlerken telaffuz ettiği *iğreti hisler* yaklaşımı arasında fikrî bir benzerlik vardır. Her ikisi de taklit ve adaptasyon bir ürünün millî görülmesini ve sanat eseri sayılmasını yadsıtmaktadır. Kültürümüze dışarıdan sızan bu eserler *iğreti* dururlar. Sözcüğün açık anlamıyla, bunlar, kültüre *uyumsuz* ve *yakışmamış* olan ürünlerdir. K.’nın *sırtkan* sözcüğünü kullanmasının sebebi de budur. Çünkü *sırtmanın* bir anlamı da *bütün çirkinliği ve kusurunun ortaya çıkmasıdır*. Adapte eserler kendi kültürümüze yakışmamakta ve bu nedenle de sırtıtmaktadır.

Söz konusu taklit eleştirisi sadece konu ile sınırlı değildir, eleştirmenlerimiz filmlerin biçim açısından da *taklit* edilmesine karşıdır; *Western* üslubuyla yapılmış bir filmi eleştiren sinema eleştirmeni Ali Gevgilili’nin, 2 Ağustos 1959 tarihli sözleri bu tarz bir eleştiriye örnektir:

Türk köyünü örneğin “western” stili ile anlatmağa kalkmak, Türk şehrini bir Fransa, İtalya, büyük şehrinin yarı romantik, yarı gerçekçi iklimi ile ele alma-



Muharrem Gürses’in hem yazıp hem yönettiği, 1952 tarihli “Kara Efe (Zeynebin Göz Yaşları)” filminin afişi.

ğa kalkmak, Türk sinemasına yapılabilecek düşmanlıkların en büyüğüdür. Bırakınız bir Türk stiline biçimciliğini, bu taklitler özü de alabildiğine ortadan kaldırır... Adana'nın insanını, Egenin köylüsünü, yurdun dört bir yanının kişisini kendi gerçekleriyle anlatmadıkça; yabancılarınkine göre uyumlamayı, biçimlemeyi düşündükçe, Türk stili, duygusu dokusu filmlerde yer almayacaktır.

Gevgilili de biçimin taklit edilmesinin hem uygun olmadığını hem de filmin özünü ortadan kaldıracığını düşünmektedir. Derviş'in, "Millî görüş, duyuş ve anlayış" dediği şeyin, Gevgilili'de "Türk stili, duygusu, dokusu" olarak formüle edildiği görülmektedir.

Öte yandan söz konusu yazılardaki *taklit* eleştirisine eşlik eden bir diğer kavram ise *şahsiyet* ya da *kişilik* kavramıdır. Elli sonrası sinemamız üzerine yazılan yazılara bakıldığında en çok dile getirilen görüşlerden biri de, yerli filmlerin *şahsiyetsiz* ya da *kişiliksiz* olduğu iddiasıdır. Ya da şöyle söyleyelim; filmlerimizin *taklit* olması onların *şahsiyetsiz* ya da *kişiliksiz* olmalarının da en büyük delili olarak görülmektedir. Örneğin Muzaffer A. Esin'e (Tarık Dursun K.'nın takma adıdır) göre, "Türk sinemasının çilesi şu: Kendine öz bir problemi, kendine öz bir kişiliği yok. Beyaz perdeye aktarılan olaylar, kişiler bizim kendi toplumumuzun olayları kişileri değil. Hollywood taklidi, uydurma, doğrucası yamama oluyor." Görüldüğü üzere Esin'in (Kakıncı) *kişilik*ten anladığı taklit olmayan, bizim toplumumuzun olaylarını ve kişilerini konu alan filmlerdir.

Şahsiyetini ve Hürriyetini Arayan Türk Sineması!

Yukarıdaki başlık, Burhan Arpad'ın *Vatan* gazetesinin 7 Ekim 1953 tarihli sinema ekinde yer alan bir yazısının başlığıdır ve Arpad'a göre, "Türk filmciliğinin en önemli meselesi şahsiyetini bulamamış olmasıdır." *Türk Filmciliğini Geri Bırakan Amiller Nelerdir?* başlıklı röportajda, sinema yönetmeni Orhan Arıburnu da benzer görüşleri dile getirmektedir: "Bugün Türkiye'de senede 40-50 film çevrilmesine rağmen maalesef şahsiyetini bulmuş bir Türk filmciliğinden öğünerek bahsedebilmek güçtür." Aynı röportajdaki sorulara cevap veren bir diğer yönetmen Şakir Sırmalı da, sinemamızın şahsiyetini bulamamasını artık modası geçmiş Amerikan filmlerini taklit etmesine bağlar. Bu röportajdan birkaç yıl sonra bile sinemamızın *şahsiyet sorunu* devam etmekte ve Tarık Dursun K. da *Pazar Postası*'nda 8 Ocak 1956 tarihinde yayınlanan *Yerli Filmciliğimizde Sinemayı Ciddiye Almak* başlıklı yazısında benzer bir yargıda bulunmaktadır: "Yerli sinemamızın henüz *kişiliğini* bulmadığı, bir hay huy içinde olduğu bir gerçektir."

Aslında *şahsiyet* meselesi sadece sinema alanıyla ilişkili bir mesele değildir; erken Cumhuriyet döneminden itibaren çeşitli alanlardan aydınlar aynı sorunla meşgul olmuşlardır. Yeni rejimin aydınlarına göre, inkılâpların başarısı kendi *millî şahsiyetini* göstermesine bağlıdır. Üstelik söz konusu şahsiyet millette başlar oradan bireye geçer. Cumhuriyet'in ideoloğu Ziya Gökalp; "Şahsiyet başlangıçta millette husule gelir, buna kültür adını veriyoruz. Fert, bu kültürden alabildiği nispette şahsiyete sahip olur, o halde bir fert, ne kadar çok millileşirse, o kadar çok şahsileşmiş olur," der. Gökalp'e göre, zaten ancak bir *şahsiyete* sahip olanın millî kültürü olabilir: "Zirâ bir milletin kültürü yalnız kendisine mahsustur. Çünkü kültürün esası dinî, ahlâkî, estetik heyecanlardır ve bu heyecanlar da milletin en samimi ve içten duygularıdır; milletin kendi şahsiyetinin samimi ifadeleri olduğu gibi, bunlara eklenen hususî dili de milletin tarihî ve sosyal hayatının bir aynasıdır." Dikkat edilirse Gökalp burada şahsiyeti kültüre bağlamakta, bunun da millette var olduğunu belirterek, ancak şahsiyetli olanın *millî* olabileceği gibi bir tez ileri sürmektedir. Bir sanat dalının, bir kişinin ve nihayetinde bir milletin şahsiyetinin olması demek, onun bir özgünlük sergilemesi ve başkalarından farklılığını ortaya koyabilmesidir. Diğer bir deyişle, bir ulusun herhangi bir sanat alanında başarılı olabilmesi şahsiyetinin olmasına bağlıdır. Bu da onu diğer uluslardan ayırmaya yarayan bir *karakter* sergilemesi, *kişilik göstermesi* anlamına gelmektedir.

Aynı ilişkilendirme Türk felsefesinin nasıl olması gerektiği konusunda görüşlerini sergileyen erken Cumhuriyet'in muhafazakâr modernistlerinden Baltacıoğlu'nda da mevcuttur:

Ulusal şahsiyetini korumak zorunda olan her ulus medeniyetle kültürünü karıştırarak gönderen bu yabancı yeniliği olduğu gibi alacak ve ona temessül edecek yerde onu bozmak, yabancı kültür yerine kendininkini koyarak yeni baştan yaratmak zorundadır. Yeni medeniyetin acemisi olan bir ulus, medeniyet alıyorum diye yabancı kültürü de alırsa mutlaka zehirlenecektir.

Dikkat edilirse, Kemalist rejimin restorasyonu olan kırklarda yazan Baltacıoğlu'nun, şahsiyetin yabancı unsurların etkisi altında kalmasından duyulan bir endişeyi de ifade ettiğini görmekteyiz – ki bu *etkilenme endişesi* de el-lili yıllara taşınmıştır...

Öte yandan, şahsiyet sözcüğünün bugüne kadar çok da gündeme gelmeyen bir başka anlamı daha vardır. Genel gündelik kullanımda şahsiyet, *kişilik* anlamına gelmektedir. Ancak Türk Dil Kurumu'na göre, *kişilik* kelimesinin "Bir kimseye özgü belirgin özellik, manevî ve ruhsal niteliklerinin bütünü, şahsiyet," gibi bilinen anlamlarının dışında, *yabanlık* anlamı da vardır. Aynı kaynağa göre, yabanlık sözcüğü, "Bayram gibi önemli günlerde ve-

ya konukların yanına çıkarken giyilen yeni bir giysi, adamlık” anlamına gelir. Yani *kişilik* yaban olana, dışarıdan gelene ya da ele güne karşı giyilen yeni elbisedir. Kuşkusuz, kelimenin böyle bir anlama sahip olması halk arasındaki kullanılışından kaynaklanmaktadır. Halk gündelik kullanımdan esirgenmiş, yeni bir giysi olarak *kişilik* giyinmekte, ancak bu şekilde *yabancı* olana güzel gözükeceğini düşünmektedir. Halk arasında söylenen “İşte şimdi adama döndün!” lafına da yakın bir anlamdır bu. Nitekim yabanlık kelimesinin eş anlamlılarından birinin *adamlık* olması da aynı mantıkla açıklanabilir. Fakat burada belki de hepsinden önemlisi, aynı kültürel anlam setinin, *şahsiyet* anlamındaki *kişilik* sözcüğünü de, yabancıya karşı bir kimlik kurgusu, dışarıya karşı ve bu anlamda da içsel ya da *doğal* olmayan bir kimlik tasarımı olmaya yaklaştırmasıdır.

O halde *şahsiyet* sözcüğünü çok sık vurgulayan yazarlarımız da bu sözcüğü aynı anlam geçişlerini ima eden bir vurguyla kullanıyor olamaz mı? Yani bütün o “Sinemamız bir kişiliğe sahip değil!” çırpınışı, sinemamızı başkalarına/yabancılar beğendirmeye arzusunun ifadesi olamaz mı? Böyle olduğunu görebiliyoruz aslında. Çünkü sinemamızın şahsiyet sahibi olmasını isteyenler, bunu tüm dünyaya karşı istemektedir. Arpad’ın yazımızın başındaki alıntısına yeniden dönecek olursak; “...ne Türkiye ne de dünya için bir Türk filmi yoktur.” Örneğin ellilerde sinema eleştirmenliği yapan Halit Refiğ, *Sinema*’da 15 Mart 1956 tarihinde yayınlanan *Sinemada Bağımsızlık* başlıklı yazısında; “Her yeni sinema mevsimi Türk seyircisi ‘İşte Türk Film’i diyebileceği bir film beklemiş, her defasında umudunu ertesi yıla bırakmıştır. Türk sinema tarihi, dünya çapında ilk Türk filmi ve ilk Türk rejisörünü bekliyor.” derken, beklenen filmin, aynı zamanda bizi dünyaya tanıtacak, dünya çapında bir film olması gerektiğini belirtir. Kimi yazar için ise bu bütün dünya olmayabilir ama sinemamız kendi grubunun lideri olmalıdır. Örneğin *Cumhuriyet*’te 5 Nisan 1956 tarihinde yayınlanan *Sabahtan Sabaha: Türk Sineması ve Türk Edebiyatçıları* başlıklı yazısında, *üstat muharrirlerden Vâ-Nû*’ye göre; “Türk filmciliğine hakkıyla Türk Film’i demek için, kendi âleminin padişahı olması şarttır.”

Üstelik bu durum sadece bizim yazarlarımız tarafından değil yabancılar gözünde de böyledir. Örneğin elli sonrasında, Vehbi Belgil’le birlikte gündelik gazetelerdeki ilk film eleştirisini başlatanlardan olan Melih Başar, *Akis* dergisi için yazdığı bir yazıda, Cinecitta’da tanıştığı İtalyan yönetmenler Vittorio De Sica ve Alessandro Blasetti ile yaptığı söyleşiden söz eder. Söyleşinin bir yerinde laf dönüp dolaşıp Türk sinemasına da gelmiştir. Başar bu noktada Blasetti’nin, “Filmciliğimiz hakkında konuşmaya başlar başlamaz: ‘Kusura bakmayın amma, filmciliğiniz hakkında en ufak bir fikre sahip olmayışımıza tek sebep, filmciliğinizin henüz bir şahsiyet kazanmamış olmasıdır,’”

dediğini aktarır. Başar'ın aktardığına göre Blasetti, kendi sinemalarının ve Japon sinemasının da bir zamanlar bu durumda olduğunu, ama İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra filmleriyle bütün dünyada tanınmaya başladıklarını belirterek, şu tavsiyede bulunur:

Bugüne kadar şahsiyetinizin damgası bulunan bir tek film meydana getirebilmiş olsaydınız, filmciliğiniz hakkında yalnız ben değil, sinema sanatıyla uğraşan herkes bir fikir sahibi olur ve dünya sinema pazarları filmciliğinize de kapılarını açmış bulunurdu. 'A'sından 'Z'sine kadar her şeyi Türk olan filmler yapınız, göreceksiniz, bu takdirde filmciliğiniz çok kısa bir zaman içinde memleketiniz hudutlarını aşacak.

Söz konusu şahsiyet meselesi, *kalıplaşmış* ifadelerle örülü gazete yazılarının yanında, kimi sinema yazarları ve eleştirmenleri tarafından daha *rafine* bir söylemle de gündeme getirilmiştir. Örneğin 1959 tarihinde sinema ile ilgili özel bir sayı çıkaran *Sinema-Tiyatro* dergisi, sinemamızın sorunları üzerine kafa yoran sinema yazarları ile sinema üreticilerini (yönetmen, prodüktör, aktris, aktör, kameraman, senarist) bir araya getiren özel bir sayı çıkarmıştır. Söz konusu sayıda yer alan yazılarda en fazla vurgulanan konu, yukarıda da bahsettiğimiz gibi filmlerimizin *şahsiyet* ya da *kişilikten* yoksun, *taklit* ve *özenti* eserler olmasıdır. Bu sayının yazarları arasında yer alan Kakinç, yerli filmciliğimize hem aydınlar hem de basın tarafından ilgi gösterilmemesinin sebebini, filmciliğimizin henüz kişiliğini bulmamışlığında ve belli bir düzeye erişememiş olmasında aramız gerektiğini ifade eder.

Sanat eleştirmeni Sezer Tansuğ da bu derginin aynı sayısında “Yerli sinemamızın taklit ve özentiden uzak bir üslup başarısına ermesi bir tek şarta bağlıdır. Ele aldığı konuları ve meseleleri bir ‘Türkiyeli’ gibi, bu toprağın adamı olarak ifade etmek suretiyle,” demektedir. Tansuğ’un o dönem için pek nadir rastlanabilecek *Türkiyeli* kavramını kullandığını bir kenara not edelim. Aynı sayıya yazarlardan Çetin Özkırım da benzer görüşleri dile getirir:

Şu geçen kırk bir yıla bakın. Yerinde sayan filmciliğimize. Kişilikten, özgürlükten yoksun. Çeşitli etkenlerin elinde oyuncak olan, yetersiz, bilgisiz, iyi niyetsiz kişilerin deneme tahtası bu etkili anlatım aracı, 20. yüzyılın topluma en yakın sanatı – bir iki bireysel çaba, belirli alanlarda sayılı teknik ilerlemeden başka bir arpa boyu bile ilerleyememiştir.

Sinemamızın durumunu bu sözlerle betimledikten sonra, Özkırım, “...sözü edilmeye değer yönetmenler” sözleriyle tanımladığı, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Osman Fahir Seden ve Metin Erksan’ın da bu *kişilik* yoksunluktan mustarip olduğunu belirtir:

Üstelik bu yönetmenlerimiz için bile, kendilerinin de çelebice onayladıkları gibi, eksiksiz diyemeyiz. Saydığımız bu isimler bugüne dek ne *sanatçı kişiliklerini* (vurgu benim) elde edebilmiş, ne gerçek ustalara çıraklık yapabilmiş, ne gerekli bilgiyi sağlayacak okula gidebilmiş, ne gerçek bir akımı izleyebilmiş, ne de kendisine yararlı olabilecek bir çevreyi bulabilmiştir.

Özkırım'ın yazısında iki nokta dikkat çekicidir. Birincisi, o da sinemamızı hem kişilikten hem de özgürlükten yoksun bulmaktadır; hatırlarsak Arpad da sinemanın hem şahsiyetini hem de hürriyetini yani özgürlüğünü aradığını ifade etmişti. Yazarlar sinemadan söz ederken, kişilik ve özgürlüğünü kazanmak arasında bir ilişki kurmaktadır. Filmlerimiz *taklit* ve *özenti* oldukları için özgün de değildir. Kuşkusuz burada, bağlı oldukları yapımcılar yüzünden istedikleri *sanat filmlerini* yapamayan yönetmenlerin özgün olmayışı kastedilmektedir. Çünkü bu kurguya göre yapımcılar, yönetmenlerin *özgün* eserler üretmelerine engel olmakta, onları yabancı kaynaklardan adapte edilen filmler çevirmeye zorlamaktadırlar. Nitekim o dönem yapılan, sinemamızın sorunları temalı birçok röportajda, yönetmenler en çok kendilerini belli kalıplar içinde film yapmaya zorlayan yapımcılardan şikâyet etmektedir.

Özkırım yazısında ayrıca *yönetmenlerin kişilikleri* ile ilişkili düşüncesine de açıklık getirmiştir. Ona göre, kişiliği olan yönetmen bir ustanın yanında çıraklık yapar, kendisi çıraklar yetiştirir; bu işin okuluna giderek gereken eğitimi alır veya bir akımı takip eder ya da kendisi bir akım yaratır. Yazıda açıkça ifade edilmemiş olmakla birlikte, kişilik belirtisi olarak sayılan bu

özellikler, dönemin sinema yazar ve eleştirmenleri arasında adeta bir rol modeli olarak benimsenen, hakkında sinema dergilerinde inceleme yazıları, gazete-lerde film eleştirileri kaleme alınan "İtalyan yeni gerçekçilik" akımının özellikleridir: Yaratıcı yönetmenleri (Viskonti, Rossellini, De Sica, Fellini, Antonioni), bu yönetmenlerce yetiştirilen çıraklar (Viskonti'nin Fransız yönetmen Jean Renoir'nın asistanlığını



İstanbul'un 5 büyük sinemasında 200.000 kişinin söylediği sözler...

KADIN SEVERSE: İşte şimdi hakiki bir Türk filmi görüldü...

KADIN SEVERSE: Bugüne kadar gördüğümüz Türk filmlerinin en mükemmelidir...

KADIN SEVERSE: Mevzu, ses, foto, müzik bakımından Avrupa filmlerinden hiç farkı yoktur.

KADIN SEVERSE

Eser: ESAT MAHMUT KARAKURT

Rejisör: ATIF YILMAZ

San'atçıları: MUZAFFER TEMA — OULİSTAN GÜZEY

İKİNCİ ZAFER HAFTASI

Atif Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı "Kadın Severse" filmi için hazırlanmış bir ilanda, "İşte şimdi hakiki bir Türk filmi görüldü", "Bugüne kadar gördüğümüz Türk filmlerinin en mükemmelidir", "Mevzu, ses, foto, müzik bakımından Avrupa filmlerinden hiç farkı yoktur" gibi ifadeler yer alıyordu (Milliyet, 10.03.1955).

yapması, Antonioni ve Fellini'nin Rosselli'nin asistanı olmaları), çoğunun okullu olması (Antonioni, De Santis, Zampa, Germi vb. İtalyan Ulusal Sinema Okulu'na devam etmesi) ve onları destekleyen bir dergi çevresinin olması (*Bianca e Nero*) gibi.

Şüphesiz, çoğu sol görüşlü olan *sinema kuşağı* yazar ve eleştirmenlerinin, o dönemin gözde sanat anlayışı *toplumcu gerçekçiliğin* de etkisiyle, kendilerini *Neo Realizm'e* yakın hissetmelerinden daha doğal bir şey olamaz. Nitekim yazarların sinema yazılarında ve yerli film eleştirilerinde kullandığı *samimiyet, gerçeklik, sadelik, iyi niyet ve dürüstlük* gibi temalarda da hep bu anlayışın izleri vardır. Dönemin sinema yazarları ve eleştirmenlerinin bir kısmının edebiyatla da ilgilendiği, roman ve öykü yazdığı (Arpad, Kakinç, Özkırım gibi) ve bu eserlerde daha çok *realist* bir anlayışın hâkim olduğu hatırlanırsa, bu durum pek de şaşırtıcı değildir. Öte yandan, söz konusu sosyalist gerçekçiliğin Kemalizmle iç içe geçmiş bir sol anlayış olduğunu da belirtmemiz gerekir. Ahmet Oktay'ın belirttiği gibi “Toplumun sınıflardan dışlanması ve nesnel çelişkilerin yok sayılması temeli üzerinde oluşturulan halkçılık ve ideolojinin doğal uzantısı köycülük içerdiği popüler demokratik öğeler dolayısıyla Türkiye toplumculuğunun asalağı olmuştur.” Daha çok *sol-Kemalist* diyebileceğimiz ve ilk nüvelerini otuzlu yılların toplumcu gerçekçi yaklaşımında bulabileceğimiz bu yaklaşım, Emrah Özen'in “Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi” isimli makalesinde de belirttiği gibi, ellilerde özellikle aydın çevrelerde başat ideoloji hâlini almıştı. Nitekim ellilerde, *Vatan* gazetesinin *Sanat Yapracağı*'nı çıkaran ekipte yer alan Şakir Eczacıbaşı o yılları hatırlarken, “1950'ler Türkiye'sinin sanat çevrelerinde genellikle ‘toplumsal gerçekçilik’ akımına büyük önem veriliyor, sanat yapıtlarına bu açıdan yaklaşılıyordu,” der. Zaten ele aldığımız yazılardaki yerli film karşısında gösterilen tutum açısından, erken Cumhuriyet dönemi Kemalist aydınının söylemi ile olan benzerlik de söz konusu tezi doğrulamaktadır.

“Kendiliğin” Kendisini Sorunsallaştırmak

1948 vergi indirimi ile ivme kazanan endüstri, ellili yıllar boyunca, artan film ve seyirci sayısına paralel bir gelişme göstermiştir. Sinemamız, altmışlı yılları, yabancı sinema karşısında egemenliğini tamamen ilan etmiş, kendi seyircisini ve kendine özgü gramerini yaratmış, işletme sistemini oluşturmuş bir biçimde karşılaşmıştır. Film yapım evleri ve dağıtımçıların konuşlandığı eski adı Rue Devaux olan Yeşilçam Sokağı, *-Pinewood-Hollywood* benzetmesiyle– daha sonra bütün bir endüstri ve film adını simgeler olmuştur. Artık yerli film ya da Türk filmi ifadeleri ara ara kullanılsa da hâkim üretim biçimi-



Yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un üstlendiği "Halıcı Kız" (1953) Türk sinema tarihinin ilk uzun metrajlı renkli filmiydi.

nin adı olan Yeşilçam, altmışlı yıllardan başlayarak, seksen sonlarına kadar kullanılagelmiştir. Bununla birlikte, bütün bir Cumhuriyet tarihimize sirayet eden kadim evrensel/yerel tartışmalarında olduğu gibi, sinema alanında da yazar ve eleştirmenlerimizin yerli sinemamızla olan davası devam etmektedir.

Erken Cumhuriyet döneminin Kemalist aydınının yabancı popülar ürünler karşısında duyduğu endişe, millî benliğin kaybedileceği korkusu gibi duygular, elli sonrasındaki yazarlarda da vardır. Bu anlamda, onlar da kendilerinden önceki Kemalist aydınlar gibi düşünmeye yatkındırlar. Yazıda da göstermeye çalıştığım üzere, Kemalist aydının Batılılaşma karşısında gösterdiği, Gürbilek'in

tanımı ile söylersek, *refleksif tepkisi* ve bu tepkiyi oluşturan kavram seti (özgünlük, şahsiyet, karakter, kişilik, millilik, kendilik gibi), toplumsal gerçekçi akımla hemhal olmuş sol-Kemalist yazar ve eleştirmenlerin de yazılarında kullandığı başlıca enstrümanlar olmuştur.

Türkiye'de sinema eleştirisi ve tarih yazımının gelişmeye başladığı 1950'lerden sonra, sol-Kemalist ideolojinin etkisi altında ürünler verilmiş ve sinemamıza uzun süre bu gözle bakılmış, bu çerçevede değerlendirmeler yapılmıştır. Bu durum görece yakın tarihli bazı çalışmalarda (Arslan, 1997; Işığın, 1998; Özen, 2009) kısmen irdelenmeye çalışılmışsa da, Türkiye sineması tarih yazımında sol-Kemalist söylemin etkisinin daha odaklanmış ve derinlikli bir biçimde ele alınması gereklidir.

Yerli film/Türk filmi ayrımı konusundaki yazılarda da görüldüğü üzere, ellili yılların sinema yazarları ve eleştirmenleri de kendilerinden önceki dönemin aydınları gibi düşünmektedirler. Bir yandan üretilen filmlerin kalitesi konu edilirken, diğer yandan da buna bir *Türklük* sorgulaması eşlik etmektedir. Bir yandan kendi üretimimiz teşvik edilmek istenirken, öte taraftan da yapılanlar hiçbir zaman beğenilmemekte ve yeterince *Türk* bulunmamaktadır. Bütün bu, *bize özgü, bizim üslup, bizim havalar, kendimiz*, sözlerinde ifa-

desini bulan şahsiyet çırpınışı, adeta, *kendi üslubumuz* denen şeyin ne olduğunu bir türlü bilememekten kaynaklanan derin bir azabın sonucudur.

Sinema yazar ve eleştirmenlerinin *Türk filminin* özelliklerinin ne olması gerektiği konusunda kafaları bir hayli karışıktır. Bir tarif vermeleri gerektiğinde; samimi, içten, gerçek, dürüst, şahsiyetli gibi birtakım öznel kriterler getirmeye çalışırlar. Çünkü aslında kendileri de *Türk filminin* ya da daha genel olarak söylersek *Türk olanın* ne olduğundan o kadar emin değildir. Aslında bu söylenenler, sanatsal kültürel üretimin birçok alanı ve neredeyse tüm zamanları için de geçerlidir. Nurdan Gürbilek’in isabetle vurguladığı gibi, *kendiliğin kendisini* sorunsallaştırmadığımız sürece söz konusu mesele sürüp gidecektir.

Son ve güncel bir örnekle sinemamızın şahsiyet arayışı konusunu burada tamamlayalım. Türkiye sinemasının günümüzdeki en önemli yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz, 2013 yılında, bir panelde yaptığı konuşmada, “Hayatın her alanında ‘şahsiyet’in olması gerektiğine inandığını, ‘şahsiyet’in varoluşumuzu belirleyen değer olduğunu ve bunu perdeye yansıtmaya çalıştığını” belirtmektedir. Şahsiyetini arayan sinemamızdan, şahsiyetini arayan sinemacımıza... Tarihin güncelliğine bundan güzel örnek olabilir mi?