

Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında İstanbul*

İstanbul: Horizon International, 2010, 358 s.

Barış SAYDAM*

Türk sinemasıyla ilgili bugün geriye dönük bir araştırma yapmak istediğimizde, bizi bekleyen en büyük zorluk kaynak sıkıntısıdır. Hiçbir yerde tam olarak bilgilerin, belgelerin ve çekilen filmlerin olduğu bir merkez yoktur.¹ Özellikle de 1960 öncesi Türk sinemasıyla ilgili filmlere ve belgelere ulaşmak oldukça güçtür. Kimi taşınma sırasında kaybolan, kimi depo yangınında kül olup giden eski filmlerin haricinde daha yakın dönemli filmlerin kopyaları da zorlukla temin edilir.

Esas kaynağa ulaşamamanın sıkıntıları, Türk sinemasıyla ilgili yayınlarda daha da belirginleşir. Yazılan kitapların çoğunda belli başlı isimlerin kitaplarına atıf yapılır, esas kaynaklara inilerek yeni bir araştırma yapılmaz. Yeni bir araştırma yapmak isteyenler sıfırdan başlamak zorundadır; çünkü kaynakları kontrol etmeleri için önlerinde araştırma yapabilecekleri düzenli bir arşiv yoktur. Böyle bir arşivin olmaması kaynaklara inmeyi zorlaştırırken, bununla birlikte Türk sinemasının “altın çağı” olarak anılan 60’larda sektörde çalışmaya başlayan yazarların hazırladığı kitaplardaki bilgilere bağımlı kalmamıza da neden olur. Bu “bağımlılık” durumu ve sorgulamanın, kaynak kontrolünün yapılamaması Türk sinemasının geçmişten beri süregelen yapısal sorunlarının da bir uzantısıdır.

Yaşayan az sayıdaki sinema tarihçilerimizden olan ve Atilla Dorsay’ın tabiriyle² sinemamızın “vakanüvisi” Agâh Özgüç’ün hazırladığı kitaplar da eksik arşivcilik geleneğimizden dolayı var olan bilgilerin dağınık ve bölük pörçük olmasının handikaplarını üzerinde taşır. *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* ve *Türk Filmleri Sözlüğü* gibi bugün her biri referans kitabı haline gelmiş pek çok temel eseri kaleme alan Özgüç’ün kitapları da yazılan bilgilerin tam olarak kontrol edilememesinden dolayı eksiklikler barındırır. Örneğin, Türk sinemasıyla ilgili bugün başka bir muadili olmayan *Türk Filmler Sözlüğü*’nde pek çok filmin yapım yılı ve ismi farklı geçer. Türk sinemasıyla ilgili kitaplarının

* Sinema yazarı

1 Geçtiğimiz aylarda Beyoğlu’na taşınan TÜRVAK Sinema-Tiyatro Müzesi ve Sanat Kitaplığı bu ihtiyacı karşılama konusunda önemli bir adımdır; fakat müzenin şu anki durumu bu ihtiyacı karşılamamın oldukça uzağındadır.

2 Atilla Dorsay, “Agâh Özgüç Yine İşbaşında”, *Sabah Gazetesi*, 12.04.2010

bazılarında filmlerin çekildiği yıl bazılarında ise vizyona girdiği yıl esas alınır. Bazı filmlerin çekildiği tarihteki ismiyle vizyona girdiği zamanki ismi arasında farklılıklar vardır.

Kaynak kabul edilen kitaplar arasında belirli bir kıstasın olmaması ve bu kitapların ciddi bilgi yanlışları içermelerinin haricinde, bir başka önemli sorun ise yazılanların kolektif değil de bireysel hafıza üzerinden ilerlemesi nedeniyle oluşan dağınıklık ve savrukluktur. Her yazarın kendi dünya görüşü ve kişisel deneyimleri üzerinden yazdığı “Türk Sinema Tarihi” kitapları, buna en iyi örnektir. Burçak Evren, Giovanni Scognamillo, Ağâh Özgüç ve Rekin Teksoy gibi yazarların yazdıkları Türk Sinema Tarihi kitaplarının³ her birinde Türk sinemasının başlangıcından dönemlendirmesine, film isimlerinden film yıllarına ve o dönemlerde yaşanan olaylara kadar pek çok şey farklılık gösterir.

Bu açıdan, Ağâh Özgüç’ün *Türk Sinemasında İstanbul* kitabı da semt semt İstanbul’u dolaşarak, mekanların ev sahipliği yaptığı filmleri aktarırken, alanında tek olmasının yanında dağınık ve karmaşık bir görüntü çizer. İstanbul’un Bakırköy, Beyoğlu, Kadıköy, Zeytinburnu, Levent, Boğaziçi ve Adalar gibi semtlerinde çekilen filmler anlatılırken, birden Türk sinemasında otomobilin ve trenin serüveni, kadın ve kent, şarabın Türk sinemasındaki yansıması, gece kulüpleri ve pavyonlu filmler gibi başlıklarla kitap savruk bir yol izler. İstanbul’un filmler üzerinden çıkartılan anlam haritası, pek çok yerde yazarın gözünde İstanbul’un öne çıkan özellikleriyle sekteye uğrar.

Kitabın düzensizliğini bir kenara bıraktığımızda ise, kitabın geçmişten günümüze İstanbul kentinin dönüşümünü hatırlatarak, bir kentin geçmişine bakış atma fırsatı yarattığını da söyleyebiliriz. Kitap, eski İstanbul’da yaşayan insanların yaşama alışkanlıkları, yeme, içme ve uğrak yerleri, şehir manzaraları, yazlık sinemalar ve İstanbul’un dört bir yanına yayılmış film setleri üzerinden bizleri bir zaman yolcuğuna davet eder. Cumhuriyet öncesi yapılan ilk galalardan, Beyoğlu’nun görkemli zamanlarına ve son dönem filmlerindeki İstanbul’a kadar uzanan süreçte şehrin ve sinema olgusunun nasıl bir değişim yaşadığını kitabında açık eden yazar, her semtin nasıl bir film setine dönüştüğünü de filmlerden örnekler vererek açıklar. Örneğin, kahvehane ve meyhane çekimlerinin genelde Ortaköy, Beyoğlu ve Beylerbeyi gibi mekânlarda çekildiğini Memduh Ün’ün filmlerinden örneklerle ifade eder:

Memduh Ün’ün birçok filminde kahvehane sahnesi vardır. *Üç Arkadaş*’ın (1958) kahvehane sahnesini Ortaköy’de bir mekânda çeker. *Ağaçlar Ayakta Ölü*’ün (1964) kahve sahnesini Beylerbeyi’nde, meyhaneyi ise Beyoğlu Balık Pazarı’nda görüntüler.⁴

3 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, 500 s.; Fikret Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: İnkilâp Kitabevi, 2008, 851 s.; Ağâh Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü*, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 608 s.; Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007, 252 s.; Burçak Evren, *Türk Sineması*, Antalya: 42. Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2005, 372 s.; Ağâh Özgüç, *1000 Karede Türk Sineması*, Antalya: 43. Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2006, 407 s.

4 Ağâh Özgüç, *Türk Sinemasında İstanbul*, İstanbul: Horizon International, 2010, s. 115.

Yeşilçam: Düzensizliğin Düzeni

Agâh Özgüç'ün kitabı üzerinden İstanbul'un dönüşümüyle birlikte Yeşilçam'ın işlemeyen düzenini de takip etmek mümkündür. Kitabın "Ah! O Eski İstanbul Galaları" bölümünde yer alan Yeşilçam'ın önemli oyuncularından Hüseyin Baradan'ın bir anısının aktarıldığı kısım bu açıdan önemlidir:

Bir galada genç bir sinemasever bana "Türk filmlerinin niçin kalitesiz olduğunu" sormuştu. Hemen cevapladım. "Sizin, senin yüzünden" dedim. Bir günden bugüne beni tenkit etmedin, yuhalamadın. Beyaz perdeye bir domates veya yumurta atıp bizi protesto etmedin. Her yaptığımızı seyrettin, hiçbir tepkin olmadı. Tabii biz de sizlerden Tepki gelmeyince hep yaptığımız şeyin iyi olduğunu zannederek devam ettik. Kabahat bizde değil, sessiz çoğunluk olarak sizlerdedir.⁵

Filmleri bölgelere göre düzenleyen ve dağıtan bölge işletmeciliği sisteminde bonoyla çekilen filmler, her şeyi önceden planlanmış, tabiri caizse her açıdan "garantili" filmlerdir; çünkü çekilecek filmin benzerleri daha önce o bölgede iş yapmıştır ve dolayısıyla bononun garantisi halktır. Bu sayede, yapımcı çok az bir nakit parayla pek çok film gerçekleştirme imkanı elde eder. Halk filmlere gittiği sürece sorun yoktur. Yapımcının zarar etmeden maksimum oranda film çekmesine olanak sağlayan bu sistem, kaçınılmaz olarak beraberinde tekipleşmeyi de getirir. Halk, doğal olarak kendi beğenilerini yapımcı ve yönetmenlere direktmektedir. Seyircinin ilgi gösterdiği konular, sevdiği aktör ve aktrisler bellidir. Peşin parayla çalışmayan, işlerini bonoyla halletmeye çalışan yapımcıların ayakta kalması için tek şansları seyircinin ilgi gösterdiği konularda filmler çekmek ve onların beyazperdede görmek istediği oyuncularla çalışmaktır. Seyirci, bu sistemde filmin gişe gelirini önceden garanti ederek yapımcının filmi çekmesine yardımcı olurken, öte yandan da beğenileriyle Türk sinemasını ister istemez yönlendirmektedir. Bu süreç, Yeşilçam'da kalıplaşmış klişe tiplerin revaçta olmasına, aynı konuların ufak tefek değişikliklerle yeniden çevrilmesine ve yıldız sisteminin yerleşmesine neden olur. Ayhan Işık'lı, Türkan Şoray'lı, Cüneyt Arkın'lı ve Muhterem Nur'lu filmlerin sipariş edildiği, aynı konuların temcit pilavı gibi insanların önüne konulduğu ve sinemamızın bir karakter yaratmaktan çok tiplere bağımlı kaldığı bir dönemin panoramasını kısaca bu şekilde özetlemek mümkündür. Hüseyin Baradan'ın çıkışı, bu yüzden Yeşilçam'ın üzerine kurulu olduğu sistemi de çok net ve çarpıcı bir şekilde ifade etmektedir.

Baradan'ın Yeşilçam'daki seyirci beğenisine göre şekillenen sisteme yönelik eleştirel tavrının yanında, kitapta Yeşilçam'ın seri üretim halinde film çeken düzenini ortaya koyan örneklere de rastlamak mümkündür:

Yılmaz Atadeniz bir kovboy filmi çekiyor Tamer Yiğit'le. Tamer Yiğit siyahlar giymiş, siyah çizmeler... Başta kovboy şapkası, siyah maske takıyor, siyah gömleli, siyah tabancalı, siyah eldivenli bir adam ve siyah bir ata biniyor. Filmin son çekim günü atı bulamıyorlar. At sahibi almış siyah atını gitmiş. Eskişehir dolaylarında bir yerdeymiş herifin mekânı, bulmaya, getirmeye imkân yok. Yılmaz'ın aklına muhteşem bir fikir gelmiş. Getirin herhangi bir at demiş, beyaz bir at getirmişler.

⁵ Agâh Özgüç, *a.g.e.*, s. 46.

Siyaha boyanmış. Tamer de ata binmiş, atsa at, siyahsa siyah. Seyirci ne fark edecek. Her şey tastamam.⁶

Geçmişe Nostaljik Bir Bakış

Agâh Özgüç'ün kitabı, satır aralarındaki anekdotlar aracılığıyla Yeşilçam'ın işleymeyen düzenini açık etmesine rağmen, yazarın geçmişe yönelik nostaljik bakışı nedeniyle günü kurtarmaktan öteye geçemeyen Yeşilçam'ın işleyişi de olumlanarak okuyucuya aksettirilir. Belki de kitabın en büyük handikabı budur: Özgüç, kendi kişisel geçmişi üzerine "İstanbul'un Orta Yeni Sinema" şiarıyla İstanbul'la sinemanın birbirini nasıl tamamladığını filmlerden örneklerle açıklar; fakat açıkladığı İstanbul'un ve Yeşilçam'ın tarihinden çok kendi kişisel tarihidir.

Yazar, kitap boyunca dağınık bir şekilde İstanbul'un kolektif hafızasında yer etmiş filmleri sıklıkla bağlamlarından kopararak aktarır. Metin Erksan'ın 1962 tarihli *Acı Hayat* filminde sınıf atlama ve zengin olma düşleri konu edilirken, öte yandan da şehir bir dönüşüm yaşar ve bu dönüşüm insanî değerlerde de birtakım değişimleri beraberinde getirir. Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* filmi iç göçün ayyuka çıktığı bir dönemi betimlerken, 60'lı yılların değişen toplumsal yapısının da izdüşümlerini sunar. İki filmde de bir yanda şehrin pek çok yerinde lüks apartmanların yükseldiğini diğer yanda ise gecekonduların arttığını görürüz. Zenginle fakirin arasındaki makasın açılması ve hızlı bir kentleşmenin yaşanması mahallenin dokusunu bozarak insanî ilişkilerin de zedelenmesine yol açar. Ama 1960'ların Yeşilçam filmleri Metin Erksan, Halit Refiğ ve Ömer Lütfi Akad gibi istisnai kurucu yönetmenlerin dışında kalan yönetmenler tarafından filmlerde "gerçekdışı" bir şekilde, romantize edilerek ekrana yansıtılır. 60'larda izlediğimiz Türk filmleri aslında 50'lerin İstanbul'unu yeniden perdede göstererek, seyircilere istediklerini verir. Serpil Kirel 60'ların filmlerini yorumlarken şöyle der:

Altmışlarda belki dışarıda yaşanan 'hızlı' değişime ve başkalaşıma inat, 'tanıdıklık' hissi popüler olana hükmetmektedir. Seyirci, sinema koltuğunda 'tanıdığı' yıldızlarla, yardımcı oyuncularla ve bildiği konularla başbaşa olmayı seçmektedir. Seyirci sinema salonuna girdiğinde dışarıdaki hayatta bozulan ve yeniden oluşan dengeleri, düzensizliği, yersizliği geçici de olsa unutmak istemektedir.⁷

Yeşilçam'ın mevcut düzeni seyircinin bu isteğine karşılık verirken, tuhaf bir şekilde daha dönüşüm başlamadan elde olanların yitirildiğine dair bir nostaljik bakış da gelişir. Atf Yılmaz'ın 1966 yılında çektiği *Ah Güzel İstanbul* filminde olduğu gibi, henüz 60'ların ortalarında 40'lı ve 50'li yılların İstanbul'una hüznü ve melankoliyle bakılmaya ve "kayıp" üzerine yas tutulmaya başlanır.

Agâh Özgüç'ün anılarıyla ve arşivindeki özel fotoğraflarla süslediği ve alanında şu an tek olan kitabı *Türk Sinemasında İstanbul* da, 60'lı yılların Yeşilçam filmleri gibi, nostaljik bir bakışın tutsağı olarak İstanbul'daki filmlerin mekanlarını açıklamakla ve o mekanlarda yaşamış insanların hatıralarını paylaşmakla yetinir. Filmlerin ve mekanların kendisinde yaşattığı duygular üzerine anlatımını kuran Özgüç, bu nedenle okuyuculara geçmişe doğru keyifli bir yolculuk yaşatsa da bunun ötesine geçemez.

6 Agâh Özgüç, *a.g.e.*, s. 80-81.

7 Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s. 27.