

**TÜRK KÜLTÜR VE SANAT YAŞAMININ YENİ BİR
KURUMU : SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK OKULU**

Prof. Dr. İnal Cem AŞKUN
Televizyon ile Öğretim
ve Eğitim Fakültesi
(**STYO Kurucu**) Dekanı

Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Türk yüksek öğrenim yaşamında yönetimi, öğretim ve eğitimi, daha da önemlisi özgün atılımları ve bu atılımların yer aldığı kurumlarıyla bir zaman üstün, ayrıcalıklı bir orun elde etmiştir. Hiçbir zaman yenilikten, değişmeden korkmamış, toplum için, devlet için yine onların koydukları engelleri, moral düşüklüğü ve eylem güçsüzlüğüne uğramadan aşabilmiştir. İşte SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK OKULU da Akademinin «engelli koşu» alanlarından biri olmuştur.

Kuşkusuz, Akademinin Sinema ve Televizyon Yüksek Okulunu kurma, sonra da öğretime açma aşamasına gelmesi kolay olmamış; toplumun örgüt, yöre, bölge ve ulusal kesimlerinde çok çeşitli engelleri aşma zorunluluğu çıkmıştır. Akademiye Sinema ve Televizyon Yüksek Okulunu yaratan düşüncenin temelleri, aslında Türkiye'ye televizyonun girip, TRT'nin kurulmasına kadar uzanır. Türkiye'de televizyon yayım ağının (şebekesinin) yöresellikten çı-

kıp, ulusal boyutlara girmesiyle birlikte, Akademide bu aracın eğitimde kullanılması düşüncesi hemen belirip, boy atmıştır. Düşüncenin geliştirilip, eyleme dönüştürülmesi 70'lerde başlamış, Akademide bir kapalı devre eğitim televizyonunun gerçekleştirilmesine önce bir grubun «amatör çoşkusu» ile girilmiştir. Öyle ki, o sırada elde edilen küçük bir verici, Eskişehir halkına Ankara'dan sonra televizyon yayınlarını ulaştırmada da kullanılmıştır.

Akademinin eğitim televizyonunu genel yönetim hizmetlerinden çıkarıp, ayrı bir kuruma bağlaması 1972 yılında gerçekleşmiş; **Televizyon ile Eğitim Enstitüsü** kurularak, yönetmeliği 1 Eylül 1972 tarih ve 14293 sayılı Resmi Gazetede yayımlanmıştır. Yönetmelikte Enstitünün temel amacı; «eğitimde etkinliği ve televizyon tekniğini bilen insan gücünün yetiştirilmesini sağlamaktır» şeklinde tanımlanmıştır. 1974 yılında Federal Almanya ile Türkiye arasında yapılan teknik yardım anlaşması kapsamına alınan Televizyon ile Eğitim Enstitüsü, renkli sisteme dayalı ve olanakları çok geniş bir eğitim televizyonu teknolojisini elde etmiştir. Enstitünün bugün ulaştığı teknik düzey, artık bir kapalı devre eğitim televizyonu olmanın çok ötesine geçmiş; ulusal ve uluslararası yayım alanlarına girebilecek yetilere (kapasitelere) ulaşmıştır.

Akademi özellikle eğitim televizyonundaki bu gelişme boyutunu, söz konusu Enstitüsü ile büyütürken; tarihsel çizgisi televizyonun önünde yer alan «sinemaya», kuruluş yönetmeliği 9.6.1973 tarih ve 14559 Sayılı Resmi Gazetede yayımlanan **Kültürel Çalışmalar ve Çevre Eğitimi Enstitüsü (AKÇE)** içindeki **SİNEMA EĞİTİM VE GELİŞTİRME MERKEZİ (AKSE)** ile **SİNEMA KÜLTÜRÜNÜN** yarattığı eylem gücünün önderliğinde girmiştir. Bu güç, Akademide televizyonun yanında onun temeli olan sinema kültürünü etkili bir birikime kavuşturmuştur.

Akademinin, reklâmın gösterişe dayalı kısır döngüsüne girmeden, sessiz ancak derinden boyutlandığı «televizyon» ve «sinema» olayı, herşeyden önce onu **ticaret lisesinin** üzerinde yer alan yalın bir yüksek öğretim kurumu olmaktan çıkarmıştır. İşte bu iki büyük olayın kavşağında, diğer deyişle buluşma yerinde, Akademi; **SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK OKULUNU** kurmakta duraksama göstermemiş, büyük bir atılım gücüyle bunu 1975 yılında gerçekleştirmiştir. Okula yasal varlığını kazandıran yönetmelik 1.6.1975 tarih ve 15252 Sayılı Resmi Gazetede yayımlanmıştır. Bu

yönetmelikte okulun öğretimi **üç yıl** olarak öngörülmüş, amacı ve çalışmaları aşağıdaki biçimde tanımlanmıştır :

«Amaç

Yüksek Okulun amacı, Sinema ve televizyon alanlarında meslekî ve teknik öğretim, eğitim ve araştırma yapıp, bu alanlara özel bilgi sahibi işletmeci, sanatçı, yapımcı, yönetmen, teknik uzman, vb. meslek üyeleri yetiştirmektir.»

Yönetmeliğin 2. MADDE'sinde tanımlanan bu amaca ulaşmak için 3. MADDE'de Okulun şu çalışmaları yapması öngörülmüştür:

- a) Bölümler halinde sinema, televizyon alanlarına giren meslek dallarında öğretim ve eğitim yapmak.
- b) Sinema ve televizyon alanlarında araştırma çalışmaları yapıp, sonuçlarını yayımlayarak bunları öğrencilerin ve çevrenin yararına sunmak.
- c) Sinema ve televizyon alanlarında, mesleki uğraşları olan kişilere belli kurslarla meslek geliştirme eğitimi yapmak.
- d) Eğitim televizyonu, radyo, çeşitli yayınlar, film, vb. haberleşme araçları ile sinema ve televizyon alanlarına ilişkin yaygın eğitim çalışmaları yapmak.
- e) Sinema ve televizyon alanlarındaki sorunları, gelişmeleri ortaya koyan kongreler, seminerler, yarışmalar, vb. çalışmaları düzenlemek.
- f) Sinema ve televizyon ile ilgili konularda ulusal ve uluslararası kurumlarla işbirliği yapmak.

Aynı yönetmeliğin 4. maddesinde Okulun organları şöyle belirtilmiştir:

- A. Öğretim Kurulu
- B. Yönetim Kurulu
- C. Dekan
- D. Dekan Yardımcıları
- E. Bölüm Başkanları ve Bölüm Kurulları

Sinema ve Televizyon Yüksek Okulunun yasal oluşumunu böylece gerçekleştiren Akademi; Türkiye'de benzeri durumlarda

görülenin tam tersi bir tutuma girerek, Okula hemen öğrenci alma yoluna gitmemiş, bazı temel olanakların yaratılmasına öncelikle önem vermiştir. Başka deyişle, ülkede genellikle okul açmalarda sık sık izlendiği görülen «bir müdür, bir mühür» politikasına girmekten özellikle kaçınmıştır.

Akademi; Sinema ve Televizyon Yüksek Okulunun bir yandan araç, gereç, finans olanaklarını hazırlarken; diğer yandan gerek yakın, gerek uzak çevresinde bu Okula karşı beliren direnişlerle de uğraşmaya başlamıştır. Direnişler, Okulun kurucu dekanlığına getirildiğimiz 1977 yılının Ocak ayından sonra özellikle artmış, Kuruluş Raporunun hazırlanıp, ilgililerin bilgisine sunulmasıyla, daha yoğunluk kazanmıştır.

Akademinin yakın çevresinde, giderek örgüt içinde Okula karşı direnenlerin, bu tutumlarının nedenleri **kişisel** ve **kurumsal** olmak üzere, iki noktada; başka deyişle söz konusu kişilerin iki temel zayıflığında toplanmıştır. Kişisel nedenler; aslında Okula değil, böyle bir Okulu kurmaya önyak olanların kişiliklerine uyum gösteremeden kaynaklanmıştır. Uyumsuzluk Akademideki örgütsel yaşamın belli bir tarih çizgisi üzerinde süre geldiği için, aynı olgu Sinema ve Televizyon Yüksek Okulunun gerçekleşmesi aşamasında da ortaya çıkmıştır.

Kurumsal nedenler, Akademinin geleneksel öğretim ve eğitim alanlarına ters ya da «yabancı» gelen sinema-televizyon alanından çıkmıştır. Aslında toplumsal yapının geleneksel boyutlarından gelen söz konusu direnç nedenleri, doğal olarak karşılanmıştır. Bu doğallık, Okulun kuruluşunu yürüten yönetim gücünü sabırlı, ancak kararlı bir davranış içine sokmuştur. Böyle bir davranışın ilk ürünü, Kurucu Dekan sıfatıyla hazırlamış olduğumuz Sinema-Televizyon ve Basın Yüksek Okulu Kuruluş Raporunun 15 Ağustos 1977 tarihinde Akademi Profesörler Kurulunda ilke olarak benimsenmesi, bazı değiştirmelerle yürürlüğe konmasının kararlaştırılması biçiminde elde edilmiştir. Yapılan değiştirmelerden bir tanesi okulun adına önerilen «Basın» ekinin kaldırılması, ancak 1.6.1975 tarihli Okul Yönetmeliğinin ilk üç maddesinin aşağıdaki şekilde değişikliğe uğratılmasıdır ki, bu da 24.8.1977 tarih ve 16037 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak, yürürlüğe sokulmuştur şöyleki :

« KURULUŞ

MADDE — 1 : Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisine bağlı olarak açılan Sinema ve Televizyon Yüksek Okulu lisans düzeyinde dört yıl sinema, televizyon, basın, yayın ile diğer görsel bilim ve sanat alanlarına ilişkin tekniklerin öğretim ve eğitimini yapan bir yüksek okuldur.

AMAÇ

MADDE — 2 : Yüksek Okulun amacı sinema, televizyon, basın, yayın ile diğer görsel bilim ve sanat dallarında, meslekî ve teknik öğretim, eğitim, araştırma ile buna bağlı sosyal ve kültürel geliştirme çalışmaları yaparak, bu alanlara gerekli bilgi sahibi uzmanlar yetiştirmektir.

ÇALIŞMA

- MADDE — 3 : Okul, ikinci maddede belirtilen amaca ulaşmak için :
- a) Bölümler halinde sinema, televizyon, basın, yayın ile diğer görsel bilim ve sanat alanlarına giren meslek dallarında öğretim ve eğitim yapar;
 - b) Sinema, televizyon, basın, yayın ile diğer görsel bilim ve sanat dallarında kurumsal, uygulamalı araştırma çalışmaları yapıp, sonuçlarını yayımlayarak bunları öğrencilerin ve çevrenin yararına sunar.
 - c) Sinema, televizyon, basın, yayın, görsel bilim ve sanat alanlarında mesleki uğraşları olan kişilere belli kurslarla meslek geliştirme eğitimi yapar.

- d) Eğitim televizyonu, radyo, çeşitli yayınlar, film, vb. haberleşme araçları ile sinema, televizyon, basın, yayın, görsel bilim ve sanat alanlarına ilişkin yaygın eğitim çalışmaları yapar;
- e) Sinema, televizyon, basın, yayın, görsel bilim ve sanat alanlarındaki sorunları, gelişmeleri ortaya koyan kongreler, seminerler, ödüllü yarışmalar, sergiler, vb. çalışmalarını düzenler;
- f) Sinema, televizyon, basın, yayın, görsel bilim ve sanat dallarıyla ilgili konularda ulusal ve uluslararası kurumlarla işbirliği yapar. »

Bu yönetmelik değişikliğinin öncekine göre ortaya koyduğu en önemli fark; okulun öğrenim süresinin 3 yıldan 4 yıla çıkarılması ile çalışma alanlarına »basın, yayın, görsel bilim ve sanat dallarının» da katılmasıdır.

Öte yandan, okulun gidiş yolunu belirlemede, Kuruluş Raporunda iki önemli saptamaya, yapılan yoğun araştırmalar sonucu gidilebilmiştir.

Birinci saptamada; okulun çalışma alanının sorunları ve bu alanda ciddi öğretim-egitim kurumlarına duyulan büyük gereksinme, söz konusu alanın yetkili kişileriyle yürütülen haberleşmede aşağıdaki şekilde ortaya konmuştur:

- « 1— Türkiye’de bugüne değin sinema ve televizyon öğretimini bağımsız olarak, temel disiplin biçiminde ele alıp öğreten bir yüksek okulun var olduğu söylenemez.
- 2— Sinema-Televizyon / Basın-Yayın alanındaki girişim noksanlığı gösterilen çabaların bireyselliğinden, asıl önemlisi kurumsal ilginin zayıflığından ileri gelmesidir.
- 3— Özellikle sinemanın, her şeyden önce bir sanat olduğu düşünülürse, bir Sinema Okulunun «Sanatçı yetiştirmek» gibi bir savı olmamalıdır. Çünkü sanatçıların yetişmesi salt eğitime bağlı değildir. Sanatla ilgili bir okulun tek ya-

rarı yetenekli öğrenciler için «verimli» bir ortam sağlamasıdır. Bu anlamda bir ortam ise, öğrencilerin mümkün olduğu kadar kaliteli öğretim elemanlarıyla birlikte, elden geldiğince çok deney yapmaları, başka deyişle film çevirmeleridir.

- 4— Bugün sinema-televizyon / basın-yayın alanında çalışmakta olan okullar ya da kurumlar, büyük iddialarla bu işe girişmişler, önceden mezunlarının piyasadaki iş olanaklarının ne olabileceği konusunda bir çalışma yapmadıklarından «diplomalı işsiz» yetiştirme durumuna düşmüşlerdir.
- 5— Türkiye gibi sinema-TV okullarının yeni kurulduğu ülkelerde, bir sinema-TV okulu kendine öğretim üyesi de yetiştirmek zorundadır. Bu alanda geniş birikime sahip yabancı ülkelerdeki okullardan burslar ya da başka yollarla yararlanılabilir. Sinemayı çok iyi bilen herkes, ya da iyi bir yönetmen mutlaka iyi bir öğretim elemanı olabilir diye bir kural yoktur. Çünkü öğretim üyeliği ayrı bir iştir. Bunun yanında sinema-TV içinde çalışanlardan da mutlaka öğretim görevlisi diye yararlanmak gereklidir. Pratiğin dışında kalmış bir öğretim, toplumsal hayattan soyutlanır. Pratik, okul alanı içinde film meydana getirmek değildir. Asıl pratik, sinema-TV’de profesyonel olarak çalışanların yanında çalışmak ve onlardan öğretim görevlisi olarak yararlanmaktır.
- 6— Sinema-TV / Basın-Yayın alanındaki okullara girecek öğrencilerin salt Üniversitelerarası merkezî sınav sistemi puanlarına dayanılarak alınması, yetersiz kalır. Öğrenci sayısının girişte mümkün olduğunca az tutulması, bunlarda yüksek puan aranması, ayrıca söz konusu alanın istediği ön yetenek ve yeterliklerin öğrencide bulunup, bulunmadığını saptamak için özel öğrenci seçme yöntemlerinden yararlanılmalıdır.»

Birinci saptamayla; yukarıdaki gibi, çalışma alanı sinema, televizyon, basın, yayın, vb. konular olacak bir yüksek okula, ülke gerçekleri açısından yaklaşılırken; ikinci saptamada bunun politikaları, adı gelen Kuruluş Raporunda şöyle belirlenmiştir :

« SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK OKULUNUN
AÇILMASINA TEMEL OLMAK ÜZERE
DÜZENLENEN POLİTİKA

- 1— **Okul 4 yıl süreli olmalıdır.** Çünkü Türkiye’de fakülte düzeyinde öğretim ve eğitim yapan okulların, mezunlarının yasal haklarının da korunması yönünden, dört yıl sürenin altında öğretim yapmaması gerekmektedir. Kaldı ki, Akademimize bağlı olarak açılan ve açılacak tüm yüksek okullarda süre 4 yıl olarak saptanmıştır. Sinema ve Televizyon Yüksek Okulunun bunun dışında kalmasını gerektiren hiçbir ussal ve haklı neden ileri sürülemezdi. (1975 yılında Okul 3 yıllık olarak düşünüldüğünden bu politika öğesi önem taşımaktaydı.)
- 2— **Öğretim yılı herbiri 16 hafta olmak üzere iki döneme ayrılmalıdır.** Bu ilkenin saptanmasında Akademinin olağan dönem sistemine uyulmuş, 16 haftalık dönem hesabına sınav günleri de katılmıştır.
- 3— **Öğretim programları «Genel Kültür» ve «Uzmanlık» olmak üzere iki kesimde düzenlenmelidir.** Gerek sinema-televizyon, gerek basın-yayın alanı hemen birinci yıldan uzmanlık çalışmalarına başlayarak, istenen öğretim ve eğitim amaçlarına ulaşılacak konuları kapsamakta, uzmanlık kültürünün edinebilmesi için bu kültürün bağlı olduğu genel kültür dallarında da öğrencilerin öğretim ve eğitim görmesini zorunlu kılmaktadır.
- 4— **Okulun, Sinema-TV ve Basın-Yayın olmak üzere 2 ana bölümle öğretime açılmasına çaba gösterilecektir.** Öğrenciler okula girişte bu iki bölüme göre ayrı ayrı alınacaktır. Öncelikle Sinema-TV Bölümünün öğretime açılması üzerinde durulacak, eğer elverişli koşullar sağlanırsa, Basın-Yayın Bölümü de çalışmaya geçirilecektir. Sağlanmazsa, en geç bir yıl açılışı geciktirilerek 1978-1979 öğretim yılına yetiştirilecektir.
- 5— **Okulun uzmanlık dallarındaki dersleri, mezunların uygulamadaki iş bulma olanaklarına göre düzenlenecektir.** Politikanın bu bölümü, mezunlarının edindikleri kültürle uygulamada uygun iş bulamadıkları okulların, öğretim

ve eğitim etkinliğinden yoksun olacakları, varlıkları için haklı bir gerekçeleri bulunmayacağı görüşünden hareket edilerek düzenlenmiştir. Bunun için de geniş bir piyasa araştırmasına girişilmiştir. Bazı sonuçlar Rapora alınmıştır.

6— **Okul ilk mezunlarını verene kadar, girişte yabancı dil bilgisi, güçlü, seçme öğrencilerin alınması öngörülmeli.** Bir okul ne kadar iyi olanaklarla kurulursa kurulsun, derslerinin yerleşmesi, öğretim ve eğitim yöntemlerinin geliştirilmesi, gerek fiziksel, gerek insangücü olanaklarının artması, en azından ilk mezunlarını vereceği sürenin geçmesini gerektirir. Başka deyişle okul ilk mezununu verene kadar yapısını hızla güçlendirme ihtiyacı içindedir. Köklü öğretim ve eğitim kurumları daha düşük kültür ve yetenek düzeyindeki öğrencileri alıp, onları geliştirme olanaklarına sahipken, yeni okulların bu düzeye gelmesi yıllar ister. Hele sinema-TV ve basın-yayın gibi Türkiye’de henüz öğretim, eğitim geleneği oluşmamış alanlarda açılan yeni okullar için bu çok daha ciddi bir sorundur. Olanakları yeterince gelişmemiş okullara, bir de düşük kültür ve yetenek düzeyinde öğrenci alınması, ilk mezunların çok zayıf yetişmelerine yol açacaktır. Bu durum okulun kamuoyunda son derece olumsuz izlenim ve kanıların yerleşmesine neden olur ki, bunların silinmesi ya da değiştirilmesi yıllarca sürecek çabayı gerektirir. Böyle istenmeyen sonuçların doğmaması için okula yabancı dil bilgisi güçlü, kültür ve yetenek düzeyi yüksek, az sayıda, öğrenci alınması öngörülmüştür. Güçlü bir öğrenci topluluğu, okulun henüz yeterli düzeyde olmayan olanaklarından en iyi şekilde yararlanıp, onun bir süre devam edecek doğal zayıflıklarından fazla etkilenmeyebilecektir. Böylece okul, ilk mezun kuşaklarını, bazı yetersizliklerine rağmen, yine de güçlü olarak hayata çıkarabilecektir.

7— **Öğrencilerin okula girişinde ÜSYM puanlarından yararlanılmalı, ayrıca okul içi gerekli yetenek sınavlarına alınmalı.** Bir önceki politika maddesindeki sonucu elde etmek için, öğrencilerin ilk seçiminde, özellikle yabancı dil bilgileri ve genel kültür düzeyleri açısından bir gruplandırılmaya gitmede, üniversitelerarası seçme sınavının ilgili

puanları dikkate alınacak, sonra gerek sinema-TV, gerek basın-yayın bölümleri için öğrencide bulunması zorunlu fiziksel, düşünsel ve diğer ön davranış yetenekleri açısından ikinci seçme sınavlarının uygulanması yoluna gidilecek, bunların yapılma biçimi ve örgütü okulun yetkili kurumlarınca belirlenecektir.

- 8— **Okul kendi alanındaki yerli ve yabancı diğer okullarla işbirliğine dayalı bir rekabet anlayışı ile çalışmalıdır.** Bu politika ilkesi, devletin sınırlı bulunan olanaklarından en iyi biçimde yararlanmayı sağlamak üzere konulmuştur. Türkiye’de genellikle birçok alanlarda olduğu gibi, yüksek öğretim ve eğitim alanında da kuruluşlar birbirinden kopuk, çağın ve ülkenin koşullarına uymayan garip bir bağımsızlık anlayışı ile çalışmakta, kişilik mücadelesini işbirliğinde değil, başkalarından ayrı, yalnız yaşama içinde görmektedirler. Aslında Cumhuriyetimizin temelinde yer alan «devletçilik» ilkesine ters düşen bu tutumun, henüz daha başlangıçta okulun yapısına bir hastalık olarak girmesini önlemek, hem devletin olanaklarını bütünlemek, hem de başka kuruluşlarla işbirliği gücünü okula kazandırmak için böyle bir politika ilkesinin konulmasında yarar görülmüştür.
- 9— **Okul, öğrencilerine çeşitli kaynaklardan burs sağlamaya önem vermeli.** Öğrencilerin öğrenimlerinde mali bir desteklerinin olması, bundan da önemlisi mezun olduktan sonra iş arama zorluğuna uğramamaları için okulun öğrencilerle ilgili politikasında böyle bir burs anlayışına yer vermesi, birçok yönden yararlı sonuçlar sağlayabilecektir.
- 10— **Okulda, Sinema-TV, basın-yayın ile benzeri alanlarda eğitim, öğretim değeri olan Türkçe yayınların gerçekleştirilmesine özellikle ağırlık verilmeli, okulun belli sürelerle yayımlanacak bir de dergisi bulunmalı (Derginin adı «KURGU» olabilir).** Gerek okulun öğrenci girişindeki yabancı dil bilme koşulunun her geçen yıl hafifletilmesi, gerek Türkiye’de sinema-TV ve basın-yayın alanlarındaki kültürel gelişmenin hızlandırılması için Türkçe yayınların, çeviri ya da telif olsun, yapılmasına önem verilmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur. Öte yandan okulun kamu-

oyunda adını yerleştirmesi, kendisini koruması ve ülkenin sinema-TV, basın-yayın alanlarındaki birikimini (potansiyelini) değerlendirebilmesi için sürekli bir dergisinin yayımlanması gerekmektedir. Dergi, okulun girişeceği çeşitli yan çalışmalarda (yarışmalar, ödüller, seminerler, kulltaylar, vb.) kamuyla haberleşme bağıntısının kurulmasında büyük işlev görecektir. Adının KURGU olması, sinema-TV ve basın-yayın alanlarının bilinen, ortak, kavramını göstermesi ve terimin de Türkçe niteliği yönünden yerinde bir seçim olabilir.»

Bu politika göstergelerinden, özellikle 5. maddenin oluşturulmasına temel olmak üzere, Kuruluş Raporunda mezunların iş bulma olanaklarına ilişkin piyasa araştırmasının durumuna şöyle değinilmiştir :

« Okulu bitiren öğrencilerin iş bulma olanaklarını araştırmak, bu arada okulun öğretim ve eğitimi programlarına daha tutarlı bir içerik kazandırmak için, Türkiye çapında belli başlı işletmeler kesiminde bir “meslek soruşturması” çabasına girişilmiştir.

Bu soruşturmanın kesin değerlemesi kuşkusuz okulun yetkili kurullarınca yapılacak ve ortaya çıkan sonuçlara göre eğitim ve öğretimde gerekli önlemlerin alınması yoluna gidilebilecektir.

Soruşturmada, seçilen işletmelerin yetkililerinden aşağıdaki sorulara cevap vermeleri istenmiştir, şöyleki:

I— Kuruluşunuzun Adı ve Merkez Adresi

II— Kuruluşunuzun Çalışma Alanı ve Konuları

III— Sinema, Televizyon, Basın-Yayın, Reklamcılık ve benzer alanlarda ihtiyacını duyduğunuz, fakat sağlayamadığınız elemanların nitelikleri ile bu tür elemanlara ödeyebileceğiniz ücretler

IV— Başkaca önerileriniz

Soruşturmanın bu dört bölümünden birincisi okula bağlı iş alanlarının, ikincisi okulun eğitim ve öğretiminde açılacak bölümler, şubeler, vb. ile konacak derslerin, üçüncüsü öğrencinin yöneleceği konular ve eğitim yöntemlerinin saptanmasında, dördüncüsü ise uygulamadan gelen görüşlere göre okul için çeşitli geliştirme önlemlerinin alınmasında yararlı bilgileri sağlayabilecektir.»

Öte yandan Kuruluş Raporunun sonunda, okulun akademik kadrosunun yetiştirilmesi konusunda şu görüşlere yer verilmiştir:

« Türkiye’de sinema-televizyon ve basın-yayın alanının akademik kadrosunun yetiştirilmesi sorunu, Akademimizin bu yeni Okulunun da çözme sorumluluğunu taşıdığı büyük bir sorundur. Şimdiye kadar görülen bu tür uygulamalarda iki eğilim dikkati çekmiştir. Şöyleki; ya okullarda sürgit uygulamadan gelen ve öğretim görevlisi ünvanıyla çalışan kişiler eğitimi yürütmüş, ya da birkaç dışardan alınan uygulamacıyla birlikte, büyük çapta akademik kadrosunun, kendi alanlarına uygun olarak koydukları derslerle, biçimde yeni, içerikte eski öğretim modelleri izlemiştir.

Aslında her iki eğilim ya da politikanın da Türkiye’ye sinema-TV ve basın-yayın alanlarının gerçek akademik kadrosunu kazandırmayacağı açıktır. Burada bütünleşik bir yol izlenmesi gereği çıkmaktadır. Bu tür okulların uzmanlık ve ana meslek dersleri kuşkusuz uygulamada çalışan ancak öğretme ve eğitme yeteneği ile isteği bulunan kişilerce verilecektir. Diğer destekleyici ve katalizör durumdaki kültür dersleri ise öğretim üyesi ünvanını taşıyanlarca yürütülecektir. Bu iki kadronun elinde yetişen, başka deyişle akademik disiplin davranışını öğretim üyesinden, meslek becerisini uygulamadan gelen öğretim görevlisinden kazanan mezunlardan en üstün nitelikte bulunanları Okulda asistan kalmaya özendirilir ve kendilerine bu arada, yurt dışındaki benzeri okullarda lisansüstü programlara devam etme olanağı sağlanabilirse, işte o vakit Türkiye’de bu tür okullar kendi asıl akademik kadrolarını oluşturmaya başlayacaktır. Okul olarak, izlemeyi öngöreceğimiz akademik kadro yetiştirme politikasını bu temele dayandırmaya çalışacağız. Eğer bu başarılmazsa kanımız odur ki, Türkiye yukarıda sözünü ettiğimiz iki eğilimin kısır döngüsünden, bu alanların gerçek akademik kadrosunu hiçbir zaman edinemeyecektir.»

17.10.1977 tarihli Akademi Profesörler Kurulu kararıyla 1977-1978 öğretim yılında öğrenci alarak, çalışmaya geçen ve 1978-1979 öğretim yılında ikinci sınıfı oluşturan Sinema ve Televizyon Yüksek Okulu, buraya kadar belirtilmiş olan temel politika öğeleri doğrultusunda çalışmalarını sürdürmüştür. Okulun akademik kadrosunun yetiştirilmesi sorunu ise Akademi Profesörler Kurulunun 13.6.1978

tarihli kararıyla çözüme kavuşturulmuş, anılan kararlar okul için alınacak asistanların bağlanacağı ve bilimsel çalışmaların üst düzeyde yönetimini gerçekleştirecek bir **Sinema ve Televizyon Kürsüsü** kurulmuştur. Bu Kürsünün önerisiyle 27.8.1978'de Okula asistan alınması girişimine geçilmiştir.

Kurulduğu gün başkanlığına da getirildiğimiz bu Kürsü, Türkiye'de ilk kez asistan alımının geleneksel yol ve biçimine yeni bir içerik kazandıracak uygulamaya girişmiştir. Bu uygulama da, asistanlık bilim sınavını salt bilgi sınavı olmaktan çıkarıp, ona asıl «bilim adamı adaylığı» sınavını (testini) getiren bir hazırlık sormacasının (anketinin), yabancı dil sınavını kazanan asistan adaylarına yanıtlandırılmasıdır. Önemi nedeniyle bu sormacayı aşağıya alıyoruz.

SİNEMA VE TELEVİZYON KÜRSÜSÜ ASİSTANLIK BİLİM SINAVI İÇİN HAZIRLIK SORMACASI (anketi)

Aşağıdaki soruları sırasıyla, ayrı dosya kağıtlarına, düzgün, okunaklı biçimde, yanıtlayınız. (Kuruşun kalem kullanmayın, Sormaca kağıdına herhangi bir şey yazmayın.)

I— ÖZGEÇMİŞ BİLGİLERİ

- 1— Adınız-Soyadınız:
- 2— Doğum Yerinizi ve Tarihi:
- 3— Babanızın Doğum Yeri ve Tarihi:
Sağ değilse ölüm yaşı ve tarihi:
- 4— Babanızın Mesleği ve Şimdiki Durumda Çalışıyorsa işyeri, orunu (mevkii):
- 5— Annenizin Doğum Yeri ve Tarihi:
Sağ değilse ölüm yaşı ve tarihi:
- 6— Annenizin Mesleği ve Şimdiki Durumda Çalışıyorsa işyeri, orunu (mevkii):
- 7— Kardeşleriniz Varsa Herbirinin Yaşları ve Sosyal Durumları (Medeni Durumları, Meslekleri):

- 8— Medeni Durumunuz ile Askerliğinizi Yapıp, Yapmadığınızı. Yaptı iseniz yeri, yılı ve sınıfınız:
- 9— Evli iseniz Eşinizin Mesleği, Çalışıyorsa, işyeri, orunu:
— Çocuklarınız Varsa Yaşları ile öğrenim durumları,
Kız veya Erkek oluşları:
- 10— Şimdiki Durumda Varsa Çalıştığınız işyeri, Orununuz ile Bugüne kadar çalıştığınız işyerleri ve Oralardaki Orunlarınız:

II— MALİ BİLGİLER

- 11— Geçiminizi Hangi Yolla Karşılıyorsunuz?
Aylık kazancınız Nedir?
- 12— Evli iseniz ve Eşiniz çalışıyorsa Aylık kazancı:
- 13— Varsa (Eş ve Çocuklar Dışında) Bakmakla Yükümlü olduğunuz Diğer Yakınlarınız ile Bunlara Yaptığınız Mali Yardımın Aylık Tutarı:
- 14— Kiracı iseniz Evin Oda Durumu ile Ödediğiniz Aylık Kira Tutarı:
- 15— Geçim Standardınızı Korumak için Aylık Kazancınızın Ne Olması Gerekir?

III— GEÇİM BİLGİLERİ

- 16— Şu araçlardan hangilerine sahipsiniz belirtiniz.
(RADYO - TEYP - TELEVİZYON - TELEFON - Pİ-
KAP - BUZDOLABI - ÇAMAŞIR MAKİNESİ - ELEK-
TRİKLİ SÜPÜRGE - OTOMOBİL - FOTOĞRAF - MA-
KİNESİ, vb.)
- 17— Geçim zorluklarınız varsa, bunlar hangi konularda ve ne düzeyde olmaktadır?
- 18— Yaşam standardınızda verdiğiniz öneme göre şu gereksinme konularını nasıl sıralarsınız (GIDA-GİYİM-
GEZİ-KÜLTÜR. vb.)

- 19— Şimdiye kadar eğer iş değiştirdi iseniz veya işinizi değiştirmeyi düşünürseniz bunda geçim koşulları ne derece rol oynamıştır ya da oynayacaktır?
- 20— Geçim koşulları açısından iş çevresi olarak Akademiyi, oturma yeri olarak da Eskişehir'i nasıl değerlendirirsiniz?

IV— ÖĞRENİM VE KÜLTÜR BİLGİLERİ

- 21— İlkokul, Ortaokul ve liseyi nerelerde, hangi yıllarda bitirdiniz?
- 22— İlk, orta lise aşamalarının herbirinde aslında iyi bir öğretim ve eğitim görmeniz gerektiğine inandığınız halde bunun gerçekleşmediği kanısına vardığınız ne gibi konular ya da dersler oldu?
- 23— Bugüne kadar öğretim ve eğitimden zevk aldığınız konu ya da dersler ile hiç sevmedikleriniz nelerdir?
- 24— İlkokul, ortaokul ve lise öğrenimlerinizde herbirine göre belli başlı ne gibi zorluklarla karşılaştınız? Yıl kaybedip, bütünlemeye kaldınız mı? Kaldınızsa hangi sınıflarda ve derslerden?
- 25— Liseyi bitirdikten sonra hangi yüksek öğretim kurumuna ne zaman ve nasıl girdiniz? Kaç yılda bitirdiniz?
- 26— Lisedeyken girmek istediğiniz yüksek öğretim kurumu neydi? Eğer bu okula giremedi iseniz, bunun nedenini nasıl açıklarsınız?
- 27— Mezun olduğunuz yüksek öğretim kurumunu benimseyerek mi bitirdiniz? Yoksa, lisedeyken öğrencisi olmak istediğiniz yüksek okulun özlemini yine de taşıdınız mı?
- 28— Yüksek öğretimde belli başlı ne gibi sorunlarınız oldu? Nedenleriyle açıklayabilir misiniz?
- 29— Yüksek öğretimde kendinizi ne derecede yetiştirmiş saydınız? Bu düzeyin öğretim ve eğitiminin başlıca zayıflıklarını nasıl gördünüz? Kısaca eleştiriniz.

- 30— Ders ve meslek yayınları dışında en çok hangi tür kitapları okursunuz? Okuduklarınızdan dilediklerinizin ad ve yazarlarını belirtiniz.
- 31— En beğendiğiniz kitap ve yazarı ile en beğenmediğinizin ayrı ayrı kısa eleştirisini yapın.
- 32— Anadilin (dilbilgisi, yazım, anlama, anlatma, konuşma) alanlarında varsa temel sorunlarınız nelerdir? Bunları çözmeye ne gibi önlem ve olanakları düşünüyorsunuz?
- 33— Bildiğiniz yabancı dilin (dilbilgisi, yazım, anlama, anlatma, konuşma, çeviri) alanlarında varsa temel sorunlarınız nelerdir? Bunları çözmeye ne gibi önlem ve olanakları düşünüyorsunuz?
- 34— Evinizde kütüphaneniz var mı? Kütüphanenizde kaç kitabınız var? Daha çok hangi türde kitaplar çoğunlukta?
- 35— Evinizde çalışma olanağınız var mı? Yoksa, bunun engelleri nelerdir? Öğrenim yaşamınız boyunca daha çok nerede ve nasıl çalışırdınız?
- 36— Günlük olarak hangi gazete veya gazeteleri okursunuz? Gazetelerde en çok hangi bölümler ilginizi çeker?
Seçtiğiniz gazetenin sizce üstünlükleri nelerdir?
- 37— Sürekli izlediğiniz veya aboneli olduğunuz dergiler var mı? Varsa bu dergilerde hangi yazılarla daha çok ilgilenirsiniz?
- 38— Gazete ve dergilerde en çok beğendiğiniz yazarlar kimlerdir? Bu yazarları neden beğenirsiniz?
- 39— Sinema ve televizyona olan ilgi derecenizi nasıl tanımlarsınız? Şimdiye kadar seyrettiğiniz filmlerle, izlediğiniz televizyon programlarından hiç unutamadıklarınız var mı? Varsa hangileridir? Nedenleriyle açıklayınız? Bu arada en çok beğendiğiniz yerli ve yabancı yönetmenleri belirterek, beğeni nedenlerini belirtiniz.

40— Şimdiye kadar hiç yurt dışında bulundunuz mu? Bulundunuzsa ne zamanlar, nerede, ne kadar süre kaldınız? Bulunma amacınız neydi? Yurt dışında bulunmadınızsa, gitmek ister misiniz? İsterseniz hangi ülkeye, ve ülkelere hangi amaçla, ne kadar süreyle gitmek istersiniz?

V— MESLEK OLARAK BİLİM ADAMLIĞINA İLİŞKİN GÖRÜŞ SAĞLAYICI BİLGİLER

41— Sizce bilim nedir? Bilimin evrensel, ulusal, genelde toplumsal işlevlerini ne yönde yorumlarsınız?

42— Bir toplumda bilim adamını, öteki meslek adamlarından ayıran başlıca kişilik ve davranış özelliklerini nasıl belirtirsiniz?

43— Bilim adamlığının ilk aşaması olan asistanlığa nasıl karar verdiniz? Bu kararınızda ne gibi etkenler etkili oldu? Sizce asistanlığın özendirici yönleri nelerdir?

44— Asistanlığın meslek sorunları hakkında şimdiye kadar ne gibi bilgiler edinip, hangi gözlemlerde buldunuz? Açıklayınız.

45— Türkiye’de bilimin ve bilim adamlığının hangi sorunlarını görmektesiniz? Bilim kurumları ve bilim adamlığının toplumsal eleştirisini, Türkiye açısından belli başlı hangi temellere dayandırırsınız?

46— Türkiye’de izleyebildiğiniz kadarıyla, bilim kurumlarının bilim adamı yetiştirmedeki başlıca zayıflıklarını nasıl görmektesiniz? Bu zayıflıkları gidermede hangi çözümleri önerirsiniz?

47— Bilim kurumları ile bilim adamlarının özerkliği sizce ne anlama gelir? Türkiye’de özerklik anlayışının belli başlı ne gibi zayıf noktalarını görmekte, bunların yol açtığı toplumsal sorunları hangi yönlerde algılamaktasınız? Sizce çağdaş özerklik kavramı, özellikle toplumumuz açısından neleri içermelidir?

- 48— Bilimsel çalışma sizce neleri kapsar? Şimdiye kadar bilimsel nitelik taşıyan çalışmalarda bulundunuz mu? Bulundunuzsa, bunların zamanı, yeri ve konuları nelerdi? Açıklayınız.
- 49— Bilim adamlarının öğretim ve eğitim tutumlarının orta öğretimden hangi farklı yönlerinin olması gerektiğine inanırsınız? Bir bilim adamı adayı olarak kendiniz bu farkları nasıl yaratmak isterdiniz? Açıklayınız?
- 50— Akademiyi ve Eskişehir'i tanıdığınız kadarıyla, bir bilim çevresi olarak hangi yönlerden yeterli, hangi bakımlardan yetersiz bulursunuz? Sizce yetersizlikler nasıl giderilebilir? Açıklayınız.

VI— KİŞİLİK VE DAVRANIŞ BİLGİLERİ

- 51— Kişiliğinizi güçlü ve zayıf yönleriyle nasıl tanıtırınız? Kişiliğinizin belli başlı boyutları ile şimdiye kadarki gelişme çizgisini kısaca nasıl açıklarsınız?
- 52— İnsanlara yardım edip, onlarla işbirliği yapma yeteneklerinizin düzeyi nasıldır? Şimdiye kadar yardım ya da işbirliği alanında ne zaman, kaç kişiyle, hangi işleri ortaklaşa yürüttünüz? İşbirliği konusunda çevrenizde sizi suçlayanlar var mıdır? Varsa, bu suçlamalarını sizdeki hangi kişilik zayıflıklarına bağlarlar? Açıklayınız.
- 53— İşbirliği halinde çalışacağınız insanlarda belli başlı hangi kişilik özelliklerinin bulunmasına dikkat edersiniz? Türkiye'deki yakın ve uzak çevrenizde işbirliği yapacağınız insanların belli başlı ne gibi kişilik ve davranış bozukluklarının olduğu kanısındasınız ?
- 54— Bugüne kadar ki yaşam deneyimlerinize göre kendilerinden kaçır derecesinde nefret ettiğiniz insanların, başlıca karakter özellikleri ile davranış kalıpları neler olmuştur? Çevrenizdekilerle aranızda sık sık çatışma yaratan başlıca konular nelerdir?

- 55— Toplumumuz koşulları içinde yaşam deneyimlerinize göre sizi kendine arkadaş ve yönetici (ya da önder) olarak çeken, çok beğenip, takdir ettiğiniz insanların başlıca karakter özellikleri ile davranış kalıpları neler olmuştur? Açıklayınız.
- 56— Meraklarınız ve tutkularınız nelerdir? Bunlardan sizde yetenek geliştirecek düzeyde ilerlemiş olanlar var mıdır? Varsa nelerdir?
- 57— Duyarlı olduğunuz sanatlar hangileridir? Kişiliğinizde Sanatçı olma boyutu varmıdır? Varsa özellikle hangi sanat ya da sanatlarla uğraşarak bu boyutu geliştirmek istersiniz? Şimdiye kadar bunu başarmada engelleriniz oldu mu? Olduysa nelerdi?
- 58— Sizde sürekli veya zaman zaman davranış bozukluklarına yol açan hastalıklarınız var mı? Varsa bunlar ve yarattığı davranış bozuklukları nelerdir?
- 59— Moraliniz sık sık düşer mi? Bugüne kadarki yaşam deneyimlerinize göre, sizde moral düşüklüğü yaratan belli başlı durumlar neler olmaktadır?
- 60— Eleştiriye karşı direnme gücünüz ne durumdadır- Eleştiri karşısında çabuk sinirlenir misiniz? Zaman zaman bir iç hesaplaşma şeklinde kendinizi eleştirdiğiniz ve bazı bozuk davranışlarınızı düzeltme kararını aldığınız anlar olur mu? Olursa, bunları yerine getirmede yeterli irade gücünüz bulunur mu?
- 61— Şu kişilik özellikleri ile davranış kalıplarından size en uygun düşenleri belirtiniz: SABIRLI - SABIRSIZ - KARARLI - KARARSIZ - ÇALIŞKAN - UYUŞUK - GİRİŞİMDEN KAÇINAN - ÜRKEK - ŞÜPHECİ - ARAŞTIRICI - UYUM YETENEĞİ YÜKSEK - CESARETLİ - İNSANLARA KARŞI DUYARLI - YARDIMSEVER - KISKANÇ - KİNDAR - ASABI - AFFETMEYEN - AFFEDEN - DÜŞÜK İRADELİ - İÇİNE KAPANIK - SERİN KANLI - TELAŞLI - ÇABUK KANAN - İNANDIRICI - SÖZÜNDE DURAN - SÖZ VEREMEYEN - DAĞINIK - DÜZENLİ - KIRICI - SERT - YUMUŞAK HUYLU - ÖNDERLİĞİ SEVEN - İZLEYİCİ-

LİĞİ TERCİH EDEN - YÖNETMEKTEN KAÇINAN - NAZİK - İHTİRASLI - İNATÇI - GEÇİMSİZ - UYSAL - ÇABUK KIRILAN - ZEKİ - DALGIN - UNUTKAN - TOPLUMA AÇIK - TOPLUMA KAPALI - AZ ARKADAŞ SEÇEN - ÇOK ARKADAŞ SEÇEN - EĞİTMEKTEN HOŞLANAN - EĞİTMEKTEN KAÇINAN - OKUMAYA KARŞI İSTEKSİZ - GIDASINA DÜŞKÜN - EVHAMLİ - YAZMAKTAN KAÇINAN - KONUŞMAYI SEVMİYEN - PEŞİN YARGILI - GEZMEYİ SEVEN - DOĞRUCU - CİMRİ - GERÇEKÇİ - ROMANTİK - TİTİZ - ATILGAN - VESVELELİ - BONKÖR - SAVRUK - HESAPLI DAVRANAN - PLAN YAPAN - DÜŞÜNMEYİ SEVMİYEN - GİYİME DÜŞKÜN - ÇIKARLARINI KOLLAYAN - SÜREKLİ ALDATILAN - ŞAKACI - CİDDİ - KURALLARA UYAN - PRENSİP SAHİBİ - BOŞVERCİ.

(Burada yazılmayan, ancak belirtmek istediğiniz bunların benzeri karakter özelliklerinizi de ayrıca belirtebilirsiniz).

VII— TOPLUMSAL GELİŞMEYE İLİŞKİN GÖRÜŞ SAĞLAYICI BİLGİLER

- 62— Kalkınan bir ülke olarak sizce Türkiye'nin çözüme kavuşması gereken temel sorunları nelerdir? Bunlar için kesinlikle uygulanması inancında olduğunuz çözümlerinizi varsa, açıklayınız.
- 63— Sizce şu anda toplumumuza yaygın duruma gelen anarşi nelerden kaynaklanmaktadır? Anarşiden kurtulma yollarını nasıl görmektesiniz? Bir bilim adamı adayı olarak burada kendinize ne gibi görevlerin düşeceğine inanırsınız?
- 64— Kitle haberleşme aracı olarak sinema ve televizyon ile basının toplumsal gelişmedeki payını, sorumluluğunu nasıl görmektesiniz? Türkiye'de bunlar için ne gibi temel eleştiri noktaları saptamış bulunmaktasınız?

65— Akademiye ve özellikle görevlisi olmak istediğiniz Sinema ve Televizyon Yüksek Okulu (ya da Televizyon ile Öğretim ve Eğitim Fakültesine) Türkiye'deki toplumsal gelişme karşısında ne gibi görevlerin düşdüğüne inanmaktasınız? Şimdiye kadar Akademinin bu tavrında ne gibi yeterlikleri ile yetersizlikleri olmuştur? Açıklayınız.

Geleneksel içeriği böylece değiştirilen asistan seçim süreci sonunda, okulun ilk asistanları olarak şu adaylar seçilmiştir (Soyadı, alfabetik sırasına göre) :

- 1— Feridun AKYÜREK
- 2— Turhan BARAZ
- 3— Şule BOZOK
- 4— Emre DAĞDEVİREN
- 5— Yalçın DEMİR
- 6— Akın ERGÜDEN
- 7— Dursun GÖKDAĞ
- 8— Naci GÜÇHAN
- 9— Halûk GÜRGEN
- 10— Ali GÜROL
- 11— Esra HEPER
- 12— Levent KILIÇ
- 13— Mehmet KESİM
- 14— Nuray SERTER
- 15— Ahmet SİPAHİOĞLU
- 16— Sezen SÖZMEN

Asistanların Okulda çalışacakları temel dallar ise şöyle belirlenmiştir: Sinema, Radyo, Televizyon, Canlandırma, Kitle Haberleşme, Sosyoloji, Psikoloji, Halkbilim, Televizyon İşletmeciliği, Eğitim Teknolojisi, Sanat Tarihi.

S O N U Ç

Oldukça yeterli bir hazırlık dönemi ve güçlü politika biriki- miyle toplumun kültür yaşamına katılan Sinema ve Televizyon Yüksek Okulu, daha başlangıçta Akademinin önceden kurma ka- rarını aldığı, ancak çalışmaya geçirmedığı TELEVİZYON İLE ÖĞ- RETİM VE EĞİTİM FAKÜLTESİ'ni gerçekleştirme olanağını ya- ratmıştır. Başka deyişle, yapısı üzerine bir fakülte çatısını da ge- tirmiştir. Bu yeni olgu kuşkusuz Sinema ve Televizyon Yüksek Okulu yapısından en azından iki okulun daha çıkmasına yol aç-abilecek güçtedir. Yakın gelecekte yapılacağı umulan söz konu- su okulların, Sinema ve Televizyon Yüksek Okulundaki iki temel boyuta **basın-yayın ile görsel sanatlardır.**

Gerek kendi asıl işlevleri, gerek bağlı işlevleriyle Sinema ve Te- levizyon Yüksek Okulu, herşeyden önce yüksek düzeyli bir yapı sağlamlığında topluma katılmıştır. Yetiştireceği öğrencileri, yapa- cağı yayınlar, yürüteceği bilimsel ve genelinde kültür ile sanat ala- nındaki çalışmalarla, devletten aldığı topluma en iyi biçimde verebilecek bir birikimi kısa sürede elde etmiştir. Önemli olan bun- dan sonraki yaşamında, etkinliğini yitirmeden çalışmalarını sür- dürmesi, Türk Kültürü ve Sanatı için çok yönlü yaratıcı kaynak olabilmesidir. Başlangıcın umut verici olması, doğal olarak gele- cekten de umutlu olunması için sonucunu yaratmaktadır. Dileği- miz okulun çatısı altına girdiği fakültesiyle birlikte bu yolda ge- lismesidir.

TÜRK SİNEMASININ SORUNLARI

Mahmut Tali ÖNGÖREN

A. GİRİŞ

Günümüzde Türk Sineması her bakımdan bir keşmekeş içindedir. Bu karışıklığın ortadan kaldırılması için sinema alanının düzenlenmesi gerekir. Sinema alanının düzenlenmesi için ilk ve en geniş önlemi Devlet'in alması sağlanmalıdır. Çünkü sinemanın Devlet ile çeşitli ilişkileri vardır ve bu ilişkileri Devlet'in sinema adamları ile birlikte gözden geçirmesi ve onlara danışarak bir sinema yasası hazırlaması ilke olarak gözetilecek noktalardan biridir. Bu yasaya ek olarak da sinema alanının kendi içinde örgütlenmesi ve kendini yönetebilmek için çeşitli yeni yollara başvurması da başlıca koşuldur.

Pek çok kimse, özellikle yaratıcı insanlar Devlet'in her hangi bir sanat dalına el uzatmasını uygun görmemektedir. Çünkü bugüne değin Devlet kültür alanına elini ancak kısıtlayıcı önlemler almak için atmıştır. Nitekim, sinemamızda da Devlet'in varlığı sansür uygulaması, ağır vergiler ve yanlış yönetsel uygulamalarla kendini göstermiştir. Fakat halktan ve sanattan yana bir Devlet anlayışının elini sinemamıza uzatması gerekiyor. Çünkü sinemanın,

aşağıda da göreceğimiz gibi, Devlet ile kaçınılmaz ilişkileri vardır ve bunların bir yasa ile düzenlenmesi gerekir. Böyle bir yasanın bugüne değin yürürlüğe konulmamış oluşu büyük eksikliklerdir.

Ne var ki, sinema yasasının uygulanmaya başlaması ile birlikte, sinema alanının içindeki keşmekeşliğin son bulması için yapımcıların, yönetmenlerin diğer yaratıcı insanların ve sinema emekçilerinin kendi sorunlarını ortadan kaldırmak amacıyla örgütlenmeleri de ihmal edilmemelidir. Son yıllarda sinemamız içinde bu gibi bir anlayışla başlayan çalışmaların geliştirilmesiyle büyük yararların sağlandığı unutulmamalıdır; Ayrıca, yeni hazırlanacak sinema yasasının sinema alanının içinde gerçekleştirilecek örgütlenmeye uygun bir anlayışa sahip olması yoluna da gidilmelidir.

Bu konulara daha fazla girmeden önce, Türk Sinemasının sorunlarına kısaca bir göz atmakta yarar var. Fakat şu nokta da unutulmamalı: Sinemamızın giderek genişleyen sorunları birbirlerini etkilemekte, birbirinin içine girmekte ve birleşerek yeni sorunları oluşturmaktadır. Bu nedenle, sinemamızın sorunlarını incelerken bazı yinelenmelerden kaçınılması olanaksızdır.

Bu incelemenin 1978 yılına dek olan durumu kapsadığını özellikle belirtmekte yarar vardır.

B. TÜRK SİNEMASININ SORUNLARI

I. Devlet- Sinema İlişkileri.

a) Türk Sineması bugüne değin Devlet'in ilgisini görmemiştir. Devlet, sinemamızın konularını sürekli olarak olumsuz bir yaklaşımla ele almış ve sorunların özellikle son yıllarda daha da derinleşmesine yol açmıştır. Oysa sinemamızın Devlet ile ilgili çeşitli işleri, işlemleri ve konuları vardır.

Ne var ki, bugüne değin Devlet ile sinema alanı arasında yeni bir düzenlemeye gitmek üzere çeşitli ilişkiler de kurulmamış değildir.

Sinema alanını yeniden düzenlemek üzere başvurulmuş girişimleri şöyle sıralayabiliriz:

1- Çeşitli meslek kuruluşları Devlet'e başvurmuşlar ve önerilerde bulunmuşlardır. Bu girişimler ya Devlet'in ilgisizliği ile karşı-

laşmıştır. Ya önerilerin karmaşık bir görünüm taşımasından ya da bir meslek kuruluşunun karşı çıkmasından ötürü resmi çevrelerin ne yapacağını bilememesine yol açılmıştır.

Ayrıca hükümetlerin sık sık değişmesi ve Türkiye’de belirli bir kültür politikasının bulunmaması da meslek kuruluşlarının önerilerinin bir sonuca ulaşmasını önlemiştir.

2- Öte yanda, Devlet de sinema alanını düzenlemek için bazı girişimler de bulunmuştur. Bu girişimleri yasa tasarıları hazırlama ve sinema danışma kurulları toplama gibi belli başlı iki bölüme ayırabiliriz.

Bu gibi girişimlerde Devlet’in yol açtığı tutarsızlıklar da şöyle sıralanabilir: Devlet sözkonusu çalışmaları yaparken sinema ile ilgili kişilerin ya hiç görüşünü almayı istememiş ya sinemamızın ancak kendi siyasal görüşüne katılan belli bir tarafının görüşünü almış ve sinemamız içindeki diğer taraflarla bir diyalog kurmaya yanaşmamış ya da sinemamız içindeki aralarında gerçekten de uzman kişilerin bulunduğu tarafların görüşünü almış ve sonra bu görüşleri değerlendirmeye hiç yanaşmamıştır (1).

Çözüm Çabaları :

Şimdi burada sinemamıza çözüm getirme çabalarını kısaca sıralamakta yarar var. Böylece, Türk Sinemasını yeniden düzenlemeyi sağlamak için çalışma yapacak olanlara, başvurmaları gereken belgeleri anımsatmak olanağını da verilebilir.

-
- (1) Değerli sinema yazarı Nejat Özen 3-5 Nisan 1974 tarihinde İstanbul’da yapılan sinema simpozyumunda bu konuyu şöyle değerlendirmiştir:
«Sinemacıların girişimlerindeki başlıca özellikleri şöyle özetleyebiliriz: Sinemacıların hazırladıkları tasarılar, raporlarda sinemamızın en önemli sorunlarına, dertlerine parmak basılmış, bunlar gerçekçi bir tutumla ele alınmıştır. Bazı tasarıların zaman zaman milletvekilleri kanalıyla Meclis komisyonlarına kadar ulaşabilmesini de, bir baskı grubu olarak yalnız sinemacılar sağlayabilmişlerdir. Buna karşılık, bu tasarılar ileri sürülen çözümlerin çoğu yanlıştır. Sinemamızı yeni çıkmazlara sokabilecek niteliktedir. Çünkü bu çözümler sinemanın değil, sinemacının çıkarları açısından ele alınmıştır. Hatta bütün sinemacıların değil, ancak belirli bir kısmının kısa vadeli çıkarları gözetilmiştir. Bu belirli zümrenin dışında kalan sinemacıların devlet kesiminin, tarafsız çevreleri görüş ve önerilerine yer verilmiştir. Bundan dolayı bu tasarılar çok kez şu sonuca yönelmiştir: Sinemamızda süregelen düzensizliğin yasalarla meşrulaştırılması, düzensizliğin Devlet desteği ile sürdürülmesi. Devlet kesiminin girişimlerine gelince, gerçekte bu kesim, sinemayı düzenleme isteğini kendiliğinden duymuş değildir. Sinemacıların hazırladıkları tasarılar Parlamento komisyonlarına geldikçe, bakanlık temsilcilerine «Siz bu

a) 1944'den bu yana yönetsel girişimler yapıldı.

b) 1953'den bu yana sinema çevrelerince hazırlanan raporlar, yasa önerileri, görüşler ve yakınmalar Devlet'e bildirildi.

(a) ve (b) maddeleri kapsamına giren çabaların ileri gelenleri şöyle sıralanabilir:

1. «Türk Sinema ve Filmciliğini Kalkındırma Hakkındaki Kanun Teklifi», kısa adı ile «Baykam Kanun Teklifi» Yıl 1963.

2. Bu yasa önerisi üzerine İç İşleri Bakanlığının yaptığı ek çalışma. Yıl 1964.

3. Turizm ve Tanıtma Bakanlığının yukardaki çalışmaların değerlendirilmesi için Bakanlık temsilcileri, filmciler ve sinema yazarları ile yaptığı toplantı. Tarih: Ağustos 1964.

4. Birinci Türk Sinema Şurası. Bakanlıklar ve sinema endüstrisi temsilcileri, sanat ve düşün alanları temsilcileri ve sinema yazarları katıldı. Tarih: Kasım 1964.

konuda ne düşünüyorsunuz? Sizin tasarınız yok mu?» soruları sık sık yöneltildiği için bu kesim de ister istemez bazı girişimlerde bulunmak zorunluğunu duymuş, ama bu girişimlere fazla da sahip çıkmamıştır. Nitekim devlet kesimince bazı tasarılar hazırlanmakla birlikte bunlar hiçbir zaman parlamentoya sunulmamıştır. Bu tasarıların özellikleri de kısaca şöyledir: Sinemacıların, kendi dışarındaki hiçbir öneriye, görüşe yer vermemelerine karşılık, bu tasarılar da gerek sinemacıların dilek ve görüşleri, gerek tarafsız kesimin önerileri göz önüne alınmıştır. Sinemacıların istekleri ile kamu yararı arasında bir denge kurulmaya çalışılmıştır. Ancak bu tasarıların başlıca aksaklığı, sinema için fazla bürokratik sayılabilecek bir mekanizma kurması, bu mekanizma içinde devlet kesimi temsilcilerine fazla ağırlık vermesi, hatta bazı tasarılar da siyasal iktidarın emrinde ve hizmetinde bir sinema yaratma eğiliminin yer almasıdır. Görüşü alınan her bakanlığın sinema alanında en büyük ağırlığın kendisine verilmesi gerektiğini öne sürmesi de ilgi çekicidir. Nihayet, bu kesimin tasarılarında, sinemaya ayrılacak kaynakların büyükçe bölümünün yönetim giderlerinde erimesi tehlikesi de yatmaktadır.

Tarafsız kesimin girişimlerine gelince, bunlar daha çok devlet kesiminin kendi girişimlerini hazırlamak için kurduğu danışma kurullarında ortaya çıkmıştır. Çoğunluğu doğrudan doğruya sinema endüstrisinde ya da devlet kesiminde yer almayan aydınların, uzmanların oluşturduğu bu kurullar sinemamızın sorunlarına, öbür iki kesimden daha tarafsız, daha uzmanca açıdan bakmışlar; sinemacıdan çok sinemanın ve kamunun çıkarılarını gözetmişler; sinemanın şimdiye kadar ihmal edilen sanat ve kültür yönüne de ağırlık tanımışlar; bir yandan siyasal iktidarın emrinde bir araç olmamasını sağlamaya çalışmışlardır. Ancak, bu kesimin girişimleri hiç bir vakit, somut, ayrıntılı bir kanun tasarısı olarak ortaya çıkmamış, daha çok genel ilkeler, öneriler düzeyinde kalmıştır. Fakat kendilerinden istenilen de zaten bundan başka bir şey olmamıştır.

5. Yukardaki çalışmalardan yararlanılarak Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ilgilileri tarafından hazırlanan «Türk Sinema Enstitüsü Kanun Tasarısı Taslağı». Tarih: 1965 Yaz dönemi.

6. İkinci Türk Sinema Kurulu.

Daha önce yapılmış olan tüm çalışmalarını inceleyen bu kurulda Atillâ Dorsay, Onat Kutlar, Sezai Solelli, Doç. Dr. Alim Şerif Onaran, Mahmut Tâli Öngören, Nijat Özön, Semih Tuğrul vardı. Tarih: 2 Eylül-22 Ekim 1971.

7. Sinema Simpozyumu.

İstanbul'daki Türk Sinematek Derneği ve Ankara Sinematek Derneği tarafından düzenlenen bu Simpozyumu Turizm ve Tanıtma ve Millî Eğitim Bakanlıkları desteklemiş ve ayrıca Film-Sen, Kültür-İş Sendikaları, Türk Filmcileri, Filmciler Derneği Kooperatifi, Film İthalatçıları Kooperatifi, Film İthalatları Cemiyeti, çeşitli sinema klüpleri, Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi ve Töb-Der katılmıştır.

Aşağıda adları bulunan kişiler de birer teblig vermişlerdir:

Prof. Dr. Necip Kocayusufpaşaoğlu, Prof. Ergun Özsumay, Prof. Dr. Ayfer Bakkalcıoğlu, Doç. Dr. Cevat Çapan, Doç. Dr. Asaf Savaş Akat, Doç. Dr. Oğuz Onaran, Doç. Dr. İnal Cem Aşkun, Dr. Mahmut Tezcan, Dr. Murat Katoğlu, Nijat Özön, Atillâ Dorsay, Onat Kutlar, Giovanni Scognamillo, Engin Ayça, Salih Dirilik, Mahmut Tâli Öngören, Erman Şener. Tarih: 3-5 Nisan 1974.

Yukardaki çabalara ek olarak daha başka düzenleme çabaları da yapılmıştır. Fakat en ciddi çalışmalar yukarda sıralananlardan oluşmaktadır.

b) Sinemamızın resmi çevrelerle ilgili işleri ve işlemleri çeşitli bakanlıklar ve genel müdürlükler arasında dağıtılmıştır. Bu nedenle, işi Devlet'e düşen bir filmci o daireden bu daireye başvurarak sonunda olumlu bir sonuca erişmemekte, erişse bile zamanının büyük bir bölümünü yitirmektedir. Örneğin, sansür tüzüğü dolayısıyla İçişleri Bakanlığı, Emniyet Genel Müdürlüğü, Adalet Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığı, vergi işleri dolayısıyla Maliye Bakanlığı ve belediyelerle ilişkileri olan sinemamız, öte yanda, ham film vb. dışalım dolayısıyla Ticaret Bakanlığı, bazı konulardaki filmlere kredi sağlamak amacıyla Turizm ve Tanıtma Bakanlığı,

dış ülkelere gönderilecek filmler konusunda Dışişleri Bakanlığı ve Gümrük ve Tekel Bakanlığı, kültürel faaliyet açısından da Kültür Bakanlığı vb. ile ilişki kurmak zorundadır.

Gerçekte, Türk Sinemasının hukuksal statüsünü aşağıdaki biçimde de belirtmek mümkündür.

Sinema hukuk açısından, çok değişik olan, pekçok hukuk dalını aynı zamanda ilgilendiren bir sanat ve endüstri dalıdır. Bu nedenle, sinemayı doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak ilgilendiren hükümlere pek çok yasada rastlanır.

Şöyle ki:

1) Film yapımı (yapımcı ile oyuncular, sinema emekçileri ve dağıtıcı arasında yapılan sözleşmeler), dağıtımı (dağıtıcı ile gösterici arasında yapılan sözleşmeler) ve gösterimi gibi işlerle uğraşan özel girişimciler Türk Ticaret Kanununun, Borçlar Kanununun, Türk Parasını Koruma Kanununun ve iş Kanununun kapsamına girerler. Ne var ki, yukarıda anılan yasalardaki hükümler doğrudan doğruya sinema için konulmuş hükümler değildir.

Aynı noktayı Anayasamızda yer alan temel hak ve özgürlüklerle ilgili bazı hükümler için de söyleyebiliriz. Örneğin temel hak ve hürriyetlerin özü, sınırlanması ve kötüye kullanılmasına ilişkin madde 11, düşünce özgürlüğünü düzenleyen madde 20 ve bilim ve sanat özgürlüğünü düzenleyen madde 21 gibi...

Aşağıda ise doğrudan doğruya sinema ile ilişkili yasalardaki hükümler kısaca belirtilmektedir.

2) 2559 Sayılı Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu, sansür bakımından sinemamızla ilişkilidir. Bu yasanın 6. maddesine dayanılarak çıkarılan «Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname» ile (daha sonra değiştirilerek) filmler sansür edilmektedir.

28 Nisan 1966 tarihli sansür yönetmeliği ile, savaşta ve sıkıyönetim altında bulunan yerlerde genel olarak sansür ve bu arada sinema sansürü de düzenlenmektedir. Ayrıca 1728 sayılı yasa ile 1402 sayılı Sıkıyönetim yasasında da bu konu ile ilgili hükümler vardır. Ayrıca, Türk Ceza Kanununun 526. ve 426. maddesinin uygulanması sonucunda da filmler hakkında kovuşturma yapılabilmektedir.

3) 10 Şubat 1937 gün ve 3122 sayılı Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun ile 29 Temmuz 1939 gün ve 2/11597 sayılı kararname ile kabul edilen Öğretici ve Teknik Filmlerin Kontrolü hakkındaki tüzük de sinemamızla ilişkili bazı hükümleri kapsamaktadır.

Bu hükümlere göre devlet daireleri tarafından dışardan getirilen ve yapılan teknik ve öğretici filmlerle ilgili malzemenin vergi ve resimden bağışık olarak yurda sokulması ve ayrıca sinemalarda esas filmlerden önce gösterilmesi öngörülmektedir. Bu durumların yeterince ya da hiç gerçekleştirilmediği unutulmamalıdır.

4) 5 Aralık 1951 gün ve 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, filmlerin fikir ve sanat yapıtı kavramına girdiğini kabul etmekte (madde 1), sinema yapıtından ne anlaşılması gerektiği (madde 5) açıklanmakta ve sonra da yapıt sahibine tanınan fikri haklarla ilgili ve bu hakların korunmasına yönelik hükümleri kapsamaktadır. Böylece haksız rekabetin sinema alanında da önlenmesine çalışılmaktadır.

5) 1580 sayılı Belediyeler Kanunu sinema salonları ile ilgili bağlayıcı ve düzenleyici hükümleri getirmektedir. Bu yasa, ayrıca, sinema yapmayı ve işletmeyi belediyelerin zorunlu olmadıkları görevler arasında saymıştır.

5227 sayılı Belediyeler Gelirler Kanununda ise yerli ve yabancı filmlerden alınacak resim ve ruhsat harçlarının oranı belirtilmiştir.

6) 19 Ekim 1962 tarihli Cep Sinemaları ve Tiyatroları için Talimatname ile bu tür salonların özellikleri ve izinleri saptanmaktadır.

7) 3 Ocak 1969 tarihli yönetmelikle bir Devlet Film Arşivi kurulmuş, daha sonra bu kuruluş İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi içinde bir Sinema-TV Enstitüsü'ne dönüştürülmüştür.

8) Ülkemizde yasalara uygun, ama birbirinden kopuk, dağınık ve plansız olarak çalışan çeşitli Devlet Sinema merkezleri kurulmuştur: Ordu-Foto Film Merkezi, Milli Eğitim Bakanlığı Öğretici Filmler Merkezi ve çeşitli bakanlıkların film merkezleri gibi...

9) Yine yasalara dayanılarak çeşitli sinema okulları kurulmaktadır. SBF Basın ve Yayın Yüksek Okulu, İstanbul Güzel Sa-

natlar Akademisi Sinema-TV Enstitüsü, Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Sinema-TV Yüksek Okulu, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Bölümü vb...

Yürürlükteki hükümlerin genel niteliği nedir?

Yukarda sinemamızda doğrudan doğruya ilişkisi olan ya da olmayan yasa ve yönetmeliklerden sadece bir fikir vermek için söz edilmiştir.

Bu yasalar ve yönetmelikler sinemamız içinde şu sorunları yaratıyor:

1) Bu dağınıklık karşısında, özellikle son on yılda sinemamız içinde giderek genişleyen ekonomik, sosyal ve yönetsel sorunlara çözüm getirmek olanaksızlaşmaktadır.

2) Bu yasalar ve yönetmeliklerdeki maddelerin salt başlıklarına bakıp, hangilerinin sinema ile ilişkili olduğunu anlamak son derece zordur.

3) Bu yasaların ve yönetmeliklerin bazı hükümlerinin dışında hepsi sinemamız aleyhinde bir tutum içindedir. Sinemaya yardım edebilecek nitelikteki az sayıda olan hükümlerin hiç biri ise uygulanmamaktadır.

II. Sansür

İlk kez 9.6.1932 tarihli ve 12977 sayılı Bakanlar Kurulu kararı ile uygulamaya sokulan bir «Talimatname» sinemamıza sansürü resmen getirmişti. Böylece sinema konusu, bu konuyla hiç ilgisi olmayan İçişleri Bakanlığı tarafından ele alınıyordu.

4.7.1934 tarihinde 2559 sayılı Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu yürürlüğe girdi. 19.7.1939 tarihinde de 2/11551 Sayılı ve «Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname» adlı bir tüzük yukarda anılan Polis yasasının 6. maddesine dayanılarak yürürlüğe kondu ve böylece sinema sansür işlemi daha da geliştirildi.

Aynı tüzük AP, MSP ve MHP koalisyonu sırasında, 26.8.1977 tarihinde Bakanlar Kurulu kararı ile daha da ağırlaştırılarak 23.9.1977 tarihinde, 7/13683 sayı ile yürürlüğe kondu. Yeni sansür tüzüğü o denli ağır maddeler kapsıyordu ki, Türk Sinemasında film çevrilemez oldu.

Öte yandan, sansür tüzüğüne uygun anlayışla gösterilmesine izin verilen bir filmin dahi mevcut yasalara dayanılarak yine de yasaklanabileceği ve yasaklandığı unutulmamalıdır.

a) Niçin sansür?

Türkiye'de tüm sanat dalları üzerinde çeşitli baskılar vardır. Yazarlar ve gazeteciler, ne yazık ki, yasalarda bulunan maddelere dayanılarak soruşturmalar, mahkemeler açılarak ve cezaevlerine gönderilerek susturulmak istenir. Kâğıda yapılan zamlarla kitap ve gazete yayınlarının satışı güçleştirilir. Tiyatro oyunları yine yasalarda bulunan maddelerle yasaklanmaktadır. TRT'nin içindeki denetim düzeni olumlu programların yayımını ya güçleştirir ya da önler. Diğer çeşitli siyasal ve ekonomik baskılar tüm diğer sanat dallarını da engellemeye kalkmaktadır. Fakat Türkiye'de sinema dışında hiçbir sanat dalı için özel bir tüzükle sansür uygulamasına başvurulmamaktadır.

Niçin salt sinema için özel bir sansür tüzüğüne bulundurulmasına gerek görülmüştür?

Türkiye'de düşünce özgürlüğünden korkulmaktadır. Sinema ise düşünce özgürlüğünü en geniş bir anlayışla kullanabilecek sanat dallarının başında gelmektedir. Türkiye'de de Sinema en güçlü bir kitle iletişim aracıdır. Filmler aracıyla geniş halk kitlelerine çeşitli dünya görüşlerini ve yeni düşünceleri yansıtmak mümkündür. Sinema bir sanat dalı olduğu için kültürel gelişmeyi de sağlar. Üstelik sinema en ucuz eğlence aracıdır. Ayrıca Türkiye gibi, okuma yazma oranının az olduğu, kitap ve gazete satışlarının çok düşük olduğu ülkelerde sinemadan daha yaygın ve etkin bir kitle iletişim aracı düşünülemez. Bu nedenle de bugüne değin tüm siyasal iktidarlar Türkiye'de sinema için özel bir sansür tüzüğü uygulamasından vazgeçmemişlerdir.

Türkiye'de televizyonun başlamasından sonra bu yeni yayım aracının sinemadan daha etkin olduğu düşünülebilir. Ne var ki, Türkiye'de TV doğrudan doğruya siyasal baskılar altında tutularak ve bir Devlet kurumu olmasından yararlanılarak adına «denetim» denilen bir başka sansür uygulamasıyla kolaylıkla baskı altına alınmıştır, ama sinema Türkiye'de Devlet tarafından değil, özel kişilerce yapılmaktadır ve bu kişiler arasında az sayıda da olsa bazı yapımcıların, yönetmenlerin ve senaryo yazarlarının yeni dünya

görüşlerine yer veren filmler yapmaya kalkacağı düşünülerek sinemayı diğer sanat dallarından ayrı olarak, özel bir sansür tüzüğü ile baskı altında tutma gereğini siyasal iktidarlar her zaman uygun bulmuşlardır.

b) Sansürün geçersizliği.

Sinemamız üzerinde Demokles'in kılıcı gibi sallandırılan sansürün geçersizliğini kanıtlamak için özgürlükleri koruyan çeşitli anayasalardan, bildirilerden, sanat ve düşünce savaşlarından örnekler vermek mümkündür. Fakat sinemamızdaki sansür uygulamasının geçersizliğini kanıtlamak için artık daha başka örnekler üzerinde durmanın da zamanı gelmiştir:

1) 23 Eylül 1977 tarihli ve 7/13683 Sayılı «Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük»ün 18. Maddesinde filmlerin yasaklanması aşağıdaki gerekçelere dayanmaktadır. Bu gerekçeler eski sansür tüzüğünün 7. maddesinde de aşağı yukarı aynı biçimde yıllardan beri vardı.

Bu gerekçeler şunlardır:

— Anayasa ve Demokratik Hukuk Devleti ilkelerini veya Anayasa güvencesi altında bulunan temel hak ve özgürlükleri tehlikeye sokucu veya saygınlığını yitirici etki yapan;

— Sınıf, din, mezhep, tarikat veya ırk kavgasını körükleyen; Devlet veya Ulus bütünlüğünü bozucu, bölücü, yıkıcı veya ulusal duyguları incitici etki yapan;

— Genel ahlâk ve adaba aykırı olan;

— Dini veya din duygularını yahut dince kutsal sayılan şeyleri istismar eden;

— Askerlik onurunu kırıcı, aleyhine propaganda yapıcı, Türk Silâhlı Kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyici veya yurt savunmasına zarar verici etki yapan;

— Güvenlik kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyici, aleyhinde propaganda yapıcı, ülkenin huzur ve güvenliğine zarar verici etki yapan;

— Ulusal güvenliğe veya Kamu Düzenine veya genel sağlığın korunmasına olumsuz etki yapan;

— Yabancı devletlerin yurdumuz ve ulusal çıkarlarımız aleyhine olabilecek şekilde propagandasını yapan;

— Dost ve müttefik Devletlerle olan ilişkilerimizi zedeleyici etki yapan;

— Suça imrendirici veya özendirici etki yapan;

— İçinde Türkiye aleyhinde propaganda aracı olabilecek sahneler bulunan filmler yasaklanır denilmektedir.

Oysa Türkiye’de gösterilen yabancı ve yerli filmlerde bu maddeler hiçe sayılarak emperyalist devletlerin propagandası yapılmış, sömürülen devletler küçük görülmüş, emperyalist devletlerin duyguları incitilmemiş, sömürülen devletler hafife alınmış, din propagandası yapılmış, kapitalist düzen eleştirilmemiş, seks filmleri rahatça gösterilmiş, halk suç işlemeye yöneltilmiş, Türkiye’nin çıkarları korunmamıştır.

Kısacası, yukarda sıralanan yasaklama maddelerinin ikisinin dışında hiçbirisi tüm film yasaklamalarına karşın uygulanamamaktadır. Titizlikle uygulanan iki maddeden birincisi «askerlik onurunun zedelenmesi» ve ikincisi de «Güvenlik kuvvetlerinin onurunu koruyucu» hükümlerdir. Sansür kurulu bu iki maddenin dışında diğer maddelerin gereğini yerine getirememiştir yıllardan beri. Böylece bu sansür tüzüğüne geçersizliği ortaya çıkmaktadır. Ama bu durumu gören, yani yetersizliği anlayan sansür kurulları özellikle 1975’in ikinci yarısından sonra senaryoda ya da filmde kendine göre sezdiği en küçük bir açığa dayanarak «red» kararını vermeye başlamış ve pek çok film gösterilemez olmuştur.

2) Sansürün geçersizliğini kanıtlamak için uygulamaya baktığımız zaman, sansür kurulundaki üyelerin birinin bile sinema sanatı ya da diğer herhangi bir sanat dalı ile ilişkisi bulunmadığını görüyoruz. Kurul üyelerinin hepsi devlet memurlarından seçilmektedir.

Eğer yasalar ve tüzükler uygun maddeler kapsasaydı ve bu kurula kültür ve sanat adamları girmeyi kabul etselerdi, sansür uygulaması daha geçerli yollarla mı çalışırdı? Hayır. Üstelik sanat ve kültür adamlarının böyle bir sansür kuruluna girmeyi kabul edeceklerini de sanmıyoruz. Ama bunun gerçekleşmiş olduğunu düşünsek, herhalde yasaklamalar daha akıllıca yapılır ya da bu denli çok film yasaklanmazdı.

3) Sansür uygulamasının geçersizliğini bir de şöyle belirtebiliriz: Genel ahlâk kuralları bakımından topluma ters düşen ve gerçekten tam bir rezillik olan seks filmleri sansür uygulamasının en ağır döneminde Türkiye'deki sinemaları sarmıştır. Ama buna karşılık toplumsal içerikli filmlerin yasaklanmasını sansür kurulu başarıyla (!) yürütmüştür. Ne var ki, belli konularda (toplumsal içerikli) filmlerin tümünün gösterilmesi de yasaklanmış sayılamaz. Değişmekte olan toplumsal koşullar karşısında, seyircinin toplumsal filmlere olan ilgisinin giderek arttığını gören ve aralarında, bu gibi konulara karşı olan, prodüktörlerin bulunduğu yapım şirketleri bile toplumsal konulara salt gelir elde etmek için ağırlık vermişlerdir. Bunun sonucunda sansür kurulunun yasaklamalarına karşın bu gibi filmlerin sayısı çok az da olsa, giderek artmıştır.

Kısacası, genel ahlâk kurallarını koruması gereken sansür kurulunun çok şiddetli yasaklama döneminde, seks filmlerinin sinemaları sarması ve aynı sansür kurulunun yasaklama eğilimine karşın az sayıda da olsa toplumsal içerikli filmlerin gösterilebilmesi, sansürün geçersizliğini bir kez daha kanıtlamaktadır. Bu durum en son sansür tüzüğüne dek görülmüştür. Son sansür tüzüğü çıktıktan sonra ya hiçbir film sansürden geçememiş ya da daha sonra çok az sayıda geçmiştir.

4) Sansür uygulamasının geçersizliğini belirten bir başka örnek de, bugüne değin sansür kurulunun yabancı filmlere daha hoşgörülü ve yerli filmlerde daha katı davranmış oluşudur. Yerli filmde işlenmesine ya da gösterilmesine izin verilmeyen konuların yabancı filmlerde belirtilmesinin yasaklanmaması, kimseyi rahatsız etmemektedir.

5) Sansür tüzükleri o denli ağır ve zor maddeler taşımaktadır ki, bu maddelerin uygulanması olanaksızdır. Çekim sırasında bir polis memurunun görevlendirilmesi, sinema merkezi İstanbul'dayken sansür kurulunun Ankara'da toplanması, Türkiye'de negatif film sıkıntısı varken sansür kuruluna birden fazla kopya getirilmesi zorunluğunun konması vb...

Özellikle yeni tüzüğün bu gibi maddeleri hiçbir zaman uygulanamamaktadır.

c) Sansür uygulaması sinemamız içinde ne gibi olumsuz durumlara yol açtı?

1) Özellikle son yıllarda film yapımını tamamen durdurarak, neredeyse sinemamızın ortadan kalkmasına neden oldu.

2) Film yapımını önleyerek sinema alanı içinde iflâsa ve işsizliğe, kısacası ekonomik bunalıma yol açtı. Bu gibi durumlar zaten vardı, fakat sansürün engellemesiyle ekonomik bunalım sinema alanını baştan başa kapladı.

3) Yeni düşüncelerin ve görüşlerin sinema yolu ile halka ulaşması engellendi.

4) Yeni ve genç sinemacıların yetişmesini ve dolayısıyla sinema dilinde yeniliklerin ortaya çıkmasını önledi.

5) Sinema ile seyirci arasına girerek her ikisi arasında toplumsal bir uçurum yarattı. Çünkü bu sansür uygulaması sonucunda ulusal ve evrensel sinema kültürünü yok etmeye yönelik bir baskı oluşmuştur.

6) Bu baskı sonucunda eğitimsiz kitleler sinemaya olan düşmanlıklarını sık sık göstermekten kaçınmaz olmuşlardır. Örneğin bazı çevreler sansür kurulunca yasaklanmış olan filmlerdeki bu yasağın Danıştay tarafından kaldırılmasını kabul etmemişler ya da bu şekilde gösterilen filmlerin oynadığı sinema sahiplerini tehdit ederek onların bu filmleri göstermelerini engellemişlerdir.

7) Sansür uygulaması, öte yandan, bazı filmciler için bir öngüvence olmuş ve bu nedenle de bazı filmciler sansürün kalkmasına karşı çıkmışlardır. Çünkü sansür olmayınca mevcut yasalara dayanılarak filmlerinin her ilde ayrı ayrı yasaklanacağını düşünen filmciler, sansür kurulundan geçen bir filmin ayrıca mevcut yasalara göre, olağanüstü bir durumu olmadıkça, yasaklanmayacağını ve dolayısıyla filmlerine yapmış oldukları ekonomik yatırımın boşuna gitmeyeceğini düşünmüşlerdi. Bu nedenle, sözkonusu filmciler sansür kurulundan önce kendi kafaları içinde bir sansür yaratarak filmlerini kısıtlamak gibi korkunç bir uygulamaya kapılmaktan kurtulamamışlardır. Böylece de ilk yasağı kendileri koymuş oluyorlar.

8) Türkiye'deki sansür uygulaması tecimsel sinema salonlarının dışında Üniversiteler, Sinematekler, ve Sinema Kulüpleri gibi yerlerde de gösterilecek filmleri kapsadığı için bilimsel ve meslek- sel çalışmaları da önlemektedir.

9) Bu denli çok sakıncayı getiren sansür uygulaması, bazı filmlerden en çok zarar görecektir çocukları hiç düşünmemiş ve bu küçük yaşta çocukların seks ve korku filmlerini rahatça izlemesine olanak sağlayarak bir başka korkunç uygulamaya yol açmıştır.

10) Sansür kurullarının bir türlü toplanamaması ve düzenli bir şekilde çalışmaması yerli ve yabancı filmlerin çoğu kez sansür için sırada bekletilmesine ve bu filmlerin sahiplerinin ya da onları yurt dışından getirenlerin ayrıca para yitirmesine yol açmaktadır.

Kısacası, pek çok insanın emeği geçen ve büyük yatırım gerektiren sinema konusunda, bu endüstrinin tümüyle dışındaki kişilerin verdikleri sansür kararları ile film yaratıcıları ve emekçileri ekonomik ve sosyal bakımlardan güç durumda bırakılmaktadır. Bunlara sinema binalarının sahiplerini, işletmecileri ve bu gibi yerlerde çalışan personeli ve onların ailelerini de dahil etmeliyiz.

Üstelik sansür engelini aşamayan nitelikli filmlerin halka ulaşması önlenmekte ve sinema sanatı ile onun beğenisini geliştirmek bir türlü mümkün olmamaktadır.

d) Sansürle ilgili son söz.

Bugüne değin Türkiye’de sinema sansürü için çok söz söylendi, pek çok ilerici kuruluş ve kişi sansüre karşı çıktı. Sinema emekçileri 5 Kasım 1977 tarihinde sansürü protesto etmek için İstanbul’dan Ankara’ya yürüdü.

Türkiye’deki sansür uygulamasının güvenlik kuvvetleri ile ilgili yasadan kaynaklanmasından ötürü bir polis sansürü olduğu belirtildi.

Son olarak şu söylenebilir:

Bir film

a) bir taraftan bir haberleşme aracı olarak haberleşme özgürlüğünden,

b) düşünceyi kapsamı bakımından düşünce özgürlüğünden,

c) bir sanat yapıtı olarak bilim ve sanat özgürlüğünden,

d) bir ticaret dalı olması bakımından çalışma ve ticaret hak ve özgürlüğünden,

e) basının bir kolu olarak basın özgürlüğünden yararlanmamaktadır.

Toplumun haklarını koruyan mevcut yasalar, eğer topluma sinemadan bir zarar gelecekse, bunu önleyecek güçtedir.

Sansür kalkmalı, ancak çocukların yaşlarına uygun olmayan film konularına, seks filmlerine ve korku filmlerine karşı koruyacak önlemler alınmalıdır.

Ayrıca seks filmlerini de Türk Sineması'nın bir parçası olarak saymak yanlıştır. Yerli ve yabancı seks filmleri gösteren sinemalara belli bir yaşın altındaki çocukların kabul edilmemesi ve bu gibi filmleri gösteren sinemaların bilet ücretlerinin de yüksek tutulması sağlanmalıdır (2).

-
- (2) 2 Eylül-22 Ekim 1971 tarihinde Ankara'da Kültür Bakanlığı'nın çağırısı üzerine toplanan İkinci Türk Sinema Kurulu üyelerinden Nijat Özen, Onat Kutlar ve Mahmut Tali Öngören sansür konusu tartışılırken hazırlanmakta olan rapora şu muhalefet şerhinin eklenmesini istemişler ve imzalarını koymuşlardır: (Bu konu ile ilgili bazı belgelerde muhalefet şerhini salt Onat Kutlar imzalamış gibi görünmektedir. Oysa sözkonusu muhalefet şerhinde üç kişinin imzası vardır.)

*1) 1939 yılından beri uygulanmakta olan sansür düzeni, sinemamız için son derece zararlı ve sakıncalı sonuçlar doğurmuştur. Ve doğurmaktadır. Bu sansür düzeni devam ettiği taktirde ne ticari sinemalarda, ne kültürel sinemalarda, ne de büyük bir hızla yayılmakta olan televizyonda olumlu bir gelişme bekleme olanağı yoktur. Öte yandan her hangi bir müeyyidesi bulunmayan bugünkü sansür düzeni suç işlenmesini önlemek gibi kendisinden beklenen tek görevi bile çok kez yerine getirememektedir. Bugüne kadar ki uygulama, yürürlükteki sansür düzeninden en çok zarar gören filmlerin, Türk Sinemasının en iyi ve dış ülkelerde yüzümüzü ağartan ürünleri olduğunu ortaya koymuştur. Buna karşılık, bu sansür düzeni, açık saçık, ahlaka aykırı, açıkça cinsiyet sömürüsü ya da din sömürüsü yapan filmlerin piyasada serbestçe gösterilmesini önleyememektedir. Sinemamızın bir düzene sokulması, filmlerin kalitelerinin yükseltilmesine yönelik tedbirlerin alınması ihtiyacının şiddetle kendini duyurduğu bir ortamda, yürürlükteki sansür düzeninin mutlaka kaldırılması gerekmektedir.

2) Bir yandan çağdaş batı toplumlarında sinema hukuku alanındaki son gelişme ve eğilimler göz önüne alınır; bir yandan da Anayasa'mızın sanat ve düşünce ürünlerine, haberalma araçlarına tanıdığı hak ve özgürlüklerden sinemanın da yararlanması gerektiği düşünülürse, sinemaya her hangi bir sansür uygulamasına gerek olmadığı ortaya çıkar. Bu hak ve özgürlüklerin kötüye kullanılması ihtimaline karşı, yürürlükteki mevzuatımızda gerekli hükümler bulunmakta, bugünkü sansür tüzüğünde sıralanan yasaklarından her biri için, yürürlükteki mevzuatta ağır ceza hükümleri yer almaktadır. Bazıları çok ağır olan bu ceza hükümleri bu hak ve özgürlüklerin kötüye kullanılmasını, şimdiki sansür düzeninden çok daha etkili olarak önleyebilir.

3) Sansürsüz ve genel hükümlere yeni bir düzen en azından şu yararları sağlayacaktır:

a) Sinema yurdumuzda sansür uygulanan, tek sanat, düşünce dalı ve haberleşme aracı olmaktan çıkacak, Anayasanın temel hak ve özgürlüklerle il-

III. Sinema endüstrisinin kurulmaması

Sinemamız özellikle 1971'den sonra giderek genişleyen bir bunalım içine itildi. Çünkü aynı yolda Türkiye'de televizyonun etkisi giderek genişliyordu. Televizyonun sinema üzerindeki etkisi aşığıda ayrıca ele alınacaktır. 1974 yılında ise tüm dünyayı saran ekonomik bunalım, içindeki çeşitli sorunları yıllardan beri bir çözüme kavuşturmadan biriktiren sinemamızı daha da büyük bir buna-

gili hükümlerine aykırı düşen bu durum önlenecek, bu konuda yıllardan beri süre gelen tartışmalar sona erecektir.

b) Genel hükümlerdeki ağır müeyyideler yüzünden sinemacılar daha dikkatli davranmak zorunda kalacaklar, özellikle perdelerimizi dolduran açık saçık, ahlaka aykırı filmlerin önlenmesi olanağı sağlanacaktır.

c) İdarenin verdiği kararların uygulanamaması ya da idarenin verdiği kararların hiç verilmemiş gibi sayılarak adli makamlarca filmin kovuşturma konusu yapılabilmesi gibi sakıncalı durumlar ortadan kaldırılacaktır.

d) Yasalara aykırı bir davranışı olmadığına, ortaya bir sanat ve düşünce ürünü koyduğuna inanan sinemacılar, bağımsız yargı organları önünde bunu savunmak olanağını bulacaklardır.

4) Raporda sansürün tamamıyla kaldırılması kurulun temel görüşü olarak kabul edilmekle birlikte, böyle bir durumda sinemamızın bir sansürü geçirebileceği bir oto-sansür düzeninin kurulması ihtiyacı duyulacağı, ancak sinemamızın bugünkü koşullarında böyle bir oto-sansürün kurulup yürütülmesinin şüpheli görüldüğü belirtilmekte, bundan dolayı 1964 Şurasının sansürle ilgili raporundaki «yumuşatılmış», «demokratize edilmiş» sansür düzeninin geçici olarak benimsenebileceği ileri sürülmektedir.

Sansürün sinemadan tamamıyla kaldırılması durumunda sinemamızın bir sansürü geçirebileceği sadece bir ihtimaldir. Böyle bir ihtimal gerçekleşse bile, bu sansürü önlemek için ileri sürülen oto-sansür ya da «demokratize edilmiş» sansür düzenleri, sansür sorununu çözmeyecektir. Her şeyden önce oto-sansür, Türk hukuk sistemi içinde, özellikle sinema için, uygulama yönünden hiçbir çözüm getiremeyecek bir düzendir. Oto-sansürün yargılama organını bağlayıcı hiçbir yönü olmayacaktır. «Yumuşatılmış», «Demokratize edilmiş sansür» ise, sansür niteliğinden, Anayasa'nın temel hak ve özgürlüklerle ilgili hükümlere aykırılığından hiç bir şey kaybetmeyecektir. Filmlerin kalitelerinin yükseltilmesi ve bu yönden değerlendirilmesi yollarının arandığı, bunun için bir değerlendirme kurulunun (jüri) meydana getirilmesi, Danışma Kurulu raporunun temel tedbirlerinden biri olduğuna göre, böyle bir kurul çalışmaya başladığı takdirde, sansürün bütün sakıncalarına bir de sansür kurulu ile değerlendirme kurulu arasındaki çatışmalar, sürtüşmeler ve yargı tutarsızlıkları da katılacaktır.

5) Gerçekte, mevzuattaki hükümlerden bazılarının ağır olması; adli işlemlerin ağır yürümesi gibi durumlar, sansürün tamamıyla kalkması halinde, sinema gibi çok hızlı tempoyla çalışan bir endüstri ve sanat kolu için güçlükler doğurabilir. Ancak bu güçlükler, Anayasanın temel hak ve özgürlükleri için öngördüğü hükümleri göz önüne alan, ancak Anayasada çizilen sınırlamaları koyan ve basın kanununa benzeyen bir kanunun sinema içinde hazırlanmasını önleyebilirler.

Yukarıda belirtilen nedenlerle, danışma kurulu raporunun sansürle ilgili bölümünün birinci paragrafındaki görüşü tamamıyla paylaşıyor, ancak bunu izleyen ikinci paragraftaki görüşlere katılmıyorum. Dolayısıyla raporun yalnız bu ikinci paragrafına muhalifim.»

Nijat Özün

Mahmut Tali Öngören

Onat Kutlar

lima itmekte gecikmedi. Bunun nedenlerinden bir tanesi de sinema alanının bir endüstri oluşu ve Türk Sineması'nın yıllardan beri bu endüstriyi kuramamasıdır.

Türkiye'de gerçek anlamda ve tüm alanlarda endüstriyel bir temel yoktur. Bu nedenle de sinemamız gibi diğer endüstri dalları da kendilerini çeşitli bunalımlardan kurtaramamaktadırlar.

Türk Sineması kuruluşundan itibaren endüstrisini oluşturmaya önem vermemiştir. Başlangıçta çok az sayıda yapımevi ve stüdyo kurulmuştur. Örneğin Cumhuriyetin onbeşinci yılında ortada yalnız bir film stüdyosu görülmektedir. 1947 yılına dek kurulmuş olan özel stüdyoların sayısı ise ancak beşe çıkmıştır (3). Daha sonra da bu çok fazla artmadı. Üstelik Türkiye'de kurulan yapımevleri ve stüdyolar giderek gelişen film endüstrisindeki yenilikleri hiç izlemediklerinden zamanla ya kapanmak durumunda kaldılar ya da ilkel yöntemlerle çalışmalarını sürdürdüler. Devlet de bu alanda her hangi bir adım atmadığı ya da atmak isteyenlere destek olmadığı için Türkiye'de gerçek anlamda bir sinema endüstrisi kurulamadı.

Bu nedenle sinemamızın dışa bağımlılığı hem arttı, hem de teknik bakımdan çeşitli yetersizliklerle karşılaştı.

Türk sinemasında teknik olanaklar gelişmediği için şu durumlarla karşılaşmaktayız:

1) Teknik bakımdan yetersiz olan filmlerimizin dış pazarlarda müşteri bulması ve yabancı televizyonlarda gösterilmesi zordur; hatta olanaksızdır.

3) Teknik olanaklar geliştiği taktirde, daha önce gerçekleştirilmesi zor olan konuların yeni çekim yöntemleri ile ele alınması, sinema diline yenilikler getirilmesi mümkündür. Ayrıca sağlam bir temele dayanan endüstri sayesinde gelişen teknik ile gösterim yöntemlerinin olgunlaştırılması; yapımı içeren aydınlatmanın, kurgunun, film hilelerinin, seslendirmenin vb. geliştirilmesi de sağlanacaktır. Böylece tekniğin ilerlemesi sinema anlatımını, filmlerin özünü ve içeriğini de geliştirmede birinci derecede rol oynayacaktır.

(3) Nijat Özün, Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul, 1962, S. 248.

Tüm bunlara, Türkiye'de sağlam bir sinema endüstrisi olmadığı için rastlamıyoruz. Ayrıca film yapımı bizde en ilkel yöntemlerle gerçekleştiriliyor.

Fakat Türkiye'de sinema alanında belli bir endüstrinin kurulmamış oluşunun yarattığı en önemli sorun sinemamızın giderek dışa bağımlı bir duruma gelişidir. Bugüne dek sinema alanımızda gerekseme duyulan ham madde ve araç-gerecin yüzde 75'i emperyalist ülkelerden dışalım yolu ile elde edilmektedir ve sinemamız bu durumu ile bir dış ticaret pazarı ve sömürü alanı durumuna gelmektedir (4).

IV. Film Dışalım Politikasındaki Tutarsızlıklar

1) Yabancı film (çekilmiş film) alanı:

a) Yabancı film şirketleri kendilerinden film satın alacak olan yerli şirketleri film alımında özgür bırakmazlar. Onlara satın almak istedikleri filmlerin yanısıra daha başka filmleri de satın almaya zorlarlar.

Bir başka anlatımla, satıcı şirketlerin hazırladıkları film listeleri vardır. Alıcı şirketler bu listeler arasından istedikleri filmleri seçip satın alamazlar. Listenin tümünü satın almak zorundadırlar.

Bu durum aşağıdaki sakıncaları yaratır:

— Alıcı şirketler satın alabileceklerinden daha çok film satın almak zorunda kalırlar.

— Alıcı şirketler iyi filmlerden çok daha fazla niteliksiz film almak zorunda kalırlar.

— Bu listeler daha çok Amerikan film şirketleri tarafından hazırlandığı için listelerde diğer ülkelerin filmlerinin de bulunmasına karşın, yerli alıcı şirketler daha çok Amerikan filmi almaya yöneltilmektedirler.

b) Her yabancı dağıtıcı şirket, özellikle geri bıraktırılmış ülkeler için hazırladığı listenin içine o yılın en çok ilgi çeken ve dolayısıyla fazla gelir sağlayan filmini koyar. Sinema sözlüğünde

(4) Genç Sinema Dergisi, Şubat 1971, S. 15.

«lokomotif film» denilen bu tür filmlerin bir liste içindeki sayısı iki ya da üçtür. Aynı listedeki diğer filmler ise genellikle niteliksiz bir yapıya sahiptir. Böylece alıcı şirket «Lokomotif filmi» kendi isteği ile satın alabildiği gibi aynı listedeki diğer filmleri de -istemese bile- satın almak zorunda kalır.

c) Bu alışverişi bazen film satın alan ülke ile film satan ülke arasındaki siyasal ve ekonomik çıkarların da etkilediği görülmüştür.

Sinema eleştirmeni Burçak Evren'in Yeniortam gazetesinin 18 Ağustos 1975 tarihli sayısındaki «Film İthal Politikamızın Getirdikleri» adlı yazısında belirttiğine göre, bu durumun en belirgin örneği ile 1956/57 sinema mevsimi ile 1962 yılları arasında kalan dönem içindeki film dışalım politikamızda karşılaşılmıştır.

Bilindiği gibi, bu yıllarda Amerikan sinemacılarına olan borçlanmalar döviz sıkıntısı nedeniyle sınıra varmış ve doların değeri bu birikimin yanısıra biranda üç katına yükselmişti. İmzalanan «Information Media Guaranty» adlı anlaşma ile borçların bir bölümünün Türk parası ile ödenmesi isteniyordu. Buna karşılık olarak da, her ne kadar açık bir şekilde belirtilmemişse de, Amerika Birleşik Devletleri'nin resmi propaganda dairesi «United States Information Office» in Türkiye'deki kolu «Amerikan Haberler Merkezi» nin filmleri ayıklaması isteniyordu.

Daha açıkçası, film dışalım politikamızdaki aksaklıklardan ötürü böylece bir başka çeşit sansür uygulaması ile karşılaşıyoruz. 1962 yılına dek uygulanan bir ayıklama işlemiyle, Amerikan toplumunu yüzeyde eleştiren filmler dahi ülkemizde gösterilmemiş ve bir ara otuz filmlik bir listeden bu tür sansür nedeniyle, ancak birinin gösterilmesi uygun görülmüştü. 1962 yılında son bulan sözkonusu uygulama sonucunda «Aşk Rüzgârları, Hayat Cilveleri, 80 Günde Devri Alem, Kader Bağlayınca ve Giysi Cengeli» (bu filmler daha sonra ülkemizde gösterildi) gibi filmlerin yasaklandığını gözönünde tutarsak, yukarda belirtilen dışalım politikasının Türk Sineması üzerinde ne gibi bir beyin yıkama etkisini gerçekleştirdiğini kolaylıkla anlarız.

d) Amerika Birleşik Devletleri dışındaki ülkelerin filmlerine Türkiye'de yeterince yer verilmemesinin nedenlerini de şöyle sıralayabiliriz:

Birinci neden yukarda belirtilmiştir.

İkinci neden ise şöyle: Genellikle 1978 yılına dek film dışalım-
cılarımız, çeşitli ülkelerin filmlerinin de satış haklarını ellerinde
tutan Amerikan şirketleriyle ilişki kurmakta ısrar etmişlerdir. Bu
Amerikan şirketleri salt Amerikan filmlerinin değil, diğer ülkelerin
de filmlerinin dağıtım haklarını aldıklarından, bazı Avrupa ülke-
lerinin filmleri de onların süzgecinden geçerek Türkiye'ye gelmek-
teydi. Ama 1978'den sonra salt Amerikan şirketleriyle değil, bazı
ülkelerle, Amerikan şirketlerini aracı olarak kullanmaya gerek gör-
meden ilişki kuran film dışalıcılarımız da çıktı ve böylece Amerika
dışındaki ülkelerin nitelikli filmlerini de sinemalarımızda izleye-
bilmek olanağına az da olsa kavuştuk.

Fakat şurası da kesindir ki, gerek Türkiye'deki film dışalım
politikasındaki tutarsızlıklar ve gerekse sansürün davranışı sonu-
cunda, dünya sinemasının olumlu örneklerini tecimsel sinemaları-
mız da çok az sayıda görmekteyiz.

e) Film dışalıcılarımızın, bir yerde belki de doğal olarak ka-
bul edilebilecek bir anlayışla, salt tecimsel ereklere gözetmeleri
ve konunun kültürel yanını düşünmemeleri sonucunda daha çok
eğlendirici özellikler taşıyan ve niteliksiz yabancı filmlerin satın
alınması yoluna gidilmiştir. Yabancı seks filmlerinin ve «karate»yi
ön plana çıkaran Hong-Kong (Çin) filmlerinin Türkiye'ye bol sa-
yıda girişi bu nedene dayanmaktadır. Bu türdeki yabancı filmlerin
Türkiye'ye girmesi ve tutulması sonucunda, çeşitli nedenlerle pa-
rasal bunalımlara itilmiş olan yerli film yapımcıları aynı konuları
kendi filmlerinde de işlemeye başlamışlardır.

f) Daha önce geniş şekilde incelediğimiz sansür de Türkiye'de-
ki dışalım şirketlerini etkilemiş ve onların sansüre göre yabancı
film seçmelerine yol açmıştır. Bunun sonucunda da Türkiye'ye ni-
teliksiz ve vurdulu kırdılı filmlerin girmesine yol açılmıştır.

g) Film dışalıcıları nitelikli yabancı filmlerin fiyatının yük-
sek olduğunu ve sinemalarımızdaki bilet fiyatının ise düşük olma-
sı nedeniyle nitelikli yabancı filmleri satın alamadıklarını belirt-
mişlerdir.

h) Film dışalıcıları televizyonun Türkiye'de yayılmasını da
nitelikli yabancı filmlerin satın alınmasını engelleyen bir neden ola-
rak ileriye sürmektedirler. TV dolayısıyla seyirci yitiren sinemala-

rın gelirlerinin azalması yüksek fiyatlı nitelikli yabancı filmlerin satın alınmasını önlemektedir.

1) Diğer bazı film dışalımçıları yabancı filmlerin niteliğine göre sinema bileti fiyatlarının ayarlanmamasını da yabancı film dışalımını olumsuz yönde etkileyen bir neden olarak göstermektedirler. Gerçekten de nitelikli yabancı filmle niteliksiz yabancı film aynı ekonomik koşullarla Türkiye'ye getirilmekte ve gösterilmektedir.

i) Yine bazı film dışalımçıları, seks filmlerinin ve niteliksiz yabancı filmlerin sinemalarımızın gerçek seyircilerini gösterim salonlarından uzaklaştırdığını belirtmektedirler.

k) Yazar-yapımcı Vural Pakel'in 3-5 Nisan 1974 tarihinde İstanbul'da yapılan sinema simpozyumu'nda belirttiğine göre, Türkiye'de her onbeş sinemanın on tanesi yabancı film göstermektedir. Bu bir ülkenin kendi endüstrisini öldürmesi demektir. Çünkü binbir sıkıntı sırasında ve parasızlıktan kıvranılırken çekilen yerli filmler gösterim için boş sinema ararken, yüzlerce yabancı film Türkiye sinemalarını kolayca kaplamaktadır.

l) Yabancı filmler Türkiye'de çoğunlukla Türkçe seslendirilerek gösterilmekte ve bu gibi Türkçe seslendirilen yabancı filmlerden «dublaj» vergisi alınmamaktadır. Böyle bir vergiden elde edilen gelir, yine sinema alanı için kullanılmaktadır.

m) Türkiye için yabancı filmlerin dışalımını, yerli filmleri korumak için, kısıtlamak gerekir mi? Bu konuda bugüne değin hiç düşünülmemiştir.

Bugün Türkiye'de yabancı filmler «liberasyon»a dahil edilmişlerdir. Yani film dışalımçı, eğer parasal durumu uygunsa istediği sayıdaki listeden yabancı film çekebilir. Film dışalım politikası yerli filminden yana bir anlayışla saptanmadığı için, yerli film yapımcısının aleyhine olan durum her zaman kendini göstermiştir.

n) Devlet nitelikli yabancı filmlerin Türkiye'ye getirilmesini sağlamak için her hangi adım atmamıştır bugüne değin. Örneğin bu konuya bir katkıda bulunmak amacıyla sinematekler ve sinema kulüpleri gibi kültür kuruluşlarının Devletçe korunması hiç düşünülmemiştir. Oysa bu kuruluşlar kendi dar olanaklarına kıyasla pek çok nitelikli yabancı filmi Türkiye'ye getirerek gösterilmesi için didinmektedirler.

2) Çekilmemiş (ham) film alanı:

a) Yerli film yapımcılarının yüzde seksen beşinin salt yapımcılardan oluşması, dışalımçı bir topluluğun doğmasına yol açmıştır. Bu topluluk sinemamızda kimin, ne zaman, nasıl, kaç ve kiminle film yapacağını ve hangi bölgelere ve kaç satabileceğini çok iyi irdeleyen tecimsel bir topluluktur. Sözkonusu topluluk yasaların verdiği yetkilerle, ham filmi dışalımla getirmektedirler. Ne var ki, ham film dışalımını salt bu toplulukların elindedir. Ayrıca, genellikle kış aylarında ham filmin neden ucuz ve yaz aylarında da, yani film çekimine uygun mevsimde neden pahalı olduğu ilgililerin dikkatini bugüne değin çekmemiştir. Türkiye'deki ham film fiyatları bu şekilde inip çıkarken, aynı ham film fiyatları Türkiye dışında aynı şekilde değişmemektedir.

Böylece ham film Türkiye'de sinema çevrelerinde karaborsadan satılmaktadır. Çünkü kendi ham filmini dışalımla getiren yüzde onbeş kapital sahibi yapımcının dışında kalan yüzde seksenbeş doğrudan doğruya yapımcı, diyelim ki gerçek fiyatı 800 lira olan bir kutu ham filmi iki bin liraya almak zorunda kalmaktadır. Elbette son yıllarda bu fiyatlar ve aradaki fark da çok artmıştır.

b) Yukarıda çekilmiş yabancı filmlerin «liberasyon düzeni» ile satın alındığını belirtmiştik. Böylece parası olan dışalımçı istediği sayıdaki listeden yabancı filmi Türkiye'ye getirebilmektedir. Oysa ham filmler (ham negatif ve pozitif film) «kota» yoluyla dışardan getirilmektedir. Yani ham film, döviz oranına göre, hükümetin öngöreceği bir tahsis miktarı üzerinden izinle dışalım yoluna başvurularak getirilmektedir. Ham filmin bu şekilde kısıtlanması, karaborsacılığa giden yolu kolaylıkla açmaktadır.

c) Tüm bu tutarsızlıklardan ötürü dışarıya boşu boşuna döviz akıtılmaktadır.

V. Film Dışatımı ve Sorunları

1) Filmlerimizi Türkiye dışına satabilmek için Devlet bugüne değin filmcilerimize çeşitli kolaylıklar göstermiş değildir. Özellikle sansürün bazı filmlerimizle ilgili olarak «yurt dışına çıkarılamaz» gibi kararlar alması ve tecimsel amaçlı çıkışlarda görülen ağır mali ve gümrük işlemleri ve tecimsel olmayan çıkışlarda görülen daha başka ağır işlemler dolayısıyla filmlerimizin yurt dışındaki sinema-

lara, televizyonlara, kültür olaylarına, film pazarlarına, film haftalarına ve özel gösterilere ulaşması son derece zordur.

2) Daha önce de belirtildiği gibi, Türkiye’de bir sinema endüstrisinin kurulmamış oluşu, filmlerimizin teknik bakımlardan çeşitli yetersizlikler taşımasına (kötü kopya basımı, kötü ses vb.) ve bu nedenlerle de dış pazarlarda yer alamamasına neden olmaktadır.

3) Sinema alanımızda nitelikli ham madde de bulundurulmadığı ve yeterli film laboratuvarı olmadığı için, nitelikli negatif film basımı gerçekleştirilememekte ve gerek negatif film basımı, gerekse ses kuşaklarının hazırlanması için dışardan gelen film siparişlerindeki teknik ölçülere bir türlü uyulamamaktadır. Kısacası, dış ülkelerin teknik ölçülerini Türkiye’de tutturmak olanaksızdır.

Bu nedenle, dışarıya gönderilecek filmlerimiz çoğu kez renkli olarak değil, siyah-beyaz olarak basılmak zorunda kalmıştır. Siyah-beyaz kopyaların da teknik bakımdan nitelikli olduğunu söylemek bir hayli güçtür.

Bilindiği gibi, yurt dışındaki pek çok sinema, yasalara uygun olarak, gösterimde belli bir teknik ölçüyü tutturmak ve «seyircinin göz sağlığını bozmayacak» önlemlere sahip olmak zorundadır. Aynı şekilde de yabancı TV yöneticileri yayımlayacakları filmlerde sinemalarda gösterilecek filmlerden daha değişik teknik ölçüler aramakta ve özellikle de TV ses tekniğine uygun daha başka ölçülere uyulmasını istemektedirler.

Bizim sinemamızda bu teknik ölçüleri tutturmak olanaksız olduğu için, bazı filmlerimizin konuları dışarda beğenilmekle birlikte onları yabancı sinemalarda ve televizyonlarda göstermek olanaksızlaşmaktadır.

Bu konuda daha yeterli bilgi verebilmek, hem de sinemamız içindeki bazı teknik çalışmalardaki yetersizliklere ışık tutabilmek için Stepan Melikyan’ın «Yeni Türk Sineması» adlı derginin Kasım 1976 tarihli 5-6 numaralı sayısındaki yazısının bir bölümüne aşağıda yer verilmiştir.

Adı geçen yazar bir yabancı ülkede bulunan bir laboratuvarın kendisine renkli kopya bulması için verilen filmin negatifi ile ilgili raporunda şu maddelerin bulunduğunu açıklıyor:

- «1- Negatif, nitelik bakımından standartlara uygun değildir.
- 2- Negatif yıpranmış, yer yer yırtılmış ve çiziklerle doludur.
- 3- Perforasyonla (film üzerindeki delikler) birçok yerde kırılmış parçalanmıştır.
- 4- Parçalar birbirine eklenirken emülasyonun genişçe kazınması sonucu resimler bozulmuştur.
- 5- Yapıştırılan parçalarda genellikle yapıştırıcının gereksiz yere çok kullanılması sonucu, film boyunca resimler üzerine taşarak resimleri bozmuş ve şeridin kıvrılmasına yol açmıştır.
- 6- Negatifin kimi parçaları yeterince yapıştırıcı konulmaması sonucu, kopmuş ve yapıştırılmadan gönderilmiştir.
- 7- Bir parçada da resimler üzerine boydan boya seloteyp yapıştırılmıştır. Bu parçadan resim çıkması olanak dışıdır.
- 8- Negatifin hemen hemen tümü parmak izleri ve kirle doludur.

Acaba biz bu kuruluşa da yeniden film satma umudunda olabilir miyiz?

Bu eleştirileri değerlendirmek için sorunları daha yakından izlememiz gerekir. Sorunları iki bölüme ayırabiliriz:

- Teknik yetersizliklerle ilgili sorunlar.
- El işlerinde görülen sorumsuz davranışlar.

Teknik yetersizliklerle ilgili sorunlara daha aşağıda ayrıntıları ile değineceğiz.

Ama resimlerin üzerine bile gelişigüzel yapıştırıcı dökülmesine, ya da yeterince yapıştırıcı konulmamasına, resimlerin emülasyonunun kazınmasına, tüm negatifin parmak izleri ve kirle doldurulmasına, resimler üzerine seloteyp yapıştırılmasına, perforasyonlara ve negatife hiçbir özen göstermeksizin onları kıyarcasına yırtarak, kopararak, çizerek kullanılmasına ne demeli? Oysa ki söz konusu negatif ihraç edilmeden önce bir stüdyomuz tarafından «kontrol» edilmişti. Teknik yetersizlikleri bir an için kabul etsek bile, negatifi ve genellikle kopyalara karşı gösterilen bu sorumsuz ve bu saygısızca davranışları nasıl bağışlayabiliriz?

Teknik yetersizliğimize gelince, çoğu zaman teknik sorunlardan sorumlu yöneticilerimiz yıllardanberi hep teknik olanakların yetersizliğinden yakınıp dururlar. Acaba elimizdeki olanaklarla uluslarca kabul edilen standartlara uygun film çekip kopya basamaz mıyız? Yoksa bu durumun sorumlusu söylendiği gibi hep yapımcı mıdır?

Biz bu yargılara katılmadığımızı belirtmek isteriz. Kanımızca eldeki teknik olanaklarla uluslarca kabul edilen standartlara uygun bir yapıt meydana getirebileceğimiz gibi, kimi yapımcıların, özellikle dış ülkelere satmayı umdukları filmlere, daha büyük bir kazanç sağlamak amacı ile, bir ölçüde gerekli masraflardan kaçınmadan özel bir özen gösterdiklerini hepimiz biliyoruz.

Öyle ise neden doğru dürüst bir negatif, renkli bir kopya, uluslararası bir ses kuşağı meydana getiremiyor ve utanç verici, onur zedeleyici durumlara düşüyor, başı eğik bırakılıyor? Kanımızca sorunlara büyük sorumluluk duyguları ile yaklaşmamız, her zaman en iyisini yapmak çabası içinde olmamız gerekir ve bu sorumluluk duygusunu film çekiminin ta başından ele almak zorunluğundayız.

Bu sorunlarla ilgili edindiğimiz bilgileri sıralayalım:

— Bir filmin negatifi aynı emülsiyondan olmalı.

— Fotoğraf direktörleri, labaratuvar yöneticilerinin suçlamalarından kurtulmaları için, ışıklandırmaya çok ama çok önem göstermeli; şu var olup da hemen hemen hiç kullanılmayan pozometreden alabildiğine yararlanmalıdırlar. Uluslararası kabul edilen standartlara uygun bir yapıt meydana getirebilmemizin ilk ve kaçınılmaz koşulu, ışıklandırmanın doğru olmasıdır. Yetersiz ve kusurlu bir ışıklandırma ile film çekmekten ne pahasına olursa olsun kaçınılmalıdır.

— Çekim yerinde ve süresinde çekilen negatifin deney banyoları ile denetlenmesinin yaygınlaştırılmasının, ne kadar yararlı olduğunu söylemeye gerek yok sanırız.

— Kanımızca, labaratuvarların her zaman aynı nitelikte bir banyoyu hazırlamaları çeşitli nedenlerle olanak dışı gibi görüldüğünden, negatifin tümünün aynı banyoda yıkatılmasında büyük yarar vardır.

4) Teknik sorunların dışında, filmlerimizin yurt dışındaki te- cimsel ve kültürel alanlarda değerlendirilebilmesi için yabancı film yarışmaları, pazarları, sinemaları, televizyonları, özel gösterileri vb. gibi yerlerin, Türk filmeilerine tanıtılması yapılmamış, onlar bu gibi yerlere filmlerini göndermelerini sağlamak için desteklenme- miştir.

5) Tüm bu gibi aksaklıklar sonucunda sinemamız sayesinde dışardan Türkiye'ye döviz getirmek mümkün olmamaktadır.

VI. Vergilendirmedeki Aksaklıklar

1) Belediye Gelirleri Kanununun eğlence resmi ile ilgili hü- kümleri-ki bunlar 1948 yılında yabancı filmlere karşı yerli filmle- ri korumak amacıyla oranları değiştirilmiştir- ilk bakışta Devlet'in sinema ile olumlu bir ilişki içine girdiğini gösterebilir. Ama bu uygulamanın kötü film yapımını desteklediği, dolayısıyla da kötü bir sonucun oluşmasına yol açtığı ortadadır. Çünkü yerli filmler için bilet ücretinin en fazla yüzde 25'inin ve yabancı filmler için en fazla yüzde 70'inin rüsumu tabi tutulması sonucunda, sinema- mızın diğer sorunları ortadan kaldırılmadığı için, sinemamızda bir canlanma görülmüş, ama çok sayıda yerli film yapılmış, nitelikli yerli film sayısı azalmış ve yabancı filmlerin de nitelikli olanları- nın değil, yüzde yüz tutulacağı sanılan değersiz örneklerinin Tür- kiye'ye getirilmesi yoluna gidilmiştir.

Bu nedenle, yerli filmleri koruyalım derken gerekseme duydu- ğumuz yabancı filmlerin değerli örneklerinin de Türkiye'ye girme- si engellenmemeli ve belediye rüsumu, yerli filmleri koruma açı- sından yeniden elden geçirilmelidir.

Bu uygulamanın yukarda üzerinde durulan sakıncalı duruma yol açmasının bir başka nedeni de rüsum ayarlamasında yerli film- yabancı film ayrımının yapılması, ama (ister yerli olsun, ister ya- bancı) nitelikli film-niteliksiz film ayrımının yapılmaması, iyi fil- min korunmamasıdır.

2) Daha önce şu noktayı belirtmiştik: Sinemamızın ekono- mik bunalımlar içinde kıvranmadığı dönemlerde film yapımcıları oldukça iyi gelirler elde ederlerken Türkiye'de bir sinema endüs- risinin kurulması için çalışılmamıştır. Bu alanda Devlet'in deste- ğini de görmedikleri ortadadır. Eğer Devlet film yapımcılarını bu

alandaki destekli olsaydı, sinema endüstrisini kurabilmeleri için stüdyo sahiplerinin vergi ertelenmesinden yararlanmalarını sağlayabilirdi. Sinema alanındaki vergi ertelemesinin yeni kurulacak olan sinema kurumunca ya da bir başka Devlet dairesince denetlenmesi de düşünülmelidir.

3) Amortisman oranlarında bir türlü olumlu bir düzenleme yapılamamıştır.

Film yapımının bir zamanlar son derece artmasının ve bunun sonucunda nitelikli film sayısının giderek azalmasının bir nedeni de amortisman sorunudur. Çünkü film yapımına ayrılan sermaye, yapım sırasında, eski gelirlerin vergisi olarak ödenme tehlikesiyle karşılaşmaktadır. Ya da mali yıl sonuna doğru ağır vergi borcu ile karşılaşacağını anlayan yapımcı, çok kısa zamanda çok sayıda film çevirerek gelir sağlamaya ve bu gelirle de vergilerini ödemeye çalışmaktadır. Bu gibi bir film çalışması da hem film sayısının gerekenden fazla artmasına hem de filmlerin niteliğinin düşmesine neden olmaktadır.

Amortisman oranlarının günümüzün koşullarına göre yeniden ayarlanmasının açtığı bu gibi sorunları ortadan yoketmek giderek güçleşmiştir.

«Amortisman sorunu» dışalım yoluyla getirtilen yabancı filmler için de geçerlidir.

4) Film dışalımını ile ilgili mevzuat yeterince açık olmadığı için yabancı filmlerin Türkiye içinde gösteriminde çift vergilendirme uygulanmaktadır. Buna neden gümrük mevzuatı ile mali mevzuatın uyumsuzluğu vardır.

Söyle ki: Gümrük ve Tekel Bakanlığı film gösterim bedelini mal bedeli saymakta ve belli bir oranda vergi almaktadır. Öte yanda, Maliye Bakanlığı da film gösterimi ile ilgili bir başka yorum getirerek ikinci bir vergi alma yoluna gitmektedir. Maliye Bakanlığı film gösteriminde «Telif Hakkı» konusunda bulunduğunu kabul etmektedir.

5) Türk Sineması ile ilgili tüm vergilendirme işleminin yeniden düzenlenmesi bir türlü sağlanamadığı için, çeşitli sorunların oluşması bir türlü önlenememektedir.

VII. Sinemamız İçinde Meslek Örgütlenmesi Olamamıştır

1- Sinemamız içinde emekçilerin ve işverenlerin karşılıklı sendikalaşması sağlıklı bir şekilde sağlanamamıştır.

2- Özellikle sinema emekçileri bir sendikada birleşmeyi, işsizlik, sağlık ve emeklilik gibi konularda sosyal güvenlik haklarını almayı, ücretleri yükseltmek için çaba göstermeyi ve toplu sözleşmeler yapabilecek bir düzeyi sağlayamamışlardır.

3- Son yıllarda sinema alanı içinde birdenbire beliren örgütlerin sayısı ise çok olduğu için, sinema çalışanları arasında birliğin ve beraberliğin sağlandığını söyleyebilmek oldukça zordur.

4- Bu nedenle sinema alanı içinde kesik kesik çalışan kişilerin sigorta ve emeklilik durumlarını yasa yapıcılarına anlatmak son derece zor olmuştur.

5- Sinema alanı içinde tam bir örgütlenmeye gidilmemiş oluşu, sinema emekçileri ile işverenlerini aynı çıkar çizgisinde gösteren ve bir örgütte toplayan aldatici çabaların da oluşmasına yol açmıştır.

6- Sinemamız içindeki örgütlenme çabaları, bir ikisinin dışında, günlük sorunların çözümünden, işverenle birkaç kuruşun pazarlığından ve geçici önlemler için yapılan çalışmalardan öteye gidememiştir.

7- Sinema alanı içindeki örgütler, emekçilerin ve sinemamızın gerçek çıkarlarına ulaşmak için Türk Sinemasının sosyo-ekonomik yapısını tüm ayrıntıları ile incelemeye yeterince fırsat bulamamışlardır. Bu nedenle de bugüne değin sinemamızın sorunları gerçekçilikle ele alınamamış, almak isteyenlere de fırsat verilmemiştir.

Oysa sinema içinde oluşturulacak yeterli bir meslek örgütü, sinemanın bir sanat oluşu ötesinde bir endüstri olduğunu ve bu nedenle sinemanın ekonomik yapısının da ele alınması gerektiğini ilgililere en başta anlatacak ve bu alanda çalışmaya yarayacak bilgi ile donatılmalıdır.

8- Sinemamız içinde belirli ve etkin bir örgüt henüz ortaya çıkamadığı için, bu alanda yıllardan beri çeşitli sıkıntılar içinde çalışan gerçek sinema emekçilerinin kimler olduğunu (yönetmenler, senaryo yazarları, kameramanlar, dekoratörler, ışıkçılar, set

işçileri, oyuncular, figüranlar, stüdyo ve laboratuarda çalışanlar, film gösterme makinistleri, yer göstericiler vb.) bürokratik kesime bir türlü anlatamamışlar ve dolayısıyla da onların sosyal güvenlik konusundaki isteklerinin yerine getirilmesi sağlanamamıştır.

9- Bugüne değin sinemamız içinde kurulabilen örgütlerin diğer sanat dalları içinde kurulan örgütlerle çok sağlam bir dayanışmaya gitmesi de gerekir. Böyle bir dayanışmanın uzun bir süreden beri kurulmamış oluşu hem sinemamızın, hem de diğer sanat dallarının aleyhindedir.

VIII. Sosyal Güvenlik Sorunu

Yönetmen-Senaryo yazarı Vedat Türkali 3-5 Nisan 1974 tarihinde İstanbul'da İstanbul ve Ankara Sinematek Dernekleri'nin düzenlediği sinema simpozyumda şöyle demişti:

«Genellikle bütün sinema emekçilerinin durumu yürekler acıdır. Türk sinema sanatına bir ömür vermiş yaşlı başlı sanatçıların her türlü sosyal güvenlik (emeklilik, sigorta, hastalık zamanında kendilerinin ve ailelerinin bakımı ve ilaç sağlanması vb.) yoksun olmaları, ellerinde kalan ödenmemiş bonolarla, üç beş kuruş için yazıhane kapılarında dolaşmaları, atlatılmaları, en azından hakları olan saygının bile çoğu kez kendilerinden esirgenmesi yüz kızartıcıdır. Görünür görünmez binbir tehlikeyle dolu olan setlerde çalışanların hiçbir sosyal güvencesi yoktur. Yaralanan, elektrik akımına kapılıp kömür olan, sakatlanan işçi, yaralanmış, kömür olmuş, sakatlanmış olur.

«On yıl kadar önce kurulup çalışan Sine-İş, stüdyo işçilerine yoğun haklar sağlamış, fakat settekiler için hemen hiç birşey yapılmamıştır. Asıl çıkarları karşısında nasıl beceriksiz, pısırık olduğunu gördüğümüz prodüktörler, işçilerin hakları sözkonusu olunca direniş göstermişlerdir. Sinema işçilerinin sigortalanması konusunda çeşitli mahkemelerden çelişkili kararlar çıkmış, bu kararları Yargıtay da onaylamıştır. Sinema alanındaki kargaşamız hukuk alanına da sıçramış gibidir.

«Emekçilerin sigortalarının engellenmesi, Türk Sinemasına yapılan en büyük kötülüklerden biri olmaktadır. Sigorta haklarından yoksun bırakılan işçinin meslekte uzun süre kalması olanaksızdır. Setler, lümpen, yarı lümpen, geçici, becerikten yoksun, işçi

bilincine erişmemiş kişilerle doldurulmakta, böylece de uzmanlık isteyen sinema üreticiliğinin, emekçiliğinin niteliğine en büyük darbe vurulmaktadır.»

Kısacası, sosyal haklardan yoksun olan Türk sinemasının emekçileri yıllardan beri sömürülmektedir. Bu gibi kişilerin durumu bürokratik kesimde ele alındığı zaman da ilk akla gelen sinemamızın «yıldızları» olmaktadır. Oysa sinema emekçilerinin kim olduğu bugüne değin ilgililer tarafından çoktan öğrenilmiş olmaydı.

IX. Sinemamızın Sicili Yoktur:

1) Bugüne değin Türk sinemasında çevrilmiş olan filmlerin; bu filmlerin yapımcılarının, yönetmenlerinin, oyuncuların, senaryo yazarlarının ve diğer görevlilerinin adları, hangi filmlerde çalıştıkları vb. ayrıntılı olarak kayıt edilmemiştir. Gerçi bir iki sinema yazarı bu alanda yayınladıkları kitaplarında bu konuya gerçekten önem vermişler ve Türk Sineması için son derece değerli bir çalışma yapmışlardır. Fakat özellikle sinema tarihimiz bakımından sinema adamlarımızın ve filmlerimizin resmi bir sicili olduğunu söylemek olanaksızdır.

2) Böyle bir sicil olmadığı için filmlerde üst düzeyde görev almış olanların dışındaki çalışanların kimliklerini, bu alanda ne denli bir süreden beri çalıştıklarını, hangi film şirketlerinde görev yaptıklarını, kısacası sinemaya verdikleri yıllarının sayısını resmen saptamak mümkün olamamaktadır.

Bu sinema çalışanlarının resmi bir yerde kayıtlarının bulunmaması onlara sosyal güvenlik haklarının verilmesinde güçlükler yaratacaktır. Diyelim ki, bir set işçisinin 25 yıldır bu alana emeği var. Çeşitli film şirketlerinde çalışmış. Fakat her şirkette kaç yıldır çalıştığına değgin elinde bir belge yok. Her hangi bir sigorta kurumuna ya da resmi bir sinema kurumuna da kayıtlı değil. Şimdi bu işçi kendisine emeklilik hakkı tanıyacak olan yasa çıktığı zaman, 25 yıllık emeğini nasıl kanıtlayacak? Eskiden çalıştığı film şirketlerine gidip belge isteyerek mi? Bu şirketlerde de böyle kayıtlar bulunmadığı gibi, sinemamızın içindeki çeşitli ekonomik bunalımlardan ötürü bazı film şirketleri de çoktan kapanmışlardır. Sinemamız içinde gerek tarihsel bakımdan, gerekse çalışanların sosyal güvenlik haklarının verilmesi bakımından tam bir keşme-

keşliğe yol açan «sivil» konusunun daha fazla ihmal edilmemesi gerekir.

X. Televizyonun Rekabeti

Yukarda ele alınan sorunlar yetmiyormuş gibi, sinemamızın önüne bir de televizyon çıkmıştır.

Pek çok filmci ve sinemacı sinemamız önüne çıkan televizyonu sorunların tek nedeni olarak görmüştür. Oysa TV, sinemamız önündeki tek sorun değildir ve olamaz. Ama TV gerçekten de çok kötü bir zamanda sinemamızın önüne çıktı ve ona büyük darbe indirdi. Çünkü o sırada sinemamız kendi içindeki sorunların hiç birine bir çözüm bulamamıştı. Üstelik Türkiye’de aynı yıllarda ekonomik dar boğazlara girmek üzereydi. Kısacası, Türk Sineması en hazırlıksız ve kötü bir dönemde televizyona yakalandı.

Türkiye’de TV sinemamızla ilgili ne gibi olumsuz davranışlara yol açtı?

1) TV herşeyden önce sinema üzerinde ekonomik bir etki yarattı, sinema salonlarının seyircileri azaldı.

2) TV özellikle yayım alanı genişlemeye başladıktan sonra sinemaya yardım elini uzatmadı, filmcilerle TV için film yapmaya yönelmedi. Daha sonra ise sinemamızın ancak bir bölümü ile ilişki kurarak o bölüm içindeki filmcilerle de sınırlı kalan bir işbirliğine gitti. Sonunda bu işbirliği de devam etmedi ya da edemedi.

3) Gerek Türk Sinemasını, gerekse dünya sinemasını tanıtıcı ve sevdirci bir sinema programının televizyonda sürekli olarak yapılması sağlanamadı.

4) Televizyon sinema filmlerinin yayımından önce bazen bir «açıklama»ya yer vermiştir. Bu açıklama, ne yazık ki, salt yabancı filmlerden önce yapılır. Yerli filmlerden önce yapılan bir açıklama ise hiç yoktur. Ayrıca, yabancı filmlerden önce yapılan açıklamalara pek «açıklama» demeye de kimsenin dili varmamaktadır. Çünkü bu açıklamalar son derece yalın, yetersiz ve bilgi vermekten uzaktır.

5) Sinemada tutulmamış kişiler genellikle TV Şov programlarında kötü sunuculuk örneklerini sergilemişler ve gerek onlar, gerekse bazı TV Şov programları Türk Sineması’nı alaya almışlar-

dır. TV yönetimi, sinemamızın bu şekilde küçük düşürülmesine neden olmuştur. Sinemamızın sorunlarını dile getiren ve sinemamıza ciddi bir anlayışla yaklaşan bazı TV programları da yapılmamış değildir. Fakat bunların sayısı hem beşi, altıyı geçmez, hem de «sinemamızda sansür» konusuyla ilgili en son program da TV yönetimi tarafından 29 Ekim 1977 tarihinde, sansür edilerek yasaklanmıştır.

6) Televizyonda film konusunda Türkiye'deki olumsuz uygulama durumu nedir?

Televizyon, sinema seyircimiz üzerinde olumsuz etkiler de yaratmaktadır. Televizyonumuz yayımlarını uzattıkça program yapım olanaklarını ve kaynaklarını geliştirmeye hiçbir dönemde önem vermedi. Bu durumla bugün de karşılaştığımız bir gerçektir. Böylece çeşitli filmlere TV yayımlarında olan gereksinme gerekenden çok daha fazla artıyor. Oysa TRT Televizyonu'nun film politikası elde olan ve olmayan nedenlerden ötürü olumlu bir düzeye de gelememiştir. Bu nedenle de niteliksiz filmlerin çok rahat bir şekilde televizyona dolduğunu görüyoruz.

Yayımlar uzatılmadan önce, TV kendi program olanaklarını arttırmalı ve yeterli bir film politikasını saptamadan önce de yayımlarını çeşitli filmlerle doldurma zorunluğundan kendini kurtarmalıydı.

TV-Sinema ilişkilerini incelerken, TV seyircilerinin yalnız büyüklerden oluşmadığını da düşünmek zorundayız. Çeşitli ülkelerde yapılan araştırmalar çocukların sinemadan çok daha fazla TV izlediklerini ortaya çıkarmıştır. Ülkemizde de durumun aynı olduğunu rahatlıkla ileriye sürebiliriz. Burada unutulmaması gereken bir başka nokta da çocukların televizyonda yalnız çocuk programlarını değil, diğer programları ve özellikle filmleri de izledikleridir. Ustelik çocuklar okuma yazma öğrenmeden önce de TV izlemeye başlarlar. İşte bu gerçekler dolayısıyla da TV film seçicilerine büyük sorumluluklar düşüyor. Fakat her filmi çocuklar da izleyecekler diye bazı gereksiz kısıtlayıcı yollara başvurarak özellikle konulu filmlerin TV için seçimini zorlaştırmak da doğru yol sayılmaz. Fakat tüm bu noktaları da göz önünde bulundurarak TRT Televizyonu'nun her çeşit film yayımlama politikasını yeniden gözden geçirmesi gerekmektedir.

7) Seyircinin TRT Televizyonu'nda gösterilen sinema filmleri ile ilgili yakınmaları da ortada daha başka sorunların olduğunu göstermektedir.

1971-1974 arasındaki, çeşitli gazetelerden, konuşmalardan ve televizyona yapılan başvurmalardan seyircinin televizyonda gösterilen sinema filmlerinden yakındığı noktaları şöyle derleyip toparlayabiliriz:

«Televizyonda Sinema'da yer alan filmler gerek konu, gerekse kopya bakımından eskidir. Gösterilen Türk filmleri sinemamızın olumlu örnekleri arasında değil, artık devrini tamamlamış yapıtlardan seçilmektedir. Yabancı filmler arasındaki örnekler de aynı durumdadır. Türk filmlerinin yetersizliği, seyirciyi sinemamızdan soğutabilecek niteliktedir. Filmlerin çoğu TV yayımlarını doldurmak için seçilmiş izlenimini veriyor. Konular genellikle çok eski ve ilginç değil. Çekim tekniği çok kötü. Bu denli kötü filmleri artık sinemalarda bile görmüyoruz. Filmlerin sonu genellikle kopuyor ve filmler birdenbire, hiç beklenmedik bir zamanda bitiyor. Filmler ayrıca kopuk kopuk, bazı sahneler aradan çıkarılmış olarak gösteriliyor. Sinema filmlerinin seçiminden ucuzluğun başlıca rolü oynadığı anlaşılıyor. Böyle sudan konularla boşu boşuna insanı oyalıyorlar. Seks sahneleri çok fazla, çocuklarla birlikte izlemek insana zor geliyor. Sinema filmleri çok geç saatlere dek yayınlanıyor, böylece hem insan uykusuz kalıyor, hem de çocuklar ders çalışmıyorlar.»

8) Sinema filmlerinin seçimi de yetersizdir.

TRT'deki filmleri bir film komisyonu ya da kurulu seçer. Televizyonumuzun başlangıç döneminde bu kurulun önüne pek çok engelin çıktığı ya da bu kurulun çalışması elde olmayan pek çok güçlkle karşılaştığı düşünülse bile, TRT'nin sinema filmleri konusunda son derece fazla kusuru olduğu ortadadır. Bunlar kısaca aşağıda sıralanmıştır.

a) TRT yalnız sinema filmleri seçimi için bir kurul kurmuş, televizyonda gösterilecek diğer filmlerin seçimini genellikle bir tek kişinin beğenisine, görüşüne, bilgisine, görgüsüne ve film anlayışına bırakmıştır. Bu nedenle televizyondaki sinema filmleri üzerinde yeterli ya da yetersiz çalışmalar yapılmasına karşın, TV filmciliğinin son derece önemli bir bölümünü oluşturan öteki film türle-

ri konusunda hiç bir adım atılmamıştır. Özellikle belgesel filmlerin seçimi üzerinde hiç durulmamıştır. Öte yanda televizyonumuzun yayımlarının büyük bir çoğunluğunu geniş çapta kaplamış olan ve genellikle niteliksizliğin belirli örnekleri arasında yer alan dizi filmleri ise TRT Televizyonu için bir tek kişi seçmiştir.

b) Televizyonda gösterilen sinema filmlerinin sayısı, söz konusu film kurulunun önünde bulunan ve çözümü hemen mümkün olmayan sorunların yol açtığı olanaksızlıklara göre çok yüksekti. Dolayısıyla film kurulu eldeki olanaklara dayanarak yeterli film seçimi yapamamaktaydı ve «Televizyonda Sinema» saatini doldurmak için zorlanmaktaydı. Bu nedenle en azından haftada 3 film yerine, salt bir film gösterme yoluna başvurulabilirdi.

c) Söz konusu film kurulu TRT yayım ilkelerini gözeterek sinema filmi seçmeye gayret etmiş, ama öte yanda niteliğe önem vermekten uzak kalmıştır. Hatta bazı filmlerdeki sahnelerden ötürü TRT yayım ilkelerinin bile gözetilemediği anlaşılmaktadır. Bu sahneler şiddet olaylarını, küfür ve argo ile yapılan konuşmaları, seks, pavyon hayatını, sadizmi, serseriliği, boş vermişliği ve korkutucu görüntüleri kapsamaktaydı. Ayrıca bu gibi filmlerin özellikle tatil günleri için seçilmesi, seyircinin ve çocukların TV alıcıların başına toplandıkları yayım saatleri bakımından çok daha ters tepkiler yaratmaktadır.

d) Film kurullarında bulunan TRT yetkililerinin yetenekleri herhalde tartışılmaz. Fakat bu gibi kurullarda sinema tarihini, sanatını ve film kaynaklarını bilen ve belki de TRT dışında olan uzmanların bulunması da gerekmektedir. Bu eksiklik sinema filmlerinin seçiminde daima kendisini göstermektedir.

e) Bu kurul daima kendine önerilen filmlerin değerlendirilmesi üzerinde durmuştur. Kendisi film pazarları, şirketleri, arşivleri, sinematekler ve benzeri kaynaklar üzerinde araştırma yapmaya önem vermemiştir. Belki bu konuda TRT kendisine arz edilmiş bir piyasanın bulunmadığını ileriye sürüp, Türkiye'deki ve dışardaki film pazarlarının yarattığı çeşitli güçlükleri sıralayabilir. Fakat buna karşılık, Türkiye'deki film piyasasının da söyleyecek pek çok sözü olabilir. Bu noktanın aydınlığa kavuşturulması belki TRT ile film piyasası arasındaki pürüzlerin ortaya çıkmasına ve sonra da çözümlenmesine yol açacaktır.

TRT film kurulunun dış film pazarları konusundaki araştırmalarına gelince, bu alanda da TRT'nin pek fazla bir çaba gösterdiğini sanmıyoruz. Bu alanda da TRT dışardan kendine yapılan film önerilerini elinden geldiği değin değerlendirmekle yetinmiş, dış film kaynaklarını kendi olanakları ile yeterince ve sinema tarihi ve sanatı bilgisine dayanarak araştırmaya hiç önem vermemiştir.

f) TRT Film Kurulunun, elde olmayan nedenler sonucunda karşılaştığı sorunlardan dolayı Türkiye'de bulunan yabancı sinema filmleri, bu filmlerin Türkiye'deki temsilcilerinden kiralayarak gösterdiği de sanılmaktadır. Gerçi bu seçim şekli filmlerin niteliğini doğrudan doğruya etkilemez. Fakat filmin gerçek sahibi olan yabancı şirketlerin müsaadesi olmadan bu filmlerin Türk televizyonunda gösterilmesi ve filmin gerçek sahiplerine telif hakkı ödenmemesi, çeşitli hukuksal sorunlar yaratarak, hiç olmazsa bir süre için, bu şirketlerin elindeki nitelikli filmlerden bizi yoksun bırakmıştır. Ülkemizde Türkçe seslendirilen yabancı sinema filmlerinin Türkiye'deki temsilcileri olan yerli firmaların bu filmlerin televizyonda gösterilmesinden doğacak sakıncaları yüklenecilerine değgin taahhütname vermeleri, durumun yasal yollarla bir çözüme ulaşmasını sağlıyor muydu? Kesinlikle hayır. (Son yıllarda bu duruma belli ölçüde çözüm getirildiği söylenebilir.)

g) Film Kurulunun özellikle ulusal bayram günleri için seçtiği filmler, ayrıcalıksız, Türk sinemasının kötü örneklerinden meydana gelmiştir. Bu seçim salt ulusal günlere ters düşmekle kalmamış, aynı zamanda da TV seyircisinin sayıca fazla olabileceği ulusal tatil günlerinde, ulusal bayramların anlam ve önemine de hiç uymamıştır.

h) Bazı sinema filmlerinin çeşitli sahneleri ya da en son sahneleri çıkarıldıktan sonra televizyondaki yayımlarında yer almalarına izin verilmiştir. Bu işlemin film kurulu tarafından mı, yoksa bir başka kurulca mı yapıldığını bilemeyiz. Fakat elbette doğal koşullar altında, filmi nsahibi ile yapılan anlaşmalara uygun olarak bazı sahneler, yayım ilkelerine uymadığı ya da filmin yayın süresini kısaltmak için, çıkarılabilir. Fakat böyle bir işleme baş vururken, seyirciyi de düşünmek ve filmin öyküsünün seyirci tarafından rahatça izlenebilmesini zedelememek gerekir.

Şubat 1972'de «Televizyondaki Sinema»da gösterilen «Dehşet Yolcuları» adlı filmin ölümle biten son sahnesi kesilmiş ve filmin

kahramanı Yves Montand'ın yaşadığını gösteren sondan bir önceki sahneyle «Dehşet Yolcuları» bitmiştir. Böylece filmin öyküsüne ters düşen «mutlu son» Dehşet Yolcuları için TRT Televizyonu tarafından seçilmiştir. Hiçbir özür kabul etmeyen bu gibi davranışların artık son bulduğunu umuyoruz.

9) Film Seçiminde TRT'nin önlemesine olanak bulunmayan aksaklıkların da kötü etkileri olmaktadır.

a) Sansür sorunu. Bu sorunun Türk sineması açısından çözümlenmesi, TRT'nin sinema filmi gösterme olanaklarını da geliştirecektir.

b) Yerli ve yabancı filmlerin seslendirilmesindeki aksaklıklar. Genellikle tüm yerli ve yabancı filmlerde sesler kötü olup, karakterlerin tipine uymamaktaydı. Bazı filmlerde tatsız ve gereksiz konuşmalara yer veriliyordu. Çok eski filmlerde dil de çok eski olup, genç seyirciler tarafından anlaşılammamaktaydı. Yabancı filmlerin seslendirilişinden anlaşıldığına göre bu konuşmaların metinleri Türkçeye yanlış çevrilmektedir.

Özellikle yabancı filmlerin seslendirilmesinde başvurulabilecek bazı yollarla bu sorunu kısmen TRT, kısmen de film sahipleri çözümlenebilirlerdi. Sözcüğü, yabancı filmlerin seslendirilmesindeki en büyük kusurlardan biri de dip müziğinin konuşma başlayınca kesilmesi ve konuşma bitince de birdenbire başlamasıdır. Bu gibi durumlar yabancı filmlerle birlikte «uluslararası ses kuşağı»nın da satın alınmamasından ötürü oluşmaktadır. Bu ses kuşağının üzerinde filmdeki konuşmaların dışında tüm ses efektleri ve arka müzikleri bulunur. Film kendi oyuncularımızla seslendirilirken de bu ses kuşağı üzerindeki müzik ve ses efektleri hiç kesintisiz ve gereken şekillerde filmin Türkçeleştirilen kopyası üzerine saptanır. Gerçi bazı eski yabancı filmlerin «uluslararası ses kuşağı» yoktur. Fakat özellikle son 15,20 yıl içinde çekilen yabancı filmlerin «uluslararası ses kuşaklarının» olmaması düşünülemez. Ne var ki bunlar pahalıdır, ama gereklidir. Nitekim televizyonda Eylül 1974'den sonra gösterilmekte olan dizi filmlerin seslendirilmelerinde bu «uluslararası ses kuşakları» ile müzik ve efektler Türkçe seslerle ve konuşmalarla birlikte kusursuz denecek bir biçimde birleştirilerek seyircinin önüne çıkılmıştır.

Eylül 1974'e dek TRT hiç sinema filmi seslendirme yoluna gitmediği ve bu gibi filmleri (yerli ve yabancı) hep dışardan aldığı

için, sinema filmlerinde «uluslararası ses kuşağı»nın bulunmamasından acaba yalnız film sahipleri ve dışalımclar mı sorumluydu? Eğer böyle ise onların da niçin «uluslararası ses kuşağı» kullanmadıklarını belki öğrenmemiz mümkün olabilirdi. Çünkü bu konuda kendilerinin de haklı nedenler ileriye sürebilecekleri düşünülebilir. Ne var ki yabancı filmlerde «uluslararası ses kuşağı»nın kullanılması salt TV yayınları için değil, aynı filmlerin sinemalarda gösterilmesi işleminde de zorunludur.

c) Filmlerde alt yazı kullanılması ya da kullanılmamasının da sakıncaları var.

TRT Televizyonu yayımlarında göstereceği bazı sinema filmlerinin özgün sesini bozmamak için salt alt yazı kullanabilir. Böylece yabancı filmleri olduğu gibi, hiç seslendirmeden ve masraf yapmadan göstermek mümkündür. Televizyonda gösterilen filmlere alt yazı konmak istediği zaman, bu yazılar filmin üzerine basılmaz. Elektronik bir aygıt yazıları gerektiği zaman, yayım sırasında, filmlerin üzerine bindirir, «süper-empoze» eder. Kısacası, gerekli aygıt satın alındığı taktirde, bu işlem TV için hem kolaydır, hem de ucuz. Üstelik hemen gelen yabancı filmleri yayıma çıkarmak olanağı da vardır. Fakat Türk televizyonunun seyircisi sinema filmlerinde alt yazıdan hoşlanmamaktadır. Bunun nedenleri arasında okuma yazma bilgisinin henüz gelişmemiş oluşu belki de birinci nedendir. Alt yazı ile televizyonda yayımlanan sinema filmlerinin seyircinin büyük protestosu ile karşılaşması, televizyondaki seslendirme tekniğine önem verilmesi gerektiğini özellikle ortaya çıkarmıştır.

d) Yukarda çeşitli nedenlerle televizyonda gösterilecek filmlerin kopyaları çıkarılırken banyoda özel teknik ölçülerin uygulanması gerektiğini belirtmiştik. Böylece filmdeki gri koyuluk derecelerinin, gri renk tonlarının mümkün olduğu değin televizyonun elektronik yayım aygıtlarına uygun bir duruma getirilmesi mümkün olacaktır. Türkiye’de televizyonda gösterilen film kopyaları özel banyolarla basılmamaktadır. Biz bu konuyu burada «TRT Televizyonu’nun elinde olmayan aksaklıkları» incelerken ele almaktayız ama, bu gibi kopyaların yapılmamasının nedenlerini aydınlığa çıkarmakta ve konunun bir çözüme ulaşması için en kısa zamanda ilgililerin ölçüt almasında büyük yararlar olabilirdi. Çünkü özel kopyaları çıkarılmadan yayımlanan filmlerin bazı sahne-

lerini karanlıktan ya da çok aydınlıktan ötürü seçemeyen seyircilerin haklı yakınmasının ivedilikle önlenmesi gerekmektedir.

10) Sinema filmlerinin gösterilmesinde ortaya çıkan bazı yayıncılık hataları.

a) Filmlerde oynayan sanatçıların adları bazen yanlış tanıtılıyor. Oyunculardan başkaları genellikle hiç tanıtılmıyor.

b) Sinema filmleri genellikle geç saatlere dek sürüyor.

c) Özellikle yaz aylarında, fakat yılın diğer mevsimlerde de bazı filmlerin yinelenmesi kötü etkiler yaratıyordu.

d) Yeni ve nitelikli filmlerin gösterileceği ve ilgili film kuruluşları ile iş birliğine gidileceği TV yayımlarında açıklanmasına karşın, bu sözlerin tutulmadığını gördük. Bu nokta da bize «Televizyonda Sinema» saatinin iyi planlanmadığını ve rastgele uygulanan bir anlayışla yürütüldüğünü gösterdi.

11) TRT-Film Şirketleri ve kuruluşları arasındaki ilişkiler de yeterli olmamıştır.

Bu konuda da TRT temsilcileri ile film şirketlerinin ve kuruluşlarının temsilcileri çok daha yeterli ve geniş bilgi verebilirler. Fakat daha önce de belirttiğimiz gibi sinemanın televizyonu bir düşman olarak görmemesi ve TRT'nin de film piyasası ile olumlu ilişkiler kurduğu takdirde, bu düzeni sürekliliği bozmadan yürütmesi gerekmektedir. Her iki tarafın da çeşitli güçlüklerle karşılaştığı kesindir. Bu güçlükler karşın her iki tarafı memnun edebilecek yolların bulunabileceği de ortadadır.

Bu konuda atılması gereken adımlar arasında herhalde aşağıdaki noktalar bulunmalıdır:

a) Kaç yıllık filmlerin televizyonda gösterileceğinin kesinlikle saptanması.

b) Film piyasasını temsil eden tüm kuruluşlarla TRT'nin anlayışlı ve kesin bir işbirliğine gitmesi.

c) Türk sinemasının ve yabancı sinemanın kötü örneklerinin televizyondan gösterilmesinin kesinlikle sağlanması.

d) Çıkarılması düşünülen sinema yasasında televizyon-sinema ilişkilerini belirli bir düzene sokacak ve her iki tarafın da çıkarlarını gözetecek maddelerin gözönünde tutulması.

12) TRT'nin dizi filmler konusundaki tutumu da sinema ve sinema seyircisi üzerinde kötü etkiler yaratıyor.

Elde olan ya da olmayan nedenlerden ötürü «Televizyonda Sinema» sorununa tutarlı bir çözüm yolu getirilmeden önce, TRT Televizyonu'nun yabancı film dizilerine gerekenden fazla önem verdiği ve bir ikisinin dışında bir sürü niteliksiz dizi filmle yayımlarını doldurduğu ortadadır. Bu dizi filmlerin niteliksizliği seyircinin beğenisi üzerinde hiç de olumlu etkiler yapmamaktadır. Kendi program olanaklarını geliştireceği yerde, bu dizi filmlerin giderek arttırılmasının yalnız sinema açısından ve seyirci bakımından değil, televizyonun maddesel durumu bakımından da bazı sorunlar yarattığı ortadadır. Bu durum Eylül 1974'den sonra da sürüp gitmiştir. Eylül 1974'den sonra aynı alanda atılan tek olumlu adım, bazı yabancı klasik romanlardan dış TV örgütleri tarafından yapılan film dizilerinin ve siyasal içerikli yabancı belgesellerin televizyonda gösterilmesidir.

13) Televizyonumuzdaki kısa metrajlı filmlerle ilgili tutarsızlıklar sinemamızın gelişmesini önleyen nedenler arasında yer almaktadır.

Özellikle belgesel film bakımından TRT Televizyonu'nun hiçbir çaba göstermediğini rahatlıkla ileriye sürebiliriz. Oysa son yıllarda gerek maddesel olanaklar ve eleman ve gerekse mali olanaklar bakımlarından Türkiye'de belgesel ve diğer kısa metrajlı film türlerini yapacak, yaptıracak ve sunacak tek kuruluş durumuna salt TRT Televizyonu gelmiştir.

Kısa metrajlı film alanında profesyonel filmcilere ve amatörler olanağı verebilecek, bu gibi filmcileri destekleyecek ve onların çeşitli olumlu örneklerine yayımlarında yer ayırarak büyük halk kitlelerini etkileyebilecek tek kuruluş da yine TRT'dir. Bu gibi çabalara girmemesi ya da söz konusu girişimlere girmek isteyen kendi elemanlarına yeşil ışık yakmayı reddedişi TRT'nin en olumsuz yönlerinden biri olmuştur.

Kısa metrajlı film yapım merkezi bugüne dek TRT Televizyonu içinde kurulmamıştır. Ama her zaman kurulabilecek bir «TV FİLM YAPIM BÖLÜMÜ» ile ve dışarıya sipariş verilerek televizyonun desteklenmesi, Türkiye içinde (TRT'nin bile dışında) çeşitli kimseleri ve kuruluşları da hareket getirecek ve en önemlisi halkı da bu alanda film istmeye yöneltecektir.

Hazırlanması düşünölen sinema yasası içinde bu alanda TRT'yi ve diğer ilgili kuruluşları kısa metrajlı film yapımına yöneltecek maddelerin bulunması son derece yararlı olacaktır.

Bu konuda son olarak denilebilir ki, bugüne dek TRT Televizyonu'nun sinema filmleri konusunda eksik, yanlış ve yetersiz de olsa az çok bir görüşü oluşmuştur. Aynı noktayı haber filmleri, programlar içine giren çok kısa filmler için de söyleyebiliriz. Son derece tutarsız ve yanlış da olsa TRT'nin dizi filmler konusunda da bir şeyler yapmak istediğini ileriye sürebiliriz. Bu dizi filmlerle hiç olmazsa, kendi yapamadığı programların yayın saatlerini gelişigüzel bir şekilde doldurmaya çalışmıştır. Fakat aynı TRT'nin başta belgesel filmcilik olmak üzere tüm kısa filmler konusunda hiçbir görüşü, hiçbir anlayışı, hiçbir tutumu olamamıştır bugüne değin.

Eylöl 1974'den sonra:

Eylöl 1974'den sonra TRT Televizyonu'nda gösterilen sinema filmleri ise TRT'ye yapılan film önerilerine dayanılarak değil, TRT'nin film şirketlerine yaptığı önerilere dayanılarak seçilmeye başlandı. Yani istediği filmlerin listesini TRT yapıyor ve o filmleri film şirketlerinden istiyordu. Böylece istemesini bilen TRT, eskisine kıyasla daha nitelikli sinema filmleri yayımlamaya başladı. Fakat bu filmler Türk seyircisinin toplumsal gereksemesini karşılamaktan yine de çok uzaktı.

Ayrıca yine parasal nedenler, her istenilen filmin bulunamaması, istenilen filmle birlikte diğer bazı filmlerin de gösterilmesini şart koşan film şirketleri ve eskiden beri sürüp gelen diğer elde olmayan nedenler yine de bazı aksaklıklar yaratmıştır.

Bu arada sinema filmlerinin TV için arada sırada da olsa kopyalarının çıkarıldığına ve «Uluslararası ses kuşağı»nın kullanılarak Türkçeleştirildiğine de tanıklık ettik. Her iki yola başvurulduğu zaman televizyonumuzda izlediğimiz sinema filmlerinin yayımında teknik bakımdan da olumlu adımlar atıldığını kabul etmeliyiz.

14) TRT Televizyonu'nda gösterilen yerli sinema filmlerine ödenen ücret genellikle azdır.

15) Bu ücret hepten filmin sahibi olan yapımcıya ödenmiş, TRT Televizyonu yayımladığı sinema filmlerinin yapımında görev almış olan emekçilerine bugüne değin her hangi bir ücret ödemiştir.

16) Çıkarılması düşünülen sinema yasalarının tasarıları sinemamızın TV karşısında ezilmesini önleyici hiçbir önlemi kapsamamaktadır.

17) TRT Yönetim Kurulunda sinema alanından hiçbir temsilcinin ya da emekçinin bulunmaması, TRT içinde sinema konularının olumlu bir anlayışla ele alınmamasına yol açmaktadır.

Sinema-TV ilişkilerini böylece sıraladıktan sonra şu soruyu sorabiliriz:

Televizyonun rekabeti karşısında sinema yurt dışında bugüne dek ne yapmıştır? Sinemanın başvurduğu bu yollardan hangisi bugün Türkiye’de geçerli olabilir? Aşağıda dünya sinemasında bugüne dek başvurulan yolların en önemlileri kısaca sıralanmış bulunuyor. Yalnız burada bu yolların hangisinin Türkiye’de de geçerli olabileceğini belirtmeye gayret edecek değiliz. Çünkü bu gibi noktaların ayrıntılı bir araştırmadan ya da yeterli bir sanıdan sonra üzerinde durulmasının gerektiği kesindir. Biz kesin olarak bir tek noktayı belirtmekle yetinebiliriz. Daha önce de söylediğimiz gibi, TV Türkiye’de sinemayı tehdit eden tek rakip olmasa bile, en güçlü bir etkidir. Ve televizyonun sinemayı tehdidi giderek artacaktır. O halde sinemamızın çok kısa sürede derlenip toparlanması, kendi içindeki sorunlara çözüm yolları bulurken, TV ile ilişkilerinde de yeni adımlar atması gerekmektedir. Bu yeni adımlar arasında aşağıda belirteceğimiz noktalar bulunabilir mi? Sinema ilgileri durumu daha iyi değerlendirebilirler.

Filmciler TV ile başa çıkabilmek için ne gibi yollara başvurular?

1) Televizyona dizi filmler hazırladılar.

2) Televizyona belgesel filmler, çizgi filmleri, kukla filmleri, mizah filmleri, çocuk filmleri, eğitim filmleri vb. hazırladılar. Bu gibi filmlere televizyonların, uzun yayım sürelerinden ötürü daima gereksemeleri vardı.

3) Televizyonda yer almayan, fakat televizyonun yayım ilkelere uygun yeni filmler hazırladılar. Bunların arasında güldürüler, kısa piyesler, çok değişik ve büyük şov programları başlıca yeri kapsamaktadır.

(Film şirketlerinin TV yönetimleri ile kurabilecekleri ilişkiler elbette yukardaki üç maddede belirtilen TV filmlerinin yapımında ve siparişinde büyük rol oynar.)

4) Daha sonra filmciler televizyonda gösterilmesine olanak olmayan çok uzun metrajlı filmlerle halkı sinemaya çekmeye çalıştılar. Böylece, üç dört saat süren ve küçük ekran yerine ancak çok büyük perdelerde izlenebilecek üstün yapımlar ortaya çıktı. Bu gibi filmlerde binlerce figüran, geniş ve derin görüntüler vb. kullanıldı.

5) Televizyonun küçük ekranı ile rekabet edebilmek için sinema perdesi alabildiğine genişledi. Bunun sonucunda Sinerama, Sinemaskop ve diğer teknik yeniliklerle büyük perdeler için uygun filmler çevrilmeye başlandı.

6) Bu arada renkli TV henüz gelişmemiş olduğu ve gelişse bile geri bıraktırmış ülkelerde uzun yıllar renkli TV kurulamayaacağı için tüm sinema filmleri renkli çevrilmeye başlandı.

7) Sinema seyircisinin büyük bir ilgi göstereceği düşüncesiyle, 3 buutlu film çekimine önem verildi. Seyirci bu filmleri sinema salonunda izlemek için polaroid gözlük takmak zorundaydı. Fakat bu yöntem tutulmadı.

8) Sinemada hiç işlenmemiş konularla film yapımına önem verildi. Çin filmleri bu nedenle ortaya çıktı.

9) Çok nitelikli konuların çok nitelikli bir anlayışla ve büyük isim yapmış sanatçılarla çevrilmesi yoluna gidildi.

10) Halkın beyaz perdede tuttuğu sanatçıların TV filmlerinde ve piyeslerinde rol almaları yasaklandı.

11) Bu gibi sanatçıların arada sırada televizyon programlarında «konut sanatçı» olarak görünmesi için çeşitli yollar arandı ve bulundu.

12) Aynı zamanda da yeni filmlerin televizyonda gösterilmesi önlendi. Ancak belli bir süre önce çekilmiş sinema filmlerinin televizyona çıkmasına izin verildi.

13) Bazı film şirketleri TV reklamcılığına başladı.

14) Film yapımında kullanılan aygıtlar geliştirildi. (Bu nokta üzerinde Türkiye'de önemle durulabilir. Sinema için film yapanların film çekiminde, stüdyoda, ışıklandırmada, banyoda, kurguda sesli çekimde ve seslendirmede kullandıkları aygıtları yenilemeleri TV rekabeti karşısında en olumlu yollardan biri olabilir. Çünkü bu alandaki yetersizliklerin seyirciyi uzun bir süreden beri rahatsız ettiği bir gerçektir. Fakat bu aşamanın ekonomik olanaklarla yapılabileceği de bir gerçektir.

15) Televizyonun rekabeti karşısında filmciler uç buutlu sesi de filmlerine eklediler. Bu yeni yöntem seyircinin hoşuna gitti. (Bu nokta da Türk filmcileri için üzerinde durulması gereken bir başka noktayı anımsatmaktadır. Bazı sahneleri artık sesli çekmeye yönelmek ve seslendirmeyi de yeni aygıtlarla yapmak... Çünkü özellikle TV piyeslerinde seyirci televizyonun tertemiz sesine ve canlı yayımda anında yayımlandığı ya da görüntü bantı üzerine saptandığı için kusursuz dudak eşleşmesine belki de pek farkında olmadan alışmaktadır. Aynı mükemmelliği sinemaya gittiği zaman yalnız görüntüde değil, filmin sesinde de arayacağı kesindir. Herhalde Türkiye'de film yapımında teknik yeniliklere başvurulması ve seslendirmenin de yine teknik yönden geliştirilmesi, TV ile olan rekabet bakımından son derece önemlidir.)

16) Aynı şekilde de sinema salonları gösterici ses bilimi (akustik), hoparlör, rahat koltuk, havalandırma vb. bakımlardan da daha olgun bir duruma getirilmiştir. Sinema salonları küçülmüş, daha çekici ve göze hoş gelen biçimlerde yapılmıştır (Bu noktanın Türkiye'de başlangıçta, hiç olmazsa gösterici ve hoparlör bakımlarından ele alınması, TV ile rekabet bakımından önemli bir rol oynar.)

17) Pek çok ülkede filmlerin hangi sinemalarda gösterildiği, TV reklamlarında halka duyurulmaktadır.

18) Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki otomobil sahiplerinin çoğunlukta olduğu düşünülerek, otomobilden inmeden film izleme olanağını veren ve İngilizce adına «Drive-in» denilen açık hava sinemaları yapıldı.

19) Bazı film şirketleri ilk önce televizyonda gösterilmek üzere sinema filmleri hazırlamayı denediler.

20) Filmciler film arşivlerini satın alarak televizyon için tarihsel değer taşıyan filmlerle belgesel TV programları hazırlayıp TV yönetimlerine sattılar.

21) Sinema salonlarını kiralayan büyük şirketler, büyük boks karşılaşmalarının anında televizyondan gösterilmesini engelleyip kapalı devre TV kabloları ile bu sinema salonlarına verilmesini ve görüntünün de son derece büyük perdeye yansıtılmasını sağladılar ve sinema salonlarını yeni bir şekilde değerlendirerek televizyonla rekabete çalıştılar ve bunda başarıya da ulaştılar.

22) Çeşitli bilimsel araştırmalarla sinemaya en çok gidenlerin gençler olduğunu öğrenince, gençleri ilgilendiren ve onların sevdiği konuları filme almaya başladılar. «Aşk Hikayesi» adlı film böylece, uzun bir araştırmadan sonra ortaya çıktı.

23) Bu arada pek çok ülkede televizyona alışan halk az da olsa değişiklik olsun diye sinemaya ve diğer yerlere gitmeye başladı. Bu gibi kimseleri sinemaya çekmek için de yeni ve nitelikli konuların seçilmesine çalışıldı.

24) Genellikle TV filmlerinde hiç yer verilmeyen ya da çok az yer verilen seks konusu filmciler tarafından sömürülmeye başlandı ve «seks filmleri» diye tanınan türle televizyonun pek çok seyircisini sinemaya çekmeye çalışıldı. Ayrıca güldürü filmleri de en çok çekilen film türleri arasına girdi.

25) Bu gelişmeler sırasında film anlatım yöntemleri de daha üstün bir düzeye çıkarıldı. TV filmlerinde pek fazla yer verilmeyen kamera hareketleri hızlandırıldı. Kameralar, yine televizyonda görülemeyecek bir şekilde, vinçlere asılarak konunun çevresinde dolaştırıldı ve eskisine kıyasla çok daha başka anlatım yolları ortaya çıkarıldı.

26) Beyaz perdede ayrı ayrı bölümlerde birden fazla görüntüye yer verildi ve bir konunun değişik açılardan ve yönlerden çekilmiş görüntülerini aynı anda seyirciye gösterebilme olanağı ortaya çıkarıldı. Görüntüyü ikiden fazla bölüme ayırmakla televizyonun küçük ekranında etkileyici olunamayacağını filmciler çoktan anlamış ve büyük sinema perdesinin bu üstünlüğünden yararlanma yoluna gitmişlerdi.

27) «Yıldız» yöntemi bozuldu, ama yıldızlar aynı zamanda oynadıkları filmlerin yönetmenliğini ve yapımcılığını yaparak gelirden pay alma yoluna gittiler.

28) Televizyonda tutulan «Görevimiz Tehlike», «Uzay Yolu», «Kaçak», «Kaygısızlar» gibi diziler, sinema filmi olarak yapıldı. (Son olarak Türkiye’de başvurulmuş bir yol.)

Türkiye’de sinemayı ilerde tehdit edecek gelişmeler:

1) TV alıcılarının bugünkünden daha ucuza satılması ve küçük ekranlı alıcıların da piyasaya çıkarılması. Küçük ekranlı TV alıcıları elbette daha fiyata satılacaktır. Böylece TV alıcı sahipleri artacak ve belki de sinema seyircisi azalacaktır.

2) TV ruhsat ücretlerinin azaltılması.

3) TV alıcılarının «transistörlü» ve «taşınabilir» bir duruma getirilmesi ve böylece seyircinin salt evinde ya da belli bir yerde değil, alıcısını götürdüğü her yerde TV izleyecek duruma gelmesi. (Elbette bugün TV alıcıları teknik yönden bu gibi koşullara sahiptir. Fakat transistörlü ve taşınabilir TV alıcıları henüz ülkemizde yaygınlaşmamıştır.)

4) TV programlarının bugünkünden çok daha yeterli bir düzeye ulaşması ve TV yayımlarının Türkiye’nin her yanından izlenebilmesi.

5) TV yayım günlerinin ve yayım saatlerinin daha da artması, TV öğleden sonra yayıma başladığı takdirde, öğleden sonraki sinema gösterilerinin de seyircisi azalabilir.

6) TV yönetiminin film yapımına önem vererek kendi «TV Film Bölümü»nü kurması, hatta renkli film çekmesi. (Renkli TV olmamasına karşın TRT Televizyonunda dış pazarlar için renkli film çekilebilir.)

7) Renkli TV.

8) İkinci kanaldan da yayım yapılması.

9) Avrupa Radyo ve TV Birliği ile Asya Radyo ve TV Birliğinin ayrı ayrı kurabilecekleri bir uluslararası TV yayım şebekesinden, her ülkenin ulusal TV kanallarına ek bir kanaldan, istenildi-

ği zaman ya da sürekli olarak, çok zengin ve çeşitli program vermesi.

10) Amerika Birleşik Devletleri'nde ve diğer bazı ülkelerde hızla geliştirilen video-kaset ve video plak vb. gibi görüntü aygıtları ile ve paralı TV denilen sistemle seyircinin, yayım dışı izleme tekniği sayesinde, kendi istediği saatte ve istediği yerde istediği programı ya da filmi izleyebilmesi. Bu yol salt sinemayı değil, bugün TV yayıncılığını bile tehdit ediyor. Fakat bu son derece yeni teknik gelişmelerden Türk halkının yararlanması için herhalde uzun bir sürenin geçeceği kesindir. Son derece pahalı olan ve yöntemlerin Türkiye'ye kolay kolay gelmesi düşünülemez. Üstelik bu yolda yeni geliştirilen aygıtlar çok yavaş bir şekilde standart bir duruma getirilmektedir. Salt Amerika Birleşik Devletleri'nde aynı aygıtın 22 çeşidinin piyasaya sürüldüğünü belirtmekle, bizim için tehlikenin daha uzak olduğunu söyleyebiliriz. Ama yine de böyle bir gelişmeden haberdar olmamız gerekir.

XI. Yapımcı, Tefeci, Tröst Sorunu

3-5 Nisan 1974 tarihinde yapılan sinema simpozyumunda yazar-yapımcı Vural Pakel şöyle demişti:

«1) Yapımcıların Sınıflara Ayrılması Olayı

Bu güne dek ilgisiz kalınmış, sorunlarına zerrece eğilmek zorunluğu duyulmamış olan sinema endüstrisi, kendi içinde, adı sınıf farkı olabilecek bir olay yaratmış, yapımcıları ikiye ayırmıştır.

a) Kapital sahibi yapımcı.

b) Salt yapımcı.

a) **Kapital sahibi yapımcı:**

Kendi gelişmesi olan ham filmi kendisi ithal edebilen, dolayısıyla, Avrupada sekiz yüz liraya satılan filmi binbeşyüz liraya almadığı için, maliyetini düşük fiatlarla sağlayan yapımcıdır.

İmal ettiği filmi kendi stüdyosunda işleyip ucuza mal eden yapımcıdır. Tefeciye gerekmesi olmayan zaman zaman kendisi de tefecilik yapan, bu şekilde filmin maliyetini bir kat daha düşüren yapımcıdır. Maddi olanaklarının yüksekliği nedeni ile ün yaparak, yüzbin lira alan bir sanatçıyı (Büyük firmayım ben) politikasıyla

yetmiş bine oynatabildiği için, maliyetini dördüncü kez düşürebilen yapımcıdır.

b) Salt yapımcı:

Yaşamını sadece ve sadece yapımcılıkla sürdüren yapımcılar salt yapımcı. Ne kendi gerekmesi olan ham filmi dış alımla elde etme olanağı, ne kendi mamulünü kendi stüdyosunda işleme olanağı, ne bölge işletmeleri açma olanağı, ne de tefeciliğe yönelerek ek bir kazanç sağlama olanağı vardır. Salt yapımcı yılda iki ya da üç film yaparak, her ay evine beş altı bin lira götürmeye çalışan yapımcıdır ve Türkiye'deki film yapımcılarının yüzde seksen beşini kapsamaktadır sayı olarak.

2) İthalatçı Tröstü Olayı:

Dolayısı ile, kendi filmini kendisi dışalımla elde eden yüzde onbeş kapital sahibi yapımcının dışında kalan yüzde seksenbeş salt yapımcı, gerçek fiatı sekiz yüz lira olan bir kutu ham filmi, senetle iki bin liraya kadar satın almaktadır. (Bunlar 1974 yılındaki fiyatlardır.) Dışalımcı bununla da yetinmeyerek, masraf gösterip ver-giden düşebilmekten ötede amacı olmayan bir yapımcı şirketi kurmakta ve salt yapımcıyı vuracak ikinci bir sınıf yapımcı çıkmaktadır ortaya. Yani tefeci yapımcı. Ne amaçla olursa olsun, film yapımcılığına yönelen dışalımcı, yaptığı filmi dağıtmak ve göstermek zorunda olduğu için, kasıtsız olarak, salt yapımcının dağıtma ve gösterme olanaklarının yüzde onunu kendi cephesine geçirmekte, yani yüz sinema yerine doksan sinema kalmaktadır yapıtlarını göstermek isteyen salt yapımcıya.

Buna karşılık, dışalımcı yapımcının, kapital sahibi yapımcıya zerre kadar zararı olmamaktadır. Zira kapital sahibi yapımcı kendi ham filmini kendisi dışalımla elde ettiği gibi, sinemalarla yıllık anlaşmalar yaptığı için, sinema sayısından da hiçbir fedakârlık yapmamakta, ithalatçı yapımcıya sinema kaptırmamaktadır. Bu tröst olayında zararlı çıkan, yalnız salt yapımcıdır böylelikle.

3) Tefeci Tröstü Olayı:

Hükümetlerin, yerli film yapımcısına kredi olanakları sağlayacak bir banka göstermemesi nedeniyle, yüzde seksen senetle dönüşmekte olan sinema endüstrisinde, bir tefeci topluluğu doğmuş-

tur. Bu şahıslar, yapımıcının hiç bir bankada parayı çevirmeyi başaramadığı işletmeci senetlerini almakta, yüksek faizle bunları paraya çevirerek yapımıcıya vermekte, kazançlarından ötürü fazla vergi vermemek için de gölge yapımçı firmaları kurarak, yılda iki üç kez yapımıcılığa yönelmekte, dolayısı ile sinemaların önemli bir kısmını da salt yapımıcının elinden almış olmaktadırlar.

Salt yapımçı, bu olayda, fazla faiz vermekle kalmamış olmakta, ayrıca mamulünü gösterebileceği sinema sayısından önemli bir kısmını da yitirmektedir. Bu duruma göre, dışalımıcının yüksek fiatla sattığı ham filmi alarak fazla fiat ödeyen salt yapımıcıdır. Dışalımıcının yapımçı firmasına sinema kaptıran salt yapımıcıdır. Tefeciye fazla faizle senet kırdıran salt yapımıcıdır. Tefecinin imalatçı firması kanalıyla yaptığı filmlere sinema kaptıran salt yapımıcıdır. Bu şekle göre, yapımıcılar arasında sürekli olarak ezilen ve bu ezilmeden kurtulma savaşı veren sadece ve sadece salt yapımıcıdır.

4) Dağıtım ve gösterim tröstü olayı:

Dağıtım ve gösterim sorunu 2 tröst halinde yaşantısını sürdürmektedir;

a. Yabancı filmler tröstü.

b. Angajman yapılarak kapital sahibi yapımıcılara bağlanan sinemalar tröstü.

Yaptığımız en basit istatistiğe göre, bir bölgede mevcut 13 sinemanın 8 adedi, yabancı kaynaklı dışalım ile elde edilen filmleri geçmektedir. Geri kalan 5 sinemanın üçü de kapital sahibi firmalarca yıllık angajmanlarla bağlanmış bulunmaktadır. Kala kala 13 sinemadan kalan bir sinema da salt yapımıcının filmlerini geçmektedir. Bunun gerçek payını araştırmak istediğimizde aklımıza ilk gelen çevrenin sinemalarına bir göz atmamız yeterlidir. Sözgelimi Beyoğlu semtinden, Pangaltı semtine değin olan sinema sayısı 15'dir. Bu 15 sinemanın 10 adedi yabancı kaynaklı dışalım filmi göstermektedir. Kalan 5 sinemanın hepsi de yerli film oynatmaktadır. Ancak 4 sinemanın üç adedi, kapital sahibi yapımıcılarca, yıllık angajmanlarla bağlı sinemalardır ve bu angajmanları yapan yapımıcıların dışında kimsenin filmi oynamazlar. Kalan 2 sinema da salt yapımıcının filmlerini oynatan sinemalardır ki, yüksek porsantaj talep ederek salt yapımıcıya kiraya verdikleri için, salt yapımıcıyı bir kez de onlar yıkarlar.

Bu duruma göre beş önemli olayın etkileri olarak doğan en önemli sorun: DAĞITIM VE GÖSTERİM sorunu olup çıkıvermiştir ortaya.

Sözünü ettiğimiz beş olayı özetleyecek olursak; Türk yerli film yapımcılarının yüzde seksen beşini kapsıyan (SALT YAPIMCI)nın, bu beş önemli olayın yarattığı bütün yetersizliklere katlanarak az kazanca razı olarak film yapması, bir çeşit iflas etme ya da az buçuk yaşama savaşıdır. Yapımcılar arasındaki sınıf farkının, dışalmacı, tefeci tröstlerinin ve ilgililerin ilgisizliğinin karşısında durmayı başararak yılda bir ya da iki film yapan salt yapımcı, evine ekmek götürebilmek için yapıtını pazarlamak zorunda kalmakta ve bu sefer karşısına, sorunların en büyüğü: DAĞITIM ve GÖSTERİM tröstü çıkmaktadır. Kanımızca, bir sinema yasası söz konusu edildiğinde, yasanın hazırlanmasında yararlı olacak olan ön çalışmalarında, yapımcıların yüzde seksen beşini kapsayan salt yapımcı topluluğunun önerilerine yer vermek ve saygı duymak zorundayız. Bu duruma göre, sorunların en büyük olan DAĞITIM VE GÖSTERİM olayını, yapımcının yüzde seksen beşini kapsayan çoğunluğun yararına çevirebilmek için, öncelikle kanımca aşağıda belirtmeye çalıştığım sorunları ortadan kaldırmak gerekmektedir.

- a) Yabancı Filmler sorunu.
- b) Programasyon sorunu.
- c) Filmlerin kesilmesi sorunu.
- d) Sinema salonlarının azlığı sorunu.
- e) Geliştirilmesi gereken tecimsel dağıtım sorunu.
- f) Televizyon sorunu (Daha önce ele alınmıştır.)
- h) Tecimsel dağıtım dışında dağıtım olmaması sorunu.

(Şimdi bu konulardan ele alınmamış olanlarını sırayla inceleyelim.)

a) Yabancı Filmler Sorunu:

Türkiye’de yapılan bir yerli film Adana, İzmir, Samsun-Ankara ve İstanbul gibi beş bölgeye satılmaktadır. Yani seyirci sayısı yedi milyonu geçmemektedir. Dolayısı ile, bu toplam seyircinin bir filme bırakacağı paraya eş değerde maliyeti olan filmler yapmak zorunluğu vardır. Dünyanın her tarafında olduğu gibi, Distrübi-

törler, yani bölge işletmecileri daima film yapımcısından fazla kazanmakta olduklarından, film yapımcısına, sözü geçen bu bölgelerden gelen para altı yüz bin ile yedi yüz bin arasındadır. Tabii bu ücretler, halen yüz elli bin lira almakta olan birinci sınıf starların filmleri için söz konusudur ve bu yedi yüz bin liradan- filmi altı yüz bin liraya mal eden yapımcı- yüz bin lira kazanmaktadır. Bunlar 1974 yılı fiyatlarıdır.) Bu çevre içinde yaşam savaşı veren yapımcının, bir filme iki milyon harcayarak imal etmesi söz konusu olamaz. Zira o filminden gelecek olan para yedi yüz bin liradır ve hiç bir yapımcı iki milyon yatırıarak kendi intiharına ortam hazırlamaz. Oysa dünya sinemasının pazarı, yerli film pazarı gibi beş adet bölgeden değil, tüm dünyadan oluşmaktadır. On milyon dolar sarfı ile yapılan bir filmin iki yüz milyon dolar gibi bir gelir getirmekte olduğu her zaman kanıtlanabilir bir olaydır. Yapıtını bütün dünyaya satmakta olan Avrupalı yapımcının bir filme iki, üç, dört milyon harcaması olağandır. Çünkü nasıl olsa bu harcamayı on misliyle geri almaktadır. Bu nedenle de Avrupalının yaptığı filmler, gerek zengin çekim yönünden, gerekse harcamaların çokluğu nedeniyle olağanüstü olayların gerçeğe uygun şekilde resimlenip, aydınlatılıp, anlatılmasını sağlamaktadır. Hele hele, filmin maliyetine eklenerek harcanan iki üç milyon liralık reklam kampanyaları, o filmi tüm dünyaya duyurmaktadır. Bugün, gümrüklerimizde, halen çekilmeyi bekleyen yedi yüze yakın Çin filmi katarak, tüm yabancı filmlerin yerli sinema endüstrisini nasıl bıçakladığını araştıralım. Daha önce de verdiğimiz örneğe göre, Türkiye’de her on beş sinemanın on tanesi yabancı film göstermektedir. Bu bir ülkenin kendi endüstrisini öldürmesi demektir. Çünkü benim bir yerli film yapımcısı olarak mart 73 tarihinde çektiğim üç adet yedi yüz bin liralık film, 74 yılının şubat ve martında hâlâ oynayacak sinema ararken, yüzlerce yabancı filmin Türkiye sinemalarını kaplaması, bir cinayetten farksız bir olaydır bir yerli endüstri için. Zira elimde hazır beklemekte olan filmlerimi pazarlamadığım için yenilerini yapamıyor, Türk sinema işçisini, teknisyenini çalıştıramıyor, nakil vasıtalarını kullanamıyor, onları kullanan insanların evine ekmek götürmelerini sağlayamıyorum demektir. Hayır, ben, yabancı kaynaklı filmleri ülkemize sokmayalım, kapılarımızı batı kültürüne kapatalım demiyorum. Ama onları, kendi kültürümüze zararsız hale getirerek sokalım. Onlardan yararlanıp, onlarla yücelttiğimiz kültürümüzü batıya ulaştıralım diyorum. Anayasanın, dünyanın en medeni ülkelerinin anayasala-

rından esinlenerek hazırlayan bir ülkenin, dünyanın uygar sine- ma endüstrilerine uzanıp bakmaması şaşılacak şeydir. Dünyanın hiçbir yerinde, yabancı kaynaklı bir film, o ülkenin güzel dili ile ambalajlanıp paketlenip, yerli halka sunulmaz. Bu nedenle dün- yanın her uygar ülkesinde (DUBLAJ VERGİSİ) adında bir vergi sistemi vardır. Bir Avrupalı ya da Amerikalı, kendi yapıtını, benim güzel Türkçemle süsleyip, halkıma benim dilimle sunmak istediği bir yapıtı için (DUBLAJ VERGİSİ) ödemek zorundadır.

b) Programasyon Sorunu:

Daha önce verdiğimiz bir örneğe göre, on beş sinemanın on birinde yabancı kaynaklı dışalım filmi gösterilmektedir. Geri ka- lan dört ya da beşinde yerli film gösterilmekte olan bu sinemaların yüzde seksen beşi, kapital sahibi yapımcılarca, yıllık angajmanlar- la bağlanmış olduğundan, salt yapımcıya, yüz sinemada on beş sinema kalmaktadır. Kapital sahibi yapımcı; yıllık angajmanlarla bağladığı sinemaların kaçınıcı haftasında kendi filmini oynatabile- ceğini bilmekten ötürü bir avantaja sahiptir. Söz gelimi, 1 Kasım tarihini alıp, o tarihte kendi filmini oynatacağını bilen yapımcı, ekimde filmi çekmekte, yirmi günde bitirip, on günde kopyalarını bastırarak, 1 Kasımda filmi seyirciye gösterebilmektedir. Yani ser- mayesini bağlamamakta, harcadığını hemen almaktadır. Bu ne- denle daha kuvvetlidir. Bu nedenle bonoyla çalışmaz. Bu nedenle tröstünü sürdürmek savaşını vermektedir. Oysa salt yapımcı, meç- hulde bir gün, bulduğu bir boşlukta filmini gösterme hayaliyle ekimde çekip bitirdiği filmi bir yıla yakın sürelerle bekletmekte, kapital sahibi yapımcının onda biri oranındaki sinema sayıların- dan yararlanarak, filmini bir yıl beklettikten sonra, oynatacak si- nema bulmakta, bu sinemalara büyük pirsantaj hakları ödeyerek, hiç denecek bir paraya yaşam boyu çalışmaktadır.

Bu sorunun çözümü, sağır ve dilsiz, kör belediyelere bağlıdır sadece. Belediyeler, elli belki de daha fazla yıllık yönetmenliklerle idare edilmekte olduklarından, zamana uyamamaktadırlar. Sözge- limi, yerli film endüstrisinde yılda üç yüz milyona yakın rüsüm almakta ve belediye gelirlerinin yüzde ellisini buradan karşılamak- ta olmalarına karşın sinemayı görmemekte, bu sanatın, belediyele- rin ömrünü uzatabilecek tek öge olduğunu anlamamaktadırlar. Belediye gelirlerini arttırmak için, kaldırımları otopark kahyala- rını kiraya vermeye çalışan belediyelerin sinema denen gelir kay-

nağını görmemeleri gerçekten şayanı hayrettir. Şehir tiyatrolarına yılda yirmi milyon hibe eden belediye bu yirmi milyonu sinema rüsumundan kazanmakta, buna karşılık tiyatroya taviz verip sinemayı küçümsemektedir. Bugün yerli sinema endüstrisi, barların, pavyonların bulunduğu sokaklarda yaşamını sürdürmekte, herkesin alay konusu olmaktadır.

Buna karşılık belediyeler, sahip oldukları arsalarla, yazıhaneler, platolar kurarak, bunları kiraya verip, hem sinemanın onurunu kurtarmaya, hem de belediye gelirlerini arttırmaya yanaşmakta, bunu akıl bile etmemektedirler. Bunu akıl etmeyen belediyeler evlerini sinemacılara kiraya veren, bir iki villa sahibinin istediği para karşılığında çekilen filmler de hep aynı mekanların kullanılmasını kahkahalarla seyretmektedirler. (Ayrıca, her gösterimdeki uzun filmde önce kısa film gösterme zorunluğuna da uyulmamaktadır.)

Programasyon sorunlarına iki şekilde yanıt vermek olanağı vardır kanımca;

1. Bütün gün boş duran şehir tiyatroları, devlet tiyatroları ve buna benzer resmi salonların, sinema salonları olarak, belirli saatlerde halka açılmasıyla.

2. Bölge işletmelerini, film yapımcısının kurabilmesi için, bütün yurttaki bölge işletmesi açacak salt yapımcılara krediler sağlanarak.

Bu iki olanağa sahip olacak yapımcı, kendi filmini kendisi programlama hakkını ve olanağını bulacaktır.»

Yapımcı-yazar Pakel'in görüşleri burada bitiyor.

c) Filmlerin kesilmesi sorunu:

Gösterimden önce ya da gösterim sırasında filmler aşağıdaki nedenlerden ötürü kesilmektedir:

1) Sansür nedeniyle.

2) Aynı filmin aynı anda iki ayrı sinemada gösterimi sırasında makaraların bir salondan diğerine yetişmemesi ya da ikinci salondaki gösteri süresinin sarkmış olması nedeniyle.. Bu gibi durumlarda film göstericiler iki üç dakika kazanmak için aradaki

makaraların başından iki üç dakikalık filmi atlayarak göstermektedirler.

3) Reklam filmlerine yer açmak amacıyla asıl filminden bazı sahneler kesilmektedir.

4) Uzun filmlerin Türkiye'deki seans sürelerine sığdırılması için yine bazı sahneleri kesilmektedir.

Vural Pakel şöyle devam ediyor:

«d) Sinema Salonlarının Azlığı Sorunu

Sinema salonlarının artmaması, gene Belediyelerimizin Nuh'tan kalma yönetmeliklerle idare edilmesinden doğmaktadır. Bu gün, yurdumuz için, altından kalkılamayacak kadar büyük bir lüks olan (Sinema salonu inşaatı için gerekli şartlar) bu salonların çoğalmamasına tek sebeptir bence. Zira bugün, sinema salonu inşa etmek isteyen bir yatırımcıdan, en az belli otomobil parkın, İstanbul'da sözgelimi, kaç yerde halen mevcut olduğunu düşünürsek anlarız sanırım. Koca şehrin daha birkaç yerinde elli otomatik park mevcutken, sinema salonu yapmak isteyen bir yatırımcıdan, bu isteği talep etmek nedir bilemem ama, sinema salonu inşa etmek milyonları kapsayan proje haline gelmiş olur bu istekle. Ve öyle de olmaktadır. Bu nedenle, birçok sermaye sahibi, sinema salonu açmaktan kaçınmaktadırlar.

Bunun dışında, sinema salonunun azlığı, gene yabancı film ithalinin bol keseden yapılmasından doğmaktadır. Birkaç bin dolara ithal ettiği bir yabancı filmi sinemasında geçen sinema sahibinin kârı, yerli film geçen sinemaya oranla yüzde yetmiş fazladır. Zira kendi ithal ettiği filmin sahibi olmuştur ve gelirin içinden çıkacak sadece belediye rüsmüdür. Geri kalanını cebine indirecek olan sinema sahibi, neden hasılatın yüzde kırkını vererek yerli film oynatsın. Herkesçe benimsenen kurala göre sinema sahibi haklıdır Herkesçe benimsenen kural da açıktır: Ticaret serbesttir.

Sinema salonlarının azlığı sorununu çözecek olan gene Belediyelerdir. Nasıl ki Devlet Tiyatroları, nasıl ki şehir tiyatroları milyonlarca lira tahsisat alarak ve metelik kâr etmeden, -zaten amaçta kâr etmek yoktur- yaşamlarını sürdürüyorlarsa, sinemanın da aynı koşullardan yararlanması gerekir.

e) Değiştirilmesi gereken tecimsel dağıtım sorunu:

Türk film yapımcısının, maddi olanaklarının olmaması, yurdumuzun her bölgesinde (İşletmeci) denilen komisyoncuyla doğurmuştur. Yapımcıya - tarlanın ürünü için önceden avans veren kabızmallar gibi- filme başlamadan önce avans veren bu işletmeci grubu, filme bir fiat biçer ve bu fiatı ödeyerek, kendisine ayrılmış vilayetler grubunun kaza ve köylerinde, film lime lime olana kadar oynatır. Yüz bin liraya aldığı filmde, kendi bölgesinde iki yüz bin lira kazanacağını gayet iyi bilmektedir ve kazanır da. İşletmecinin film sahibine verdiği avansın küçük bir kısmı nakit, geri kalanı bono denilen kâğıtlardan ibaret olup, bu bonoların ödenmediğine de sık sık rastlanır. Evet, tabii ticaret serbesttir ama, bu serbest ticaretin içinde, dağıtım şeklinin de islah muhtaç olduğu bir gerçektir. Bu dağıtım şekli nasıl islah edilmelidir ya da edilebilir?

İşletmeci tröstünü yok edebilmek ancak Devletin ortaya atabileceği yardım ya da kredilerle mümkün olacaktır kanımca. Elindeki orta dereceli projeyi film yapmak isteyen yapımcının müracaatıyla, iyi niyetli bir kredi kurulu senaryonun gerektirdiği miktarda krediyi yapımcıya verecek, yapımcı avans almadığı için işletmeciler filmini istediği fiattan satabilecektir.

Bunun dışındaki şekil de mümkündür. Yapımcı kendi olanaklarıyla film yapacak, ancak devletin kredi kurulları yapımcıya, yurt sathında, her bölgede bir işletme açabilme olanağını sağlayacaktır. Bu da, bir yazıhanenin yıllık masraflarından öteye gitmeyen bir masraftır Devlet için. Şu veya bu şekilde, ama ne şekilde olursa olsun, Sinema Endüstrisine Devletin ya da devletin çıkaracağı sinema kanununun şiddetle ihtiyacı olduğu verdiğim örneklerden çıkıyor sanırım.

h) Ticari Dağıtım Dışında Dağıtım Olmaması Sorunu:

Sorunların en önemlisi de bu bence. Ticari dağıtımın dışında dağıtım yapabilmek için en önemli ihtiyaç da bu konuda kurulacak bir kooperatif olduğuna inanıyorum.

Yapımcıların iştirakiyle kurulacak bir kooperatif-ki bu kurulma safhası hazırlıklarını bitirmiştir- bu sorunu ortadan kaldıracaktır.

1) Kooperatif sermayesi ile ithal edilecek ham filmin yapımcıya otuz bin lira kadar bir parayı kazandıracığı bir gerçektir. Ya-

pımcı, ihtiyacı olan filmi kendi kooperatifi kanalıyla ithal ettiği zaman maliyetinde otuz bin liralık bir düşme olacaktır.

2) Bu şekilde güçlenen kooperatif, mevcut bütün yapımcıların projelerinin bölge işletmelerini de alarak, her bölgede bir şube açtığı taktirde, ticari dağıtım dışında bir dağıtım kendiliğinden doğmuş olacaktır ve yapımcının mamülünü kooperatifi işletecek, gelirini, basit kooperatif masraflarını keserek, olduğu gibi yapımcıya verecektir.

Bu nedenle gerek ithal yoluyla maliyetin düşmesi, gerek kooperatif kanalıyla açılacak bölge işletmeleri, yapımcının zararını azaltacak, hatta önemli kârlara geçirecektir. O zaman yapımcı, daha çok kazanmak için daha tutarlı projelere eğilecek, daha kaliteli yapıtları çıkarmak için bir çeşit yarışa girecektir.

Kooperatifin bölge işletmeleri açması için büyük sermayeye de ihtiyacı yoktur. İşletmeler, yapımcının o yıl yapacağı filmlerinin listesini peşinen sinemacılara satarak topladıkları parayı avans olarak vermektedir yapımcıya. Dolayısı ile cebinden hiçbir şey çıkmadan ticaret yaparak yüzbinler kazanan işletmecinin işini, daha iyi niyetli bir kuruluş, yani kooperatifler yapacaktır.

Üstelik sinema sahipleri, karşılarında kooperatifler gibi, anlaşmalarına riayet eden, ciddi müesseseler görünce daha yumuşak davranacak, yaptıkları ticaretten emin olacaklardır.

Yabancı film ithalatında yapılacak bir kısıtlama sinema sayısını düşüreceği için, yerli film yapımcıları, sinemacıların değil, sinemacılar yapımcıların temsilcisi olan kooperatiflerin istediği pur-santaj miktarını kabul zorunda kalacaklardır.

Bu şekildedeki ticari dağıtımın dışında bir dağıtım müessesesi doğmuş olacaktır.

Evet, sorunlar, yaralar, bunlar. Ama, gelin de benimle birlikte, Devlete, Belediyelere, sansüre ithalat rejimine, yabancı filmlerin böylesine at oynatmasına izin veren kurallara, birlikte bazı sorular soralım:

1. Siz, Fransadaki bir kadının ya da erkeğin cinsel sorunlarını ele alan yabancı kaynaklı filmleri merakla seyredenler: Türkiye'de cinsel sorunu olan tek kişi yok mudur ki, ben bir yapımcı olarak onun sorununu ele alan bir film yapamam.

2. Siz, her sinemada ayrı bir ganster filmi seyredenler; Türkiye'de kötü polis, ya da dramı olan, hayat hikayesi enteresan olan bir polis yok mu dur ki, ben bir polisin yaşantısını anlatan bir film yapamam. Polisi asla ve asla kötü gösteremem filmimde.

3. Siz, 007 nin casusluk hikayesini yayılarak seyredenler; Türkiye'de bu konuda neden bir film yapılamaz ve siz bunu merak etmezsiniz?»

Vural Pakel'in görüşlerinden yaptığımız alıntılar burada bitiyor.

XII. Deneysel Sinema Fırsatı Olmayışı

Yukarda ele alınan sorunlardan ötürü Türk Sineması içinde tecimsel filmlerin dışında bir sinema gelişmemiş, deneysel filmler yapmak isteyenlere bu fırsatı verecek bir ortam yaratılamamıştır.

XIII. Bir Devlet Sinema Kurumunun Olmayışı

Yukardaki sorunların çoğuna bir çözüm getirecek, sinema alanımız içinde bir düzenleme sağlayacak ve bu düzenlemeyi yürütecek bir sinema kurumunun yıllardan beri kurulmamış oluşu da sinemamızın en büyük sorunlarından biridir.

Böyle bir kurum olsaydı ve bu kurumun olumlu bir anlayışla çalışması sağlanabilseydi, sinemamızın ekonomik, mesleki ve kültürel sorunlarına çözümler bulunabilir, sinemamızla ilgili araştırmalar yapılabilir ve çeşitli destekleyici, koruyucu, denetleyici, eğitici; filmlerin niteliğini yükseltici, uzun metrajlı filmlerin dışındaki film türlerini geliştirici, genç filmcilere olanak sağlayıcı, filmlerimizi dış pazarlar ve çevrelerde tanıtıcı, ulusal ve uluslararası film şenliklerini düzenleyici vb. önlemleri almak mümkün olabilirdi.

C. SONUÇ

Yukarda Türk Sinemasının sorunları teker teker ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu sorunları daha ayrıntılı olarak da ortaya koymak mümkündür. Ya da ortada daha başka sorunların olduğu ve onları da bu bölüme eklemenin gerekliliği üzerinde durulabilir. Durum ne olursa olsun, şu sonuca varıyoruz:

1- Türk Sinemasının pek çok sorunu vardır.

2- Bu sorunları çözümlenmeye uzun yıllardan beri hiç çalışılmamıştır.

3- Özellikle son yıllarda bu sorunlar daha da derinleşmiş ve Türk Sineması çok büyük bir bunalıma itilmiştir.

4- Tüm bu sorunlar, çok büyük olmalarına karşın, çözümlenemeyecek sorunlar değildir. Fakat tüm bu sorunların bugün Türkiye'ye egemen olan sosyo-ekonomik yapının bir parçası olduğu da unutulmamalıdır. Bu nedenle, sinemamızın sorunlarına Türkiye'deki düzenin çarpıklıklarını gözönünde bulundurarak yaklaşmanın gerektiği unutulmamalıdır.

5- Türk Sinemasının sorunlarına çözüm getirmek için yapılacak çalışmalar sırasında, ayrıca, tüm sorunları toptan ortadan kaldıracak önlemlerin üzerinde durulmalıdır. Sorunlardan birini, ikisini ya da dördünü değil, tümünü yok etmeye çalışılmalıdır. Salt bazı sorunlara çözüm getirmenin hiçbir yararı olmaz. Çünkü bazı sorunlar ortadan kaldırılsa bile, bu gibi bir durum ancak geçici bir rahatlık sağlar. Çözüm getirilmemiş sorunlar bir süre sonra etkinliklerini gösterirler ve bir iki sorunun çözüme kavuşmuş olmasına karşın daha kötü sonuçların oluşmasına yol açarlar.

6- Yukarıda belirtilen sorunlara kısmen de olsa çözüm bulabilmek için salt Devlet'in katkısını beklememek gerekir. Bu konuda Devlet'e büyük bir görev düştüğü kesindir. Fakat Devlet bu konudaki görevini sinema uzmanlarımız, sinema kuruluşları, sendikalar, bilim adamları ve sinema alanının içindeki kişiler ve örgütler ile işbirliği yaparak yerine getirmelidir.

7- Sinemamızın sorunlarına çözüm getirme çabaları sırasında sinema alanı içinde çalışanlara da büyük görevler düşecektir. Sinema çalışanları birlik içinde olmayı, bu birliği tüm güçlüklerle karşın sürdürmeyi bilmelidirler.

Sinema alanı içindeki çalışanlar içinde yaşadıkları toplumun ve dünya sorunlarının siyasal ve ekonomik yanlarını görmeliler ve kişisel çıkarlarını değil, kendi sınıf çıkarlarını gözetmeliler ve değerlendirmelidirler (5).

(5) Bu inceleme yazarın kendi görüşleri ile incelemenin içinde adları belirtilen kişilerden ve Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Nijat Özün, Onat Kutlar, Atilla Dorsay ve Erman Şener'in çeşitli araştırma ve incelemelerinden de yararlanılarak hazırlanmıştır.

İLK FİLMLERİMİZ

Öğr. Gr. Erman ŞENER

Bu yazıda, Türk sinemasının ilk dönemi olan 1914-22 yılları arasında çevrilen konulu filmler topluca ele alınacaktır. 8 yılı kapsayan bu dönem, tümüyle savaş yıllarında yaşanmış, sinema ilk adımlarını bu ortamda atmıştır. Bizde sinema (diğer birçok ülkelerde de görüldüğü gibi) işe belge filmleriyle başlamış, sonra konulu filmlere geçilmiştir. Ayrıca yine bu 8 yıllık ilk dönemin savaş içinde geçirilmesi, bu yazının kapsamı dışında kalan belgesel film çalışmalarına daha büyük ağırlık verilmesini zorunlu kılmıştır. Tüm bunlara karşın, «konulu film» açısından da bu dönem, «verimli» olarak nitelenebilir (1).

İLK KONULU FİLMDEN ÖNCE

İlk konulu filmlerimiz olan «Pençe» ile «Casus» 1917 yılında çevrilmiş, aynı yıl gösterime girmiştir. Ancak bu, daha önce bu alanda hiçbir çalışmanın; hiçbir girişimin yapılmadığı anlamına gelmez.

(1) Bu dönemle ilgili fazla bilgi için bkz: Nijat ÖZÖN, «Türk Sineması Tarihi»; Erman Şener, «Yeşilçam...»; ÖZÖN, «İlk Türk sinemacısı Fuat Uzkınay».

1— Konulu film alanında ilk girişim, halka açık ilk film gösterisini de düzenleyen Sigmund Weinberg'den gelmiştir. 1916 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başında olan Weinberg, MOSD'nin biraz ilerisinde temsiller vermekte olan «Milli Operet Kumpanyası'nın başaktörü ve dramaturgu Benliyan'la (asıl adı: Arşak Haçaduryan) anlaşmış ve «Leblebici Horhor Ağa»yı filme almaya karar vermiştir (2). Benliyan, o sırada bu piyesi oynamakta ve büyük başarı kazanmaktadır. Piyes, aynı kadroyla filme çekilir. Oyuncular, piyesteki rollerini oynarlar. Çalışmaların hayli ilerlediği bir sırada oyuncularından biri ölür. Weinberg için bu durumda iki seçenek vardır. Ya ölen oyuncunun yerine bir başkasını alacak onun yer aldığı çekimleri tekrarlayacak; ya da bu ilk deneyini talihsiz bir çalışma olarak bırakıp başka bir filme başlayacaktır. Weinberg, bunlardan ikincisi seçer ve «Leblebici Horhor Ağa»yı yarım bırakıp aynı ekiple bu kez «Himmet Ağa'nın İzdivacı»na başlar. Ancak bu film de tamamlanamaz. Çalışmalar başladıktan bir süre sonra seferberlik ilan edilir, oyuncuların bir bölümü aske-re alınır, böylece bu film de yarıda kalır (film, iki yıl sonra Fuat Uzkınay tamamlayacaktır) Buna karşılık «Pençe» ile «Cusus», bu filmlerden sonra başlanmasına karşın tamamlanmış ve izleyici karşısına çıkmıştır.

2— Sinema-TV Enstitüsü müdürü Sami Şekeroğlu, ölümünden kısa bir süre önce Nurullah Tilgen'le bir söyleşi yapmıştı. Ses bandına alınan bu söyleşide Tilgen, 1912 yılında çevrilmiş «Börekçi Kız» adlı bir filmde bahsetmektedir. Ancak Tilgen bu söyleşide ayrıntılı bilgi vermemekte; «Börekçi Kız»la ilgili bilgileri kendisinin de Vahram Balıkcıyan'dan aldığını belirtmektedir.

Kişisel kanımız, böyle bir filmin çevrilmediği; çekimine başlanmış olsa dahi, bu filmin de tamamlanmadığı, yarım kaldığı şekildedir. Çünkü Tilgen bu bilgiyi bir anlamda ikinci elden (bir başkasından dinlediklerine dayanarak) aktarmaktadır. Ayrıca sonraki yıllarda değişik neden ve amaçlarla o yılların dergi-gazete koleksiyonlarını karıştıran sinema ve tiyatro yazarlarıyla, tarihçileri de bu filmle ilgili herhangi bir kayda rastlamamışlardır. Hemen sonraki yıllarda, (ilk film çalışmaları başladığında) yayınlanan

(2) «Leblebici Horhor Ağa» daha sonra 1923 ve 1934'de iki kez sinemaya uyarlanmıştır.

yazılar ve yapılan yazışmalarda da bu filmin adı («atıf» olarak bile) geçmemektedir.

3— Yine bu dönemde, yarım kalan başka filmler de vardır. Tamamlandıkları, izleyici karşısına çıkmadıkları için yazının konusu dışında kalan bu filmler «Alemdar Vakası» (veya, «Sultan Selim-i Salis»), «Tombul Aşığın Dört Sevgilisi», «Lâle Devri», «İstanbul Esrarı» (bir kaynakta bu filmin adı «İstanbul Perisi» olarak geçmektedir) «Binbirdirek Vakası» (veya, «Tayyarzade») dir.

Bu bölümde yer alan filmlerden Fazlı Necip'in yöneteceği «Lâle Devri» ile «İstanbul Esrarı» tasarı halinde kalmıştır. Yapımcılığını Osmanlı Donanma Cemiyeti'nin üstlendiği, yönetmenliğini Fazlı Necip'in yaptığı «Tombul Aşığın Dört Sevgilisi» ise (1920) yarıda kalmıştır.

«Alemdar Vakası», Rakım Çalapalı'nın «Filmlerimiz» adlı çalışmasında bitmiş bir film olarak gösterilmektedir. Yazar, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema çalışmalarından söz ederken, konuyla ilgili olarak şöyle der:

«... bu stüdyoda üç büyük film (konulu film) birkaç da küçük aktüalite, propoganda filmi çevrilmiştir. Büyük filmler, şunlardır:

1— Peçe,

2— Casus,

3— Alemdar Vakası veya Sultan Selim-i Salis.

1917 yılında çevrilmiş olan bu filmlerde, o zamanki Darülbedayi artistleri oynamışlardır» (3)

Çalapala'nın bu kitabı 1948 yılında yayınlanmıştır. Daha sonraki yıllarda yapılan araştırmaların ortaya çıkardığı sonuç ise, şudur: Adı geçen filmin konusu, aynı adlı piyesten alınmıştır. Hazırlıkların hayli ilerlediği sırada Mondros Mütarekesi imzalanmış, filmin yapımcılığını üstlenen Müdafaa-i Milliye Cemiyeti dağılmış, bu kurumun elindeki sinema malzemesi de, düşman eline geçmesi için Malûl Gaziler Cemiyeti'ne (o zamanki adıyla «Malûlin Gûzzat-ı Askeriye Muavenet Heyeti») devredilmiş, bu arada filmle ilgili çalışmalara son verilmiştir.

(3) Rakım Çalapala, «Filmlerimiz», s: 5.

«PENÇE» VE «CASUS»

Sinemanın başlangıcı olarak 28 Aralık 1895'de Paris'te, Grand Café'de Lumière Kardeşlerin yaptığı ilk gösteri kabul edilir. Öyleyse, bizde konulu film çalışması, sinemanın ortaya çıkışından 21 yıl sonra başlamış olmaktadır (Belgesel film çalışmaları daha önce, 1914 yılında başlamıştır) Yarım kalan ilk filmlerden sonra «Pençe» ve «Casus»un çevrimine başlanmış, daha önemlisi bu filmler tamamlanmış ve izleyici karşısına çıkmıştır.

Bu iki filmin yönetmeni, o sırada 17 yaşında bir genç olan Sedat Simavi'dir. İki filmde de görüntü yönetmenliğini Yorgo yapmış, filmde o yılın Darülbedayi (sonra, Şehir Tiyatrosu) artistleri oynamış, iki film de Malûl Gaziler Cemiyeti'nce çevrilmiştir.

Bu filmlerden «Pençe» Mehmet Rauf'un aynı adlı oyunundan sinemaya uyarlanmış (4). Konu, kısaca şöyledir:

Pertev genç bir şairdir. Eniştesiyle, özellikle evlilik konusunda anlaşamazlar. Pertev, evliliği insanın özgürlüğünü kısıyan bir pençe gibi görmektedir. Buna karşılık eniştesi Ferit, tam aksini düşünmekte; kayınbiraderini evliliğin gerekliliğine inandırmaya çalışmaktadır. Müşterek dostları olan Vasfi bey de evli olmasına karşın, bu tartışmalarda Pertev'in tarafını tutmaktadır.

Bundan sonra olay iki koldan gelişir. Pertev, bir genç kızla ilişki kurar, giderek ona aşık olur. Bir süre sonra da kızın başka erkeklerle de ilişki kurduğunu öğrenir. Tartışmalarda hep onun yanını tutan Vasfi bey de evli bir kadınla ilişki kurmuş, bu arada durumu öğrenen eşiyle çocuklarını evden kovmuştur. Bir süre sonra Vasfi'nin ilişki kurduğu kadının kocası da durumu öğrenir, iki aşığı yakalar ve kavga sırasında Vasfi'yi vurur.

Olayı duyan karısı, herşeyi unutarak eve döner, hasta kocasına bakmaya başlar. Film, Ferit'le Pertev'in aynı konuyu yeniden ele almalarıyla biter. Ancak arada geçen olaylar, kendisinin ve

(4) Filmin çekiminden önceki yıllarda, «Pençe» adlı iki piyes vardır. Filme konu olan oyunu Mehmet Rauf'u yazmış, bu oyun 1325 (1909) yılında basılmıştır. 1913'de, Muhsin Ertuğrul tarafından sahneye konan «Pençe» adlı oyunun bu filmle ilgisi yoktur. Bu ikinciyi H. Bernstein yazmış, dilimize Müfit Ratip çevirmiştir.

Vasfi'nin başına gelenler, Pertev'in düşüncelerinin değişmesine yol açmıştır.

«Pençe» oyun olarak yazılmasına karşın sahneye konmamış, kitap halinde çıkınca da konusu yüzünden sert eleştirilere yol açmıştır. Bu arada piyesin dili üstünde de durulmuştur. Mehmet Rauf, oyunu hakkında yapılan eleştirilere karşı, şunları yazmıştır:

«.. Pençe, bu tecrübelerin birincisi idi. Sahneye göre ağır, lisan yüklü bir esas Avrupa'da bile ciddi, çok tehlikelidir. Kitap şeklinde mütelâası (okunması) bile o kadar güftügüyu mucip olan (dedikoduya neden olan) bir eserin burada oynanması, fikrimce 30 sene daha kabil değildir. Bundan başka, Pençe'de tiyatroculuk, esasa feda edilmiştir» (5).

Muhsin Ertuğrul, «Pençe» gösterildikten sonra Temaşa dergisinde sert bir eleştiri yayınlar. Kanımızca, bu eleştiride bir ilk film için hayli acımasız yargılar, hayli sert cümleler yer almaktadır. Ancak aynı yazıdan (6) öğrenildiğine göre Ertuğrul filmi İstanbul'da değil, Berlin'de izlemiştir. O halde «Pençe» yalnız tamamlanmış ilk konulu film olarak kalmamakta, yurt dışına satılan ilk film olma özelliğini de taşımaktadır.

Yine bu filmde ilgili bir önemli özellik de şudur: ilerde de görüleceği gibi bu dönemin filmlerinin büyük çoğunluğunda aynı yöntem izlenir. İzleyicilerin beğenisini kazanmış bir oyun bulunur, bu oyun aynı kadroyla filme alınır (ki bu yöntem sadece ilk dönemle sınırlı kalmamakta; 1922'den sonrada bir çok örneği görülmektedir) Buna karşılık, yukarıda da belirtildiği gibi «Pençe» filme alındığı sırada hiçbir topluluk tarafından oynanmamıştır. Buna ek olarak «Pençe'nin seçiminin de cesur bir adım olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü yazarı bile oynanmasının en azından «30 sene daha kabil» olmayacağı kanısındadır.

«Caus» adlı film hakkında ise, fazlaca bir bilgi bulunmamaktadır. Yapımcı, yönetmen, görüntü yönetmeni aynıdır. Bu filmde de Darülbedayi artistleri rol almışlardır. İsmine bakarak onun bir serüven filmi olduğu da tahmin edilebilir. Kesin olmamakla birlik-

(5) Bu yazının tamamı, Mehmet Rauf'un «Cidal» adlı yapıtının «mukaddemesinde» (önsöz) yer almaktadır. (Bu konuda fazla bilgi için bkz: Metin And, «Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu», s: 138-139)

(6) Ertuğrul'un yazısından önemli bir bölüm için bkz: N. Özön, a.g.k. 42-43

te, Şu da söylenebilir: o yıllarda oynanmıŐı oyunlar dağarcığında «Causus» adlı bir piyese raslanmamıŐıtır. O halde Sedat Simavi, ilk deneyinde olduğu gibi (sonraki yıllarda vazgeçilmez bir alışkanlık haline gelecek ve sinema açısından birçok sorun yaratacak) «tutmuş bir oyunu, aynı kadroyla sinemaya uyarlama» yöntemine, bu filmde de «iltifat» etmemiŐıtır.

«HİMMET AĞANIN İZDİVACI»

Nasıl «Pençe» ilk dram, «Causus» (kesin olmamakla birlikte) ilk serüven filmi ise, onlardan önce çekimine baŐlanan (1916) ama onlardan sonra tamamlanan (1918) «Himmet Ağanın İzdivacı» da ilk güldürü filmidir.

Konu, Molière'in «Zor Nikah»adlı oyunundan uyarlanan «Himmet Ağanın İzdivacı»ndan alınmıŐıtır. Filmde Benliyan topluluğunun oyuncularının yanısıra Ahmet Fehim, Behzat Butak, Kemal Emin Bara, İ. Galip Arcan da rol almışlardır. Yapımcılığını Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin yaptığı filmin ilk bölümünde (1916'da yapılan çekimlerde) görüntü yönetmeni Sigmund Weinberg, yardımcısı da Fuat Uzkınay'dır. 1918'de yapılan çekimlerde ise bu görevleri Uzkınay üstlenmiŐtir.

1914' de ve sonraki yıllarda Benliyan topluluğu, 1923'de NaŐit tarafından oynanan bu oyundan uyarlanan filmin konusu hakkında elde fazlaca bilgi bulunmamaktadır. Gerçi «Himmet Ağanın İzdivacı»nın bir uyarlama olduğu ve bu uyarlamanın da aslı (Molière'in «Zor Nikah») bilinmektedir ama bu, filmin konusu için inanılır bir ipuu vermekten uzaktır. Çünkü özellikle o yıllarda uyarlamaların birçoğu, uyarlama sırasında önemli değişikliklere uğramaktadır. Ölümden iki yıl önce Maltepe'deki evinde kendisiyle konuŐtuđumuz İ.Galip Arcan, bu filmle ilgili olarak Şunları anlatmıŐtır:

— «Biz (yani, Darübedayi oyuncularını) filmin başında yoktuk. Benliyan'la birlikte çalışanların yeni bir filme baŐladıklarını duymuŐtuk ama o kadar işte... Bir, iki yıl sonra bizi bu filme çağırdılar. Şimdi bunun nedenini hatırlamıyorum. Belki kumpanyanın kadrosu yetmemiŐ, eksik kalan rollar için bizi çađırmıŐlardı (filmin çekiminin seferberliğin ilanı nedeniyle yarıda kaldığını, as-

kere giden oyuncuların bir bölümünün iki yıl sonra dönmeme olasılığını hatırlatmamız üzerine) Belki de öyle olmuştu, bazıları filme başlamış ama iki yıl sonra, tamamlanacağı sırada dönmemişlerdi. Belki benim bilmediğim başka bir şey vardı.

Kostümler Benliyan'ın deposundan gelirdi. Bir ara, içimizden birine elbise uymadı. «Acaba Darülbedayi'den alamaz mıyız?» dendi, vermediler. Terzi için üç-dört gün beklediğimiz de aklımda kalmış. Bu arada arkadaşlardan bazıları bizi tenkit ediyorlardı. Sinema işinde çalışmamızı istemiyorlardı. Filmden çok bu tartışmalar aklımda kalmış. Bu da, şundan olacak. O arkadaşların çoğu Muhşin'in çevirdiği filmlerde bizlerle birlikte rol aldılar. O sırada, sık sık bu eski tartışmaları hatırlatırdık onlara...

İlk gittiğim gün, açıklık bir yerde çalıştık. Arkamızda siyah bir fon perdesi vardı. Sonra bir konakta da çalıştık. Beylerbeyi taraflarında bir yerdi.

«MÜREBBİYE»

İlk üç filmin kayıp olmasına karşın, «Mürebbiye» günümüze kadar saklanabilmiş, yakın geçmişte birkaç özel gösteride (1966, 1973) izlenmiş, ayrıca televizyonda da değişik zamanlarda tümü ve bölümleri yayınlanmıştır.

1919 yılında çevrilen bu filmin yönetmeni Ahmet Fehim, görüntü yönetmeni Fuat Uzkınay'dır. 75 dakikalık filmin yapımcısı da, Malul Gaziler Cemiyeti'dir.

«Mürebbiye», Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı yapıtından sinemaya uyarlanmıştır. Gürpınar, «Mürebbiye»yi önce roman olarak yazmış; yapıt daha sonra kendisi ve başkaları tarafından birkaç kez oyunlaştırılmış, değişik topluluklarca oynanmıştır. Ayrıca yapıtın bir bölümü «Ahçıbaşı Tosun Ağa» adıyla bir müzikli oyun biçimine sokularak sahnelenmiştir.

Konu, kısaca şöyledir: Dehri Efendi, 70 yaşlarında bir emeklidir. 4 çocuğu vardır. Kardeşi de yanındadır. Dehri Efendi, Melahat adlı çirkin kızını Sadri adlı yakışıklı ama fakir bir gençle evlendirmiş, onu da içgüveysi olarak yanına almıştır. Ataerkil bir ailenin reisi olan Dehri efendi, günün birinde Anjel adlı bir Fran-

sızı, bir cariye'den olma iki küçük çocuğunun mürebbiyesi olarak eve alır. Bu genç ve güzel kadının eve gelmesiyle ortalık birden karışır. Anjel Dehri efendinin genç ve biraz safça olan oğlu Şem'i 'yi, Amca beyi, Sadri'yi, hatta Dehri Efendi'yi baştan çıkarır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, "genel olaak realizmin (gerçekçilik) etkisi altındadır" (7) "Ender bazı yapıtlarında ise natüralist etkiler görülür" (8) «Mürebbiye» de bunlardan biridir. Ne ki, yazar bu yapıtta bile gözlem gücünden geniş ölçüde yararlanmıştı. Örneğin Dehri Efendi tipini tiyatroya yakınlığı bilinen, zaman zaman odasına kapanıp kendi kendine Molière'in oyunlarını oynamayı adet edinen Ahmet Vefik Paşa'dan esinlenerek çizmiştir (9) Anjel de tümüyle olmasa bile, bir ölçüde gerçek bir kişiden izler taşır. Gürpınar, yapıtındaki bu tipi de o zaman Tosun Paşa ailesinde, ailenin çocuklarına laternayla polka oynatan Anjel adlı bir mürebbiye'den almıştır.

Sonradan yapılan değerlendirmelerde başlıca iki nokta üstünde durulmuştur. Yazar bu romanla «hafifmeşrep bir Fransız kadınının Tanzimat döneminde, İstanbul'da bir ailede neden olduğu olayları anlatmaktadır. Bu genel yapı içinde bazı yazarlara göre asıl vurgulamak, üstünde durmak istediği şey «aşksız erkekler kümesi içinde, cinsel açıklıktan doğan çatışmaları sergilemektir» (10) Bazılarına göre, «batıya yönelirken yabancılaşan, çevresinden kopmuş olanları» anlatmaktadır (11). Kuşkusuz bunların ikisinde de gerçek payı vardır. Ancak filmin gösterime girmesiyle, o sırada işgal altında olan İstanbul'da işgal makamları «Mürebbiye»yi başka bir şekilde yorumlamışlar, «Anjel adlı Fransızın şahsında işgal makamlarının küçük düşürüldüğü gerekçesiyle» filmin İstanbul dışında gösterimini yasaklamışlardır. Böylece «Mürebbiye» sansür uygulanan ilk film olmuştur (12).

(7) Cevdet Kudret, «Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman», C: 1, s: 266

(8) a.g.k. s: 266

(9) a.g.k. s :272

(10) Rauf Mutluay, Papirüs, Mart-Nisan, 1969.

(11) Tahir Alangu, «100 Ünlü Türk Eseri», C: 2, s: 831

(12) Burçak Evren, bu konuda dikkate değer bir belge yayınlamıştır. Yıldız Sarayı Hümayun Baş Kitabet Dairesi'nin bir bildirisinde (1908/3159) iki Fransızın, Şirket-i Hayriye'nin 18 numaralı vapurunu «güya halka sinematograf resimleri göstermek için kiralama teşebbüsünde buldukları» ve buna izin verilmediği belirtilmektedir (bu konuda fazla bilgi için bkz: Milliyet Sanat Dergisi, 28 Kasım 1977) Ancak, bu durumda bile «Mürebbiye» yine de sansür uygulayan ilk Türk filmidir.

Filmin çekimine 1919 yılının başlarında girişildi. Çekim aralıklı olarak 3,5 ay sürdü. Diğer işlemler de tamamlandıktan sonra aynı yılın mayıs ayında, Askeri Müze'de düzenlenen bir özel gösteride sunuldu. Filmde, başlıca rolleri, şu oyuncular paylaşıyordu:

Ahmet Fehim (Dehri Efendi), Kalitea (Anjel), Verruti (Maksim), Bayzar Fasulyeciyan (Eda Kalfa), Behzat Butak (Ahçıbaşı Tosun), Raşit Rıza Samako (Şemi bey).

Bu ilk gösteride «Mürebbiye'yi izleyen İ.Galip Arcan, filmle ilgili uzun bir yazı yazdı (13). Arcan yazıda önce özel gösterinin nasıl yapıldığını; gösteriye gelen konukları; filmde önce yapılan konuşmaları anlatıyor, sonra filmi başlıca üç açıdan ele alacağını söylüyordu.

Arcan'a göre «Mürebbiye'nin seçimi isabetli olmuş», ancak film romanın yanında hayli «sönük» kalmıştır. Yapıttaki tipler yeterince belirtilememiştir. Ancak bundaki kusuru tamamen senaryoya yüklemek, yazara göre insafsızlık olur. Çünkü Hüseyin Rahmi, kahramanlarını «hem sahife sahife tahlil (inceleme) ve hem de bin vesile ile (birçok nedenden yararlanarak) mükaleme suretile (karşılıklı konuşmalar yoluyla) kemaliyle (tam anlamıyla) tanıtır, vakaları bir fotoğraf plakı kadar ince ve kesin bir surette kaydeder... Halbuki, ekran üstünde temaşa-ger (izleyenler) için vak'a, sade vak'a lazımdır»

Yazar ikinci bölümde oyuncuları ele alır. Bu bölümde önce «objektif karşısında oynamak bizde pek yeni bir şeydir. Avrupa'da bile namları dünyayı saran dühât-ı temaşa (temaşa dehaları, burada «büyük sanatçılar») adese karşısında adeta aciz kalıyorlar. Bu subede muvaffak olmak için fevkalade bir hususiyetle yaratılmış olmakla beraber, ciddi tecrübeler de geçirmiş olmak da icabeder zannındayız» der, sonra filmin oyuncularına geçer. Maksim rolündeki oyuncuyu beğenmemiştir ama «... diğer eşhas-ı esasiyeyi (burada, belli başlı rolleri) yapan mümessiller (burada, oyuncular) heyet-i umumiye itibariyle (genellikle) ümit edilenden daha iyi idiler. Bilhassa Ahmet Fehim efendi üstadımızın ifade-i veç-

(13) Özön, TST, s: 48-52

hiyede bizce müsellemler olan kudreti (14) burada da bütün manasıyla temeyyüz ediyordu... Mürebbiye rolünde Madam Kalitea cidden rolünü pek iyi anlamıştı. Senaryoda gösterilebilecek herşeyi mükemmelen ifa etti. Çehresi, gözleri, evzayı (duruşları) dessay, kokot ruhlı (yalancı, hafifmeşrep) mürebbiyeyi tamamen ifade ediyordu. Madam Bayzar.. Raşit Rıza... Behzat beyler de şayan-ı takdir (kutlamaya, beğeniye değer) idiler»

Arcan üçüncü bölümde filme ilgili izlenimlerini anlatır. İzlediği filmde harici sahneleri iyi bulur, dahil çekimlerde ışığın eksik olduğunu belirtir. «Mateessüf (ne yazık ki) film herşeyden önce dekor hususunda iptidai (ilkel) ve fakir bulunuyordu» dedikten sonra şu sonuca varır:

«Bütün bu ufak tefek tafsilattan sarf-ı nazar edildiği takdirde (burada, «yazıda belirtilen bu açıklamalar bir yana bırakılacak olursa») başta dediğimiz gibi bu eser, bilhassa sinemaya alınış itibarıyla bir.. muvaffakiyettir. Amili gayyuru (burada, «filmin ortaya çıkmasına neden olan, bu işi başaran») Fuat beyin, ikinci ve üçüncü filmlerde birincisinde göze batan kusurlardan azade, daha temiz ve muvaffak işler vücuda getireceğinden emin olmalıyız. Bu fedakârlıklara karşı, halkımızda da bir parça hiss-i takdir ve idrak (beğeni duygusu ve anlayışı) uyanırsa, bu ümidi uzun ve parlak bir istikbal için besleyebiliriz»

«BİCAN EFENDİ» SERİSİ

Sadece konulu filmleri ele aldığımız 1914-22 döneminde sözü edilecek üç film kaldı. Bunlar, sinema tarihimizde kısaca «Bican Efendi...» serisi olarak tanımlanan üç kısa filmidir.

Sessiz sinemanın daha ilk yıllarından beri güldürü, bir film türü olarak önem kazanmıştı. Bunun nedenlerinin en önemlilerinden biri de, o dönemin «sessiz sinema» oluşuyla açıklanabilir. Durum komedisinden çok «hareket komedisine» dayanan bu filmler,

(14) Arcan burada «ifade-i veçhiye» derken mimikleri kastetmektedir. Gerçekten, Ahmet Fehim'in özellikleri arasında bu alandaki ustalığı da yer almaktadır. Nitekim Arcan da bunu «üstadın bizce müsellemler olan» (bizce bilinen, bu alandaki hakkı teslim edilen «şeklinde belirtmektedir (Ahmet Fehim'in bu özelliği için bkz: Özdemir Hazar, «Ahmet Fehim», Sinema- Tiyatro Dergisi, Ekim 1959)

çoğu kez bir «ara yazıya» bile gerek göstermeden seyirciyle ilişki kurabiliyorlardı.

Yazının başında da belirtildiği gibi bu dönemde özellikle belgesel film çalışmaları ağır bastı. Malul Gaziler Cemiyeti de, «Mürebbiye»den sonra iki yıl konulu film çalışmalarına ara verdi. Yerinde bir kararla o da belgesel film çalışmalarına katıldı.

1921 yılında ise «Bican Efendi» serisinin üç filmi, peşpeşe çekildi. Bunların üçü de birer kısa filmdi (Örneğin, «Bican Efendi Vekilharç» 22 dakika sürüyordu). Serinin ikinci ve üçüncü filmleri olan «Bican Efendi Mektep Hocası» ve «Bican Efendi'nin Rüyası» adlı filmlerin kopyasının bulunmamasına karşın «Bican Efendi Vekilharç»ın kopyası günümüze kadar saklanabilmiş, çeşitli özel gösterilerde sunulmuş, bir bölümü, televizyonda da gösterilmiştir.

«Bican Efendi...» tipi, aslında «Le Prétexste» (Bahane) adlı oyuna dayanır. İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, Daniel Riche'in yazdığı bu oyunu «Hisse-i Şayia» adıyla bize uyarlamıştı. Şadi Fikret Karagözoğlu da bu piyesi sahneye koydu, oyundaki Bican efendi rolünü de kendi oynadı. Bu rolde öylesine başarı kazandı ki, bir süre «Bican Efendi» olarak da tanındı. İşte, MGC yeniden konulu film çalışmalarına döndüğünde bu tip ele alındı. Ancak Şadi Fikret, film için yeni bir metin (senaryo) hazırladı.

«Bican Efendi Vekilharç» adlı filmin konusu, kısaca şöyledir: Bican Efendi, bir eve gelir ve vekilharç olarak işe alınır. Sonra kesik, kesik planlarla onun işgüzarlıkları izlenir. Örneğin Bican Efendi bahçivana toprak bellemeyi öğretmeye kalkar, yere yuvarlanır... Seyise atı nasıl tımar etmesi gerektiğini gösterirken at ürküp kaçar, Bican Efendi korkar...Sonra Bican Efendi, konakta düzenlendiği anlaşılan bir davet için çeşitli evlere gider, konuk çağırır. Bir evin kapısını çalıp kadınlarla konuşur. Sonra konağa dönülür. Konuklar birer, ikişer gelirler. Arkasından çengiler de gelir, içerde eğlence başlar. Önce olayı anahtar deliğinden izleyen Bican Efendi sonra mahalle karakoluna gidip şikayette bulunur. Hep birlikte gelip, baskın verirler. Evin beyi de dahil, herkesi yakalayıp karakola götürürler. Ama karakolda herşey tersine döner. Bican Efendi hapsedilir. Film, Bican Efendi ağlarken biter.

1914-22 döneminin konulu filmler toplamı bu kadardır. Sonraki bölümde de bu dönemin özelliklerine ve bazı ortak noktaları bakacağız.

GENEL BİR BAKIŞ

Sinemamızın 1914-22 yıllarını kapsayan ilk dönemine topluca bakmadan önce o dönemin sinemasını doğrudan veya dolaylı biçimde etkileyen üç ayrı olaya bakmak gerekir.

Bunlardan biri, o yıllarda dünyada sinemanın durumudur. Daha önce de belirtildiği gibi, sinemanın başlangıcı olarak 28 Aralık 1895 tarihi kabul edilir (15). Başlangıcın hemen ilk yıllarında iki eğilim hemen kendini göstermiştir. İlk gösteriyi başlatan Lumière Kardeşler daha çok belgeci bir anlayışla çalışırlarken hemen onlardan sonra gelen Gerges Méliès daha çok hayal gücüne dayanan filmler yapmıştır. Onları izleyenler bu iki ana eğilim içinde çalışmaların boyutlarını genişletmişler; birçok film türü ele aldığımız dönem içinde ortaya çıkmış, ilk örnekler bu dönemde verilmiştir.

Örneğin, 1895-1922 arasındaki dönemde Fransa'da, film türleri gelişmiş; güldürülerin, serüven filmlerinin, hatta porno filmlerin ilk örnekleri verilmiştir. İngiltere'de alıcı ilk kez stüdyo dışına çıkarılmış, değişik ölçekli çekimlerin ardarda eklenmesi denenmiş, koşut anlatım bu dönemde başlatılmıştır. İtalya'da tarihsel filmler çağı başlamış, o yılların ölçülerine göre ilk üstün yapımlar denenmiş, yine bu dönemde gerçeği hayalle birleştiren filmlerin yapımına da girişilmiştir. Rusya'da ele alınan dönemin son yıllarında üç ayrı akım görülmüş, bunlardan özellikle Pudovkin, Kuleşov ve arkadaşlarının çalışmaları sonraki yıllarda dünya sinemasını etkilemiştir. Fransa'da konulu ve belge filmlerinin yanısıra haber filmleri, bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Amerika'da New-York sınırları içinde film çekme hakkını elinde bulunduran Edison'a karşı içlerinde Paramount M.G.M., Fox, Universal gibi yapımevle-

(15) Sayıları az da olsa bazı yazarlar, sinemanın başlangıcı olarak başka tarihler verirler. Bu tarihler çok değişik olmakla birlikte, 1895 yılını kabul etmeyenlerin büyük bir bölümü, sinemanın başlangıcı olarak, Edison'un «bir kişinin izleyebildiği bir sinema» olan Kinetoscope'unun ortaya çıktığı 1891 yılını gösterirler.

rinin de bulunduğu filmciler topluluğu yeni kurulan Hollywood'a yerleşmişlerdir. Kuleşov-Pudovkin ikilisinin sinema kuramı alanındaki çalışmalarıyla, uygulama açısından eşdeğerli; ya da o denli önemli sayılan Griffith'in «A Birth of Nation» adlı filmi, yine bu dönemde çevrilmiştir. Almanya'da Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) kurulmuş, komşu ülkelerin iyi sinemacılarını toplamıştır. Yine Almanya'da 1919'da Expressionismus, 1921'de Kammerspiel akımları ortaya çıkmıştır. Diğer birçok ülkede sinema bu yıllarda başlamış, özellikle İsveç ve Danimarka'da dikkate değer çalışmalar görülmüştür.

Sinema, bir yirminci yüzyıl sanatıdır. Ortaya çıkışından 5 yıl sonra 20.yüzyıla girilmiştir. Yüzyılın ilk yıllarında sinema, daha önce başlayan ülkelerde hızlı bir gelişme gösterirken, birçok ülke de sinema çalışmalarına başlamışlardır. Ülkemiz de bu ikinci bölüme girer, bizde de sinema 1914 yılında başlar.

Sinema başladığında ilk sinema salonları açılmıştır. Bu sinemalarda doğal olarak yabancı filmler gösterilir.

Yine o dönemde, seyircinin sinemaya ilgisi de birçok ülkeye oranla daha fazla, daha belirgindir. Bunun da elbette birçok nedeni vardır. Örneğin «sinematograf» bir yeni icattır ve bu yeniliği, başlı başına bir merak-ilgi kaynağı olabilir. Onun dışında, büyük yerleşim merkezlerinin geçmişteki zengin temaşa geleneği, özellikle bir tür beyazperde sayılabilecek «bir yüzeyde, aydınlatılmış gölgelerin izlenmesi» şeklinde tarif edilebilecek Karagöz, seyircinin sinemaya yabancılık çekmeden ilgi duymasına neden olmuştur.

Ele aldığımız dönemde sinema çalışmalarını, dünya sinemasının o günkü durumundan daha çok etkileyen olay, bu dönemin tümünün savaş yıllarında geçirilmiş olmasıdır. İlk filmimiz olarak kabul edilen «Ayestafanos Abidesinin Yıkılışı» 14 Kasım 1914 günü çevrilmiş, bundan üç gün önce de Osmanlı İmparatorluğu İtilaf Devletlerine resmen savaş açmıştır. Görüldüğü gibi ilk film, resmen savaşa katıldıktan sadece üç gün sonra çekilmiştir. Savaş 1918'e kadar sürmüş, 5.10.1918'de İmparatorluk barış istemiş, 30. Ekim. 1918'de Mondros anlaşması imzalanmış, aynı yılın 13 Kasımında işgal donanması İstanbulu girmiş, yine aynı dönemde kurtuluş savaşı çalışmaları başlamıştır. Bu savaş 1923 yılında kesin

zaferle sonuçlanmıştır. Görüldüğü gibi ele alınan dönem (1914-22) tümüyle savaş yıllarında geçirilmiştir.

O yılların dünya sinemasına bakıldığında, 1. Dünya Savaşı'nın birçok ülkedeki sinema çalışmalarını doğal olarak aksattığı, azalttığı görülür. Aynı durum bizde daha kesin biçimde görülmektedir. Çünkü bu ülkelerin çoğunda sinema savaştan önce başlamış, savaş sadece başlayan çalışmaların hızını kesici bir etki göstermiştir. Oysa bizde sinemayla savaş, sadece üç gün ara ile başlamıştır. Buna rağmen, bu ilk dönemin sinema açısından başarılı olduğunu söylemek gerekir. Bir yandan bu dönemde belgesel film çalışmalarına ağırlık verilmiş, tarihsel önemi çok olan bu dönemdeki bazı olaylar filme alınabilmiştir. Bu açıdan bakıldığında sinema çalışmalarının savaş sonrasına bırakılmamasının önemi ortaya çıkar. Aksi halde, o döneme ait olan ve tarihsel değerleri, sinema değerlerinin çok üstünde olan birçok belgesel film elde edilemeyecekti. Gerçi bu filmlerin çoğu, sonraki yıllarda gerektiğince korunmadığı, saklanmadığı için kaybolmuş ya da tamamen kullanılamaz hale gelmiştir ama günümüzde kalabilenler bile, sinemanın savaş yıllarında başlamış olmasının yararını doğrular niteliktedir.

Konuya bir başka açıdan yaklaşıldığında bu yarar kendini bir kez daha ortaya çıkarır: belge filmleri sinema için başlı başına bir okul niteliğindedir. Bu çalışmalar örneğin bir Fuat Uzkınay'ın tecrübesini arttırmış, bir Cezmi Ar'ın ortaya çıkışına neden olmuştur. Öte yandan belge filmleri biryandan moral açıdan o gün yararlı olmuş, bundan çok daha önemli olarak sonraki yıllara birinci elden belge bırakmıştır. Özetle; konuya hangi açıdan yaklaşırsa yaklaşılsın, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nce başlatılan sinema çalışmalarının ertelenmemesi, savaş sırasında da bu çalışmaların sürdürülmesi, sinema açısından da, tarih açısından da çok yararlı olmuştur.

Doğaldır ki, sinema ilk adımlarını savaş içinde atmasa, ortam daha rahat, koşullar daha müsait olsa, dönem sonunda konulu film alanında ortaya daha iyi bir toplam çıkabilirdi. Ancak, bunlara rağmen ilk dönemde konulu film çalışmaları 5 uzun, 3 kısa olmak üzere 8 filmlik bir toplama ulaşabilmiştir.

Bu dönemin konulu filmlerine bakarken, o yılların tiyatrosuna da bakmak zorunludur. Çünkü birçok ülkede olduğu gibi, o yıllarda bizde de sinemayla tiyatro içiçedir. Filmlerin konuları oyun-

lardan alınmakta, elde sinema oyuncularını olmadığı için oyuncu kadrosu hemen tümüyle tiyatro sanatçılarında oluşturulmakta, tiyatrodaki «anlayış» sinemada da egemenliğini sürdürmektedir.

O dönemin tiyatrosuna çok kısa bir özet şeklinde bakmak bile, bu incelemenin sınırlarını aşar. Ancak konuya sadece bir aşırı özet olarak ve sadece ilk filmlerin özelliklerini incelemeye yararı olacak ölçüde değinmekte yarar vardır. Bizde tiyatronun geçmişi, sinemaya oranla çok daha eskilere uzanır. Bir bölümü çeşitli doğu ülkeleriyle ortak özellikler de gösteren, bir bölümü tümüyle bize has ya da zamanla öyle olmuş birçok tür (meddah, ortaoyunu, Karagöz vb..) bir gelenek oluşturmuştur. Sonraki yıllarda sanat, genel olarak «saray sanatı», «halk sanatı» olarak ikiye ayrılmış; aynı durum tiyatro alanında da görülmüştür. Örneğin Şehir-i Komiklerin değişik salonlarda gösteri yaptıkları sırada saray sanatının uzantısı olarak Darülbeydi kurulmuştur (16). Sinemanın tiyatro ile gerek konu, gerek kadro açılarından yakından ilişkili olduğu yıllarda, bu durumun sinemaya yansımaları şöyledir: 1914-22 döneminde «karma» bir eğilim görülür. Darülbeydi'nin oyuncu ve konu açılarından kesin bir egemenlik kurması ise sinemamızın 1914-22 dönemini izleyen 1922-1939 arasında kesin biçimde ortaya çıkacaktır.

Bu üç olayın yanısıra sinemanın o yıllardaki araç-gereç durumuna da bakmakta yarar vardır. Kullanım amacıyla gelen ilk alıcı ve diğer film malzemesi Almanya'dan Merkez Ordu Sinema Da-

(16) Tiyatro ayrı bir sanat dalıdır. Ancak sinemanın, tüm ülkelerde ilk yıllarında; bizde ise azalarak da olsa 1950'lere kadar tiyatroyla ilişkili oluşu, sinema açısından o yılların tiyatrosunun da bilinmesini zorunlu kılar. Bu nedenle, o dönemin tiyatrosu için şu kısa bibliyografya verilmiştir: «Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu», Refik Ahmet (Sevengil) 1934, Kanaat Kütüphanesi; «Eski Türklerde Dram Sanatı», R.A.Sevengil, Milli Eğitim Bakanlığı yayını, ikinci baskısı 1969; «Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız», aynı yazar, aynı yayın, i.b.1969; «Saray Tiyatrosu», aynı yazar, aynı yayın, 1970; «Tanzimat Tiyatrosu», aynı yazar, aynı yayın, 1971 (bu kitaplar, Devlet Konservatuvarı Yayınları dizisinden çıkmıştır); «Türk Temeşası» (Meddah Karagöz, Ortaoyunu) Selim Nüzhet Gerçek, Kanaat Kitapevi, 1942; «Orta Oyunu», Nihal Türkmen, M.E.B. yayını, 1971; «Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu» Metin And, İş Bankası yayını, 1971; «Geleneksel Türk Tiyatrosu», aynı yazar, Bilgi yayını, 1969. Özellikle 1916 ve sonrası için; «Darülbeydiin 50 Yılı», Prof. Özdemir Nutku, Ankara Üniversitesi DTC Yayını, 1969; 1923 sonrası için «50 Yılın Türk Tiyatrosu», M.And, İş Bankası yayını, 1973; bazı alanlarda değişik etkilenmeler için Halkevleri, Kılavuz Kitaplar dizisinden yayınlanan «Tarihte Halk Tiyatrosu, temaşası ve eğlenceleri» (Andre Boll, Çev: Ali Süha Delilbaşı, 1947), «Tiyatro-da Diksiyon» (İ.Galiip Arcan, 1947), «Tiyatroda Makyaj» (aynı yazar, 1941) vb...

iresi'ne getirilmiştir. İlk dönemde kullanılan araç-gerecin önemli bir bölümünün de, aynı kaynaktan sağlandığı bilinmektedir. Daha çok belge-filmi çalışmalarında kullanılan bu araç-gereç bazı «idari» değişikliklerle ilk konulu filmlerde de kullanılmıştır. Örneğin «Leblebici Horhor Ağa» ile «Himmet Ağanın İzdivacı»na merkez Ordu Sinema Dairesinin yapıcılığıyla ve onun araç-gereciyle başlanmıştır. 1918'de İmparatorluk savaştan yenik çıkınca MOSD'nin elindeki sinema malzemesinin düşman eline geçmemesi için bunun hemen tümü, «Malulin-i Guzzat-i Askeriye Muavenet Heyeti'ne (sonradan «Malul Gaziler Cemiyeti») devredilmiştir. «Pençe», «Casus», «Mürebbiye», «Binnaz» ve «Bican Efendi» serisinin yapıcısı da bu kurumdur. Aynı araç-gerecin önemli bir bölümünün 1922 ve onu izleyen yıllarda da kullanıldığı bilinmektedir.

İLK DÖNEMLE İLGİLİ NOTLAR

İlk dönemin 6 filmine bakıldığında ilk göze çarpanlar, şunlardır:

— Kesin olarak bilinmeyen «Casus» dışında tüm filmlerde tiyatro ile bir ilişki vardır. «Mürebbiye» ve «Binnaz» doğrudan doğruya oynanmış tiyatro oyunlarıdır. «Pençe» oynanmamış olmasına rağmen, yine bir tiyatro oyunu olarak yazılmıştır. Etki, «Bican Efendi» serisinde de daha az bir ölçüde olmakla birlikte görülür. Film için yeni metin yazılmasına karşın, ele alınan tip («Bican Efendi») tiyatro kaynaklıdır.

— İlk dönemde, değişik türler deneme eğilimi sezilmektedir. Dram («Pençe»), serüven (tahmini olarak «Casus»), güldürü («Himmet Ağanın İzdivacı» ve «Bican Efendi») vb...

— İlk filmlerin konularında yabancı etkiler vardır. «Himmet Ağanın İzdivacı» ile «Bican Efendi» uyarlamadır. «Binnaz» da, Victor Hugo'nun «Marion Delorme»undan esinlenilmiştir. «Bican Efendi»de dönemin ünlü güldürü oyuncularının (özellikle Charlie Chaplin'in) etkisi vardır. Bu toplam içinde etkilerden arınmış olanı «Mürebbiye»dir.

— Yukarıda bir başka açıdan belirtilen «karma eğilim», bazı filmlerin yapılarında, bazı filmlerin kadrolarında da göze çarpmaktadır. Bu filmlerin bir bölümünde Darülbedayi oyuncularını

bazılarında belli bir topluluğun artistleri; bazılarında Darülbedayi ile başka tiyatro kurumlarının oyuncularından oluşan karma bir oyuncular topluluğu görülmektedir.

— Bu dönemde «profesyonel sinemacı» yoktur. «İlk dönem» olduğu için, bir sinema geleneğinin varlığından da söz edilemez. Bir yandan bunlar (ve sinemanın bu yıllarda kurulmuş olması, bu dönemin tümüyle bir tür kuruluş dönemi sayılması) öte yandan dönemin tümüyle savaş yıllarında geçmesi şu sonuca ulaşır: ele alınan dönemde dünyada sinema sürekli bir gelişim içindedir. 1914-22 yıllarında çevrilen filmlerimizin ise bu gelişmelerden etkilendiği söylenemez. Bu bir bakıma, kusur gibi gelebilir. Örneğin 1917 yılında bizde çevrilen film ile aynı yıl dünyada ortaya çıkan filmlere bakılıp, sinemamızın o yıllarda özellikle sinema dilindeki gelişmeleri hiç izlemediği ortaya konabilir. Bu doğrudur da. Ancak dönemin özellikleri, hele o koşullarda konulu film çalışmalarının başlatılabilmiş olması da bir doğrudur. Özetle tüm olumsuz koşullara karşın başlaması gereken bir şey başlamış, sinema alanında atılması gerekli ilk adımlar atılmıştır.

— Yukarıda sinemanın ilk döneminde profesyonel sinemacının olmayışı söylendi. Bir başka deyişle, bu ilk dönemde sinema «hevesliler» tarafından başlatılıp, sürdürüldü. Sinemamız açısından kötü olan bunun 1922 ile sınırlı kalmaması, bu durumun sonraki yıllarda da sürdürülmesidir. Bu yüzden sinemamızın kuruluşu ile gelişimi arasında hemen başka hiçbir ülkede görülmeyecek kadar uzun bir süre geçmiş, sinemaya yaklaşma çabaları (genel toplam içinde çok az bir yüzde tutan bir, iki film dışında) 1939'a kadar başlamamıştır.

— İlk sinemacılar (Uzkınay, Weinberg, Simavi, A.Fehim...) kendi kendilerini yetiştirmişlerdir. Bu yüzden filmlerinde (yeni başlayan her ülkenin sinemasında rastlanan «teatral havanın» ve tiyatro etkisinin dışında), herhangi bir ortak yan görülmez. Ancak filmlerin çekim yıllarına göre bakılması, genelde ilginç bir sonuç çıkarır. İzlenebilen filmler içinde «Himmet Ağanın İzdivacı» en tiyatro kokanıdır. Ondaki bir yıl sonra çevrilen filmlerden «Mürebbiye»de en çok boy çekim kullanılmakta birlikte bazı değişik çekimlere de rastlanır. 1921'deki «Bican Efendi...»de ise değişik çekimler daha çok kullanılmıştır. Aynı duruma kurgu, senaryo, oyun vb.. alanlarında da rastlanmaktadır. Bu durumda o yıllarda sine-

ma dilinde ya da sinemaya yaklaşma çabalarında yavaş da olsa bir gelişmenin varlığı söylenebilir.

— Bu dönemde, dikkati çeken özelliklerden biri de şudur: bir olasılıkla «Causus» özgün senaryoyla çekilen ilk filmidir. En azından oynanmamış bir oyundur. «Pençe»nin de oyun olarak yazılmasına karşın oynanmadığını, sadece filme alındığını biliyoruz. Yine bu dönemde örneğin «Bican Efendi»nin bir tiyatro oyunundan esinlenmekle birlikte filme alınırken yeni senaryo hazırlandığı da bilgilerimizin arasında. Bunlara, bir ölçüde «Binnaz»da katılabilir. O da; «şiir olarak okunması» 20 dakika sürerken» 45 dakikalık bir film haline getirilmiştir. Bunlar da gösteriyor ki ilk sinemacılarımız sinemanın ne olduğunu bilmiyorlarsa bile ne olmadığını biliyorlar, sinemayı hiç değilse bir ölçüde tiyatrodan uzak tutmaya bilerek ya da bilmeyerek gayret gösteriyorlardı. Oysa, aynı şeyi bunu izleyen 1922-39 dönemi için söylemek güçtür. O dönemde bazı filmler, tiyatrodan oynanan ve beğenilen bir piyesi aynı rol dağılımı ve aynı «anlayışla» perdeye getirilmiştir. 1922-39 döneminin bu örnekleri düşünüldüğünde, 1914-22 arasındaki bu çabalar daha bir önem kazanmaktadır.

— İlgi çekici bir nokta da, bu ilk dönemde çevrilen filmlerden ikisinin yurtdışında da gösterilmesinin sağlanmış oluşudur. «Pençe» Almanya'da, Binnaz» da İngiltere'de gösterilmiştir. Bugün bile, sinemamızda bir dış pazar sorunu varken, ilk filmlerimizin (satış ya da gösteri için gönderme yoluyla) dış ülkelere yollanması da ilgi çekici bir noktadır.

Sonuç olarak, şu söylenebilir: sinemamızın 1914-22 dönemine bakıldığında belge filmleri doyurucu bir toplamla karşımıza çıkmakta, 1914-22'nin bir ilk dönem oluşu ve o dönemin koşulları dik-kate alındığında konulu film alanındaki çalışmalar da en azından, sayı olarak «yeterli» olarak nitelendirilebilmektedir.

«BİR DÖNEMİN ANATOMİSİ : TÜRK SİNEMASI 1960-1977»

Giovanni SCOGNAMILLO

18 yılı kapsayan, yakın günlere kadar varan bir dönemdir ele alacağımız. Hedefimiz çok yakın bir tarihtir ve bu yüzden karşımıza çeşitli engeller, zorluklar çıkartmaktadır. Bir dönemin görünümünü tarafsız ve sağlıklı bir şekilde çizebilmek için önce bir «zaman aralığı» gereklidir. Yakın olay ve yapıtları gereğiyle değerlendirebilmek çoğu kez (bu olay ve yapıtların zamanın denetiminden, ölçüsünden henüz geçemediklerinden) olanaksızdır. Yine de, elimizden geldiği kadar, Türk sinemasının 18 yıllık bir tarihini, özet olarak, canlandırmayı denemek niyetindeyiz, böyle bir çalışmanın kusurlarını ve - varsa - sevaplarını peşinen kabul ederek.

1960-1977 dönemi bir devrimle başlıyor, çeşitli ve değişik siyasal olaylar, buhranlar, değişimlerle devam ediyor. Bir sanayi kolu, bir sanat, gitgide şekilleniyor, büyüyor, enflasyonist bir tutuma kayıyor; yeni türler ve mevsimlik «furyalar» doğuyor, yeni biçimsel aşamalar, konusal endişeler boy gösteriyor. Renkli sinema gelip yerleşiyor, geniş perde deney konusu oluyor, dış ülkelerle ilişkiler gelişiyor, Türk filimleri uluslararası yarışmalara katılıyor, ödüllendiriliyor, ihraç ediliyor.

Yıl 1960 : Nijat Özön'e göre yılın başlıca özellikleri Metin Erksan, Atif Yılmaz Batıbeki, Memduh Ün ve Osman Seden gibi yönetmenlerin çalışmaları bir yana, «argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kadın kahramanlı filimler» in devamı, «Ayşecik dizisi ve çocuk kahramanlı filimler furyası», «yabancı film aktarmaları» ve «piyasa romanları uyarlamaları»dır. Sonraki yıllarda bunlara salon güldürüleri, polis filimleri, macera filimleri, dinsel filimler, her çeşit güldürüler, «western» ler ve sonunda «seks» filimleri izleyecektir.

1960 yılı, bir bakımdan, bir «başlangıç» yılıdır, geleceğin tohumlarını taşıdığı için. Ne ki, görünüşü pek «özel» değil, ya da öyle görünüyor. Yıl içinde bir «Gecelerin ötesi» (Metin Erksan), bir «Kırık çanaklar» (Memduh Ün), bir «Namus uğruna» (Osman Seden), bir «Suçlu» (Atif Yılmaz Batıbeki) hatta bir «Kanlı firar» (Orhan Elmas) ile karşılaşırız. Ve bunlara başka çalışmalar ekleniyor, «Ateşten damla» (M.Ün), «Denize inen sokak» (Atilla Tokatlı), «Yangın var» (Lütfü Akad), «Şoför Nebahat» (M.Erksan) gibi.

Belirli tecimsel türler ağırlıklarını koruyorlar ve bunların arasında bazı «ilk» örnekler yer alıyor : Memduh Ün «Ayşecik» le ve onu izleyen Atif Yılmaz'ın «Ayşecik şeytan çekici» ile; Zeynep Değirmencioğlu'nu «çocuk yıldız» tahtına oturtuyor, uzun yıllar sürdürülecek ve bugün Gülşah Koçyiğit'e kadar varacak, Parla Şenol, İlker İnanoğlu, Menderes Utku'ları kapsayacak bir diziyi başlatıyorlar. Erksan'ın bir çevreye bağladığı «Şoför Nebahat» ına karşılık Hulki Saner «Aslan yavrusu» ile Leyla Sayar'dan yararlanıyor; Seden'in «Berduş» (1956) filminde dikkati çeken Cilâlî İbo (Feridun Karakaya) önceki yıllardaki maceralarına ek olarak «Cilâlî İbo ve Tophane gülü» ile «Cilâlî İbo'nun çilesi» nde görülüyor; Semih Evin «Dostluklar yaşadıkça» da Türk sinemasında ilk kez üç ayrı öyküden oluşan bir film yönetiyor, Ertem Göreç ise Orhan Elmas'ın bir senaryosundan ilk filmi olan «Kanlı sevda»yı yönetiyor.

1961 yılı Halit Refiğ'in ilk filmini, «Yasak aşk»ı sunuyor, Atif Yılmaz, Vedat Türkali'nin bir senaryosundan, başarılı ve sürükleyici bir polis güldürüsü olan «Allah cezanı versin Osman Bey»i, Memduh Ün ise yanlış bir yoruma oturtulan «Avare Mustafa»yı imza ediyorlar. Osman Seden kalıplaşmış konulara («Aşkdan da

üstün»; «İki aşk arasında») biçimciliğini katarken Atıf Yılmaz-Vedat Türkalı ikilisinin işbirliği «Dolandırıcılar şahı» ile sürdürülüyor. Bu ara varolan «furyalar» a «geçiş dönemi»nden kalanlar katılıyor, örneğin «Can Mustafa» ile Muharrem Gürses, «Kolsuz bebek» ile Münir Hayri Egeli vb... Ve piyasa romanlarından tutacak kahramanlar beyaz perdeye geçiyor, Nejat Saydam'ın Muazzez Tahsin Berkant'tan uyguladığı «Küçük hanımefendi» gibi.

Aynı yıl Refiğ'in ikinci filmi olan içtenlikli «Seviştığımız günler»i, Erksan'ın Steinbeck'ı anımsatan «Mahalle arkadaşları»nı da getiriyor.

1962'de Metin Erksan, «Sahte kumrular» ve «Çifte nikâh» gibi ısmarlama filimler bir yana, «Acı hayat» ve özellikle «Yılanların öcü» ile yeniden bir çıkış yapıyor, Akad ise-sonradan Ün'ün tamamlayacağı «Üç tekerlekli bisiklet»e başlıyor. Bu ara Nevzat Pesen, John Steinbeck'ten uyarladığı, «İkimize bir dünya» ile ilgi çekiyor, Ertem Göreç «Rifat diye biri»nde profesyonelliğini sergiliyor, Tarık Dursun Kakinç «Aramıza kan girdi» ile ilk filmi yönetiyor, Amerikan kara sinemasının etkilerini sürdürerek.

Tecimsel sinemanın genel eğilimlerinde ise fazla bir değişiklik yoktur ve kentsoylu duygusal güldürüler gitgide önem kazanıyorlar, örneğin «Küçükhanımın şoförü», «Küçükhanımın kısmeti», «Küçükhanım Avrupa'da» (Nejat Saydam) ve «Küçük beyefendi» (Türker İnanoğlu) gibi.

1963'te bir olay kopuyor : Metin Erksan'ın yönettiği «Susuz yaz» Berlin Şenliğinde Türk sinemasına ilk uluslararası ödülünü kazandırıyor. Aynı yıl Halit Refiğ «Şafak bekçileri» ile jet pilotlarının evrenine eğiliyor, Seden ise-büyük bir rahatlıkla-türden türe geçiyor güldürüleri tercih ederek (Badem şekeri; Beni Osman öldürdü), Zeki Müren'i unutmuyor (Aşk hırsız), çocuklu (Bana annemi anlat) ve macera (Yaralı aslan) filimlerini de sürdürüyor.

Osman Seden'in, piyasanın kurallarına uygun tutumu; Ertem Göreç (Mark Twain'den «Ayşecik fakir prenses», Bedri Koraman'ın çizgi romanından «Cicican»), Memduh Ün (Bire on vardı; Çapkın kız), Lütfü Akad (Dişi kurt) ve Atıf Yılmaz'ın (Azrail'in habercisi; Yarın bizimdir; İki gemi yanyana) çalışmalarında da yer yer yansıyor.

Nevzat Pesen «İkimize bir dünya»dan sonra Maxwell Anderson'dan bir «Kötü tohum» çekiyor, Ülkü Erakalın «fotoroman» sinemasına «Çalınan aşk» gibi bir örnek ekliyor, Hulki Saner bir uyarılma ile (Helal olsun Ali abi) hasılat rekorları kırıyor, İlhan Engin özentili bir şekilde genç kuşağın bunalımlarına eğiliyor (Üç öfkeli genç) ve Ferit Ceylan, Yılmaz Güney'in bir senaryosundan, «İkisi de cesurdu» ile dikkati çekiyor.

Dış pazara çıkabilme endişesi ortak-yapımlarla belli oluyor, ister Almanlarla (Cehennemde buluşalım), ister Yunanlılarla (Kibarlar). Başka bir yöntemi, yapımcı Turgut Demirağ uyguluyor, yabancı yönetmenli, yabancı oyunculu «Yabancı kız» ile.

1964'te 21 yaşındaki Feyzi Tuna ilk filmi olan «Aşka susayanlar» ile sinemaya giriyor, aynı kuşaktan olan Tunç Başaran da öyle (Hayat kavgası; Kara Memed). «Denize inen sokak»ın tecimsel başarısızlığından sonra Atilla Tokatlı ikinci ve son filmi çekiyor, bir güldürüyü seçerek (Gel barışalım). Ne ki, güldürüye damgasını basan Aram Gülyüz (Abidik gubidik) ve Hulki Saner (Turist Ömer) oluyor. Duygusal güldürüyü Ün de sürdürüyor oysa oyun uyarlaması (Ağaçlar ayakta ölüyor) ve polis filminde (Kannun karşısında) daha başarılı oluyor. Her türün adamı Osman Seden'e karşın Nevzat Pesen ilginç bir «Ahtapotun kolları» veriyor, Orhan Elmas «Duvarların ötesi» ile yeniden yüze çıkıyor.

Yılın en çok sözü edilen filmi, işçi ve grev sorunlarını ilk kez Türk sinemasında ele alan, Ertem Göreç'in «Karanlıkta uyananlar» oluyor, Göreç tutumunu «Kızgın delikanlı» ile sürdürüyor. Bir epik sinema deneyini (Keşanlı Ali destanı) imzalayan Atif Yılmaz «Erkek Ali» ile köye dönüyor ve «Kalbe vuran düşmanla» soyut bir aşk öyküsüne karışıyor. Halit Refiğ yıl içinde en başarılı üç yapıtını veriyor (Gurbet kuşları; İstanbulun kızları; Şehrazat), Erksan ise, Zeki Müren'li bir maceradan sonra (İstanbul kaldırımları), kendine özgü kahramanları «Suçlular aramızda» da çarpıştırıyor.

Bu ara Orhan Aksoy «Vurun kahpeye» nin ikinci çevirimini deniyor, Turgut Demirağ bir «Aşk ve kin» ve Albay Nüsret Eraslan'la birlikte üstün yapımla niteliklerine yakın bir «Çanak kale aslanları»nı çekiyor. Çocuklar için bir film çevriliyor 1963'te: Dr.Nurhan Şener ile Tarık Dursun Kakıncı'nın işbirliğinden doğan «Ayde-

de'ye gidelim)... Ümit Utku'nun «Fabrikanın şoförü» «Anadoluda görülmemiş bir ilgi görüyor.. Ve Yılmaz Güney adlı bir oyuncu 14 filmle bir mitosun temellerini atıyor.

1965'te filim sayısı 178'den 214'e çıkıyor, çeşitli ve değişik deneyler birbirini izliyor: İlhan Engin siyasal filmi deniyor (Artık düşman değiliz), tiyatrocü Haldun Dormen iki filmle sinemadaki macerasını başlayıp sonuçlandırıyor (Bozuk düzen; Güzel bir gün için). Kemal İnci köy gerçeklerine eğilmek eğilimini gösteriyor (Başlık) ve «yeni kuşak» sesini duyuruyor: Feyzi Tuna «Yasak sokaklar», Erdoğan Tokatlı «Son kuşlar» ve Tunç Başaran «Mur-taza» ile.

Yılın olaylarından biri Duygu Sağıroğlu'nun, sansürce yasak-lanan, ilk filmi «Bitmeyen yol» oluyor. Sağıroğlu aynı yıl «Ben öldükçe yaşarım»ı da yönetiyor. 1965'te senaryo yazarı Vedat Türk-ali kameranın arkasına geçiyor, «Sokakta kan vardı» ile. Yazar Cengiz Tuncer soyut sinemayı deniyor (Sevmek seni) ve Metin Erksan ünlü bir «lânetli» film imza ediyor; «Sevmek zamanı»... Halit Refiğ yıl içinde dört film yönetiyor, bunlardan «Haremde dört kadın» la o güne kadar çevrilen en başarılı çağ filmi veriyor, «Kırık hayatlar» ile klasik bir romanı çağdaşlaştırıyor.

Atıf Yılmaz ağalık sorunundan (Muradın türküsü) gerilim filmine (Sayılı dakikalar) geçerken Memduh Ün şiddet gösterilerini tercih ediyor (Namusum için; Yıldız tepe).

Ve Türk sineması özel bir türe ağırlık veriyor, dinsel sinemaya çoğunlukla küçük yapımlarla (Cennet fedailer; Hak yolunda Hazreti Yahya; Hazreti Eyüb'ün sabrı; Hazreti Yusuf'un hayatı; Vey-sel Garani; Yahya Peygamber).

1966 yılı buhranlı, tartışmalı ve aynı zamanda hareketli bir yıldır: Lütfi Akad'ın ikinci dönemini müjdeleyen «Hudutların ka-nunu» bu yıl çekiliyor, sansür tarafından yasaklanıyor ve ancak ertesi yıl gösterilebiliyor; Metin Erksan Kartaca Film Şenliğine katılıyor iki filmle (Sevmek zamanı; Yılanların öcü), «Ölmeyen aşk»ı çekiyor. Sinema öğrenimini Fransa'da yapmış olan Alp Zeki Heper ilk filmi yönetiyor. Bunuel ve gerçeküstücü akımının ağır etkilerini taşıyan «Soluk gecenin aşk hikâyeleri» in gösterilmesi sansürce önleniyor; Atıf Yılmaz'ın «Ah güzel İstanbul»u İtalya'da Bordighera Şenliğinde özel bir ödül alıyor, yönetmen ise biri pet-

rol sorununu (Toprağın kanı), diğer ikisi köy yaşamını ele alan (Pembe kadın; Ölüm tarlası) üç ilginç yapıt veriyor.

İki devreli bir film çevriliyor 1966'da: konfeksiyon sinemasından bir an kurtulup, Zeki Müren-Türkân Şoray'lı fantazilerinden uzaklaşıp Reşat Nuri Güntekin'in «Çalikuşu»nu büyük bir dikkatle işleyen Osman Seden tarafından...Memduh Ün, Bond taklitleri (Altın çocuk) ve arap melodramları (Fakir çocuklar) verirken Ertem Eğilmez bir Kamelyalı kadın-Tatlı hayat karması olan «Ben bir sokak kadınıyım» ile Muhsin Ertuğrul'dan sonra unutulmuş «Bir millet uyanıyor»u yönetiyor; Süreyya Duru «Malkoçoğlu» ile bir dizinin ilk örneğini veriyor, Duygu Sağıroğlu antik eşya kaçakçılığından (Kanlı mezar) simgesel bir aşk öyküsüne (Nuhun gemisi) geçiyor, Ertem Göreç ise, «Kanun benim» bir yana, Yılmaz Güney-Hülya Koçyiğit ikilisini «Yiğit yaralı olur» da bir araya getiriyor. Ve «karakolda ayna var» ile Halit Refiğ piyasasının en geçerli türünü hicvediyor.

1967, duraklamalı bir yıldır, furyalar yaratıyor, eski defterler karıştırıyor, az sayıda birkaç özgün yapıt da sergiliyor. Akad; Türkân Şoray'ı «Ana» da kullanıyor, «Kızılırmak Karakoyun» ile başarılı bir yapıt ekliyor ikinci dönemine. Memduh Ün «Zilli Nazife» adı altında «Avare Mustafa»yı tekrarlarlarken «Yaprak dökümü» ile eski başarılarına ulaşabilmek niyetini tanıklıyor.

İkinci çevirimler tutkusuna Turgut Demirağ da katılıyor (bu kez renkli çevrilen) «Bir dağ masalı» ile. Orhan Aksoy ise ilerde uzmanı olacağı renkli melodramlara «Samanyolu» ile bir örnek veriyor, Fevzi Tuna iki uyarlamadan biçimi sağlam, anlatımı akıcı iki film çıkartıyor (Devlerin intikamı; Silahları ellerinde öldüler). Bir ara 1001 gece masallarına eğilen (Harun Reşid'in gözdesi) Atıf Yılmaz, «Kozanoğlu» ile tarihsel bir araştırma deniyor. Duygu Sağıroğlu «Kuduz Recep»i, Mehmet Dinler «Sinekli bakkal»ı veriyorlar. Halit Refiğ ise «Kız kolunda damga var» ile bir ikili kuruyor.

1968'de yapımda az bir düşme belli oluyor, konu sıkıntısı uç noktaya vardığından ikinci çevirimler çoğalıyor, örneğin:

—«Dağları bekleyen kız» (Sürayya Duru), «Ezo gelin» (Orhan Elmas), «Funda» (Mehmet Dinler), «İlk ve son» (Memduh Ün), «Kadın severse» (Ülkü Erakalın), «Kanun namına» (Aram Gül-

yüz), «Nilgün» (Ertem Eğilmez), «Parmaksız Salih» (Turgut Demirağ) vb.

Aynı konuların değişik yönetmenler tarafından ele alındığı da görülüyor: Ertem Göreç'in «Şeyh Ahmed» i ve Hüsnü Cantürk'ün «Çöl kartalı», Ertem Eğilmez'in «İngiliz Kemal»i ve Osman Seden'in «İngiliz Kemal'in oğlu», Çetin İnanç'ın «Kızıl Maske» si ve Tolgay Ziyal'ın «Kızıl Maske» si gibi. Bu ara Metin Erksan «Kuyu» yu çekiyor, Yılmaz Güney «Seyit Han» ile «Çirkin Kral» mitosundan kurtulabilmek için bir hamle yapıyor, Akad «Vesikalı yarım» da fahişe romantizmine yanaşiyor, Atif Yılmaz atraksiyonlu bir «Köroğlu» yu imza ediyor.

1969 yılı fazla bir özellik taşımiyor, genel olarak, Ne ki Halit Refiğ tümü ile kişisel bir yapıt olan «Bir Türke gönül verdim» i çeviriyor. Metin Erksan iki ayrı öyküden oluşan «Yılın kadını değil» ile ilginç bir çalışma veriyor. Duygu Sağıroğlu «Vatan ve Namık Kemal» da düşündüklerini gerçekleştiremiyor. Lütfü Akad, Türkân Şoray'lı bir «Seninle ölmek istiyorum»a giriyor. Ve ikinci çevirimler bollaşıyor, ucuz yapımlarla «Western» boy gösteriyor.

1970'de renkli filim sayısı bir kat daha artıyor, 225 filmin 78'i renkli çekiliyor ve renk sorunu, yapım siyasetinin ölçüsünü saptıyor.

Yıl içinde Halit Refiğ, renkli ve Sinemaskop olarak, «Adsız cengâver»i yönetiyor, Sinemaskop perdeyi ve rengi Orhan Aksoy da kullanıyor «Kezban Roma'da» ile. Atif Yılmaz «Aşktan da üstün» de Zeki Müren'le çalışıyor, «Zeyno» da ise bir kez daha Yılmaz Güney-Hülya Koçyiğit ikilisini bir araya getiriyor, Ertem Göreç «Pamuk Prenses ve yedi cüceler» ile masal filimlerin furyasını açıyor. Bilge Olgaç, Kerim Korcan'ın «Linç»inden, kadınsız bir film çeviriyor. Ve iki genç yönetmen giriyor sinemaya, ikisi de yönetmen yardımcılığından gelme; Temel Gürsu (Dikkat kan aranıyor), Yücel Çakmaklı (Birleşen yollar).

Çetin İnanç'ın «Western» türünde «Çeko» filmi yılın en büyük hasılatı yapan filimlerden biri oluyor... Ve Yılmaz Güney «Umut» ile başyapıtlarından birini veriyor.

1971 yılı, özellikle Güney'in yılıdır, «Acı», «Ağıt», «Baba» ve «Umutsuzlar» ile. Akad «Anneler ve kızları», Atif Yılmaz «Yedi ko-

calı Hürmüz», Orhan Elmas «Kerem ile Aslı» yı veriyorlar, Halit Refiğ «Sevmek ve ölmek zamanı» ile çatışmalı bir aşk öyküsünü seçiyor. Memduh Ün, «Üç arkadaşı» ın ikinci çevirimi ile kendini aşmaya çabalıyor.

Bu ara oyuncu Fikret Hakan ilk filmini yönetiyor (Sürgünden geliyorum) ve Semih Evin «Don Kişot» ile Cervantes'i Türk sinemasına getiriyor:

Yılın «favori» türü ise masal filmidir; «Alaeddinin lambası», «Altın Prens devler ülkesinde», «Ayşecik ve sihirli cüceler rüyalar ülkesinde», «Binbir gece masalları», «Keloğlan», «Keloğlan aramızda», «Keloğlan ve yedi cüceler», Saraylar meleği», «Sinderella kül kedisi» v.b. gibi.

1972 de Türk sineması 298 filmle bir rekor kırıyor ve bu 298 film arasında yeni atılımlar, yeni deneyler eksik olmuyor. Türkân Şoray ilk yönetmenlik sınavını veriyor «Dönüş» ile. Ertem Eğilmez «Sev kardeşim» ile bunca yıl sonra bir çıkış yapıyor, Nejat Saydam «Vukuat var» da ölçülü bir çalışma imzalıyor, Yılmaz Duru «Kara Doğan» ile ilgi çekiyor, Duygu Sağıroğlu ise klasik bir «Leyla ile Mecnun» la kanlı bir «Namus» yönetiyor.

Atif Yılmaz üç değişik türde üç tutarlı film verirken (Cemo; Köle; Zulüm) Halit Refiğ hareketli bir «Çöl kartalı» ve içtenlikli bir «Fatma bacı» ile değişik boyutlar inceliyor. Akad, «Yaralı kurt» tan başka, «Gökçe çiçek» ve «Irmak» gibi iki önemli yapıtı veriyor.

Ne ki tecimsel sinema, dar bütçeli yapımlarla, seks-macera türünü seçiyor: «Akrep Mustafa», «Don Juan 72», «Atmaca Mehmet», «Fosforlu melek», «Bitirim Kemal», «Katerina 72», «Fırtına Kemal», «Kırbaçlı yosma», «Şehvet» v.b.

1973 yılı yakında patlayacak olan bunalımın yankılarını verir gibi oluyor. Lütfü Akad «Gelin» ve «Düğün» ile ünlü üçlüsünün ilk iki bölümünü veriyor. Atif Yılmaz bir «Kambur», Memduh Ün bir «Toprak ana» imzalıyorlar. Ertem Eğilmez «Canım kardeşim» ve «Yalancı yarım» le günün adamı oluyor, Safa Önal en tutarlı çalışması olan «Umut dünyası»nı ortaya koyuyor, Zeki Öktem «Bir demet menekşe» ve Feyzi Tuna «Kızgın toprak» gibi başarılı filmler veriyorlar.

1974'te film sayısı 189'a iniyor. 1974 tümü ile ilginç bir yıl... Yılmaz Güney «Arkadaş»la bir sinema olayını yaratıyor. Bunu,

Atif Yılmaz'ın tamamladığı, «Zavallılar» ile perçinleştiriyor. Lütfü Akad, «Esir hayat» bir yana, «Diyet» ile üçlüsünü tamamlıyor, Metin Erksan bir uyarılama ile korku sinemasını deniyor (Şeytan), Halit Refiğ «Vurun kahpeye» nin üçüncü çevirimini kişisel bir açıdan yorumluyor, Atif Yılmaz töresel bir «Kuma» ile grotesk bir «Salako» veriyor. «Oh olsun» ile Ertem Eğilmez yeni kuşak eleştirmenleri tarafından keşfediliyor, Ömer Kavur ilk filmi yönetiyor (Yatık Emine) ve yılların profesyoneli Süreyya Duru, Bekir Yıldız'la işbirliği ederek «Bedrana» ile uluslararası bir ödül kazanıyor.

Ve «Erkek dediğin böyle olur» adlı bir film yakında kopacak olan bir furyanın öncüsü oluyor.

Yıl 1975 : film sayısı 226. Başlıca sorunlar : TV'un etkisi ve «seks» filimleri.

TV'un küçük ekranı beyaz perdeye yeni kahramanlar getiriyor, «Tatlı cadı», «Kaygısızlar», «Pembe panter» ve «Kaynanalar» gibi. Buna karşın TV Halit Refiğ'e «Aşk-ı memnu»yu, Metin Erksan'a altı öykülük bir dizi ve Lütfü Akad'a Ömer Seyfettin'den dört kısa öykü çevirmek olanağını veriyor.

Yılmaz Güney'in «Endişe» sini Şerif Gören tamamlıyor. «İzin» Temel Günsu, «Bir gün mutlaka» ise Bilge Olgaç tarafından yönetiliyor ve Şerif Gören «Köprü» ile dikkat çekiyor. Memduh Ün, Yaşar Kemal'in «Ağrı dağı efsanesi» uyguluyor, Atif Yılmaz çağdaş bir Köroğlu olan «Deli Yusuf»u ve TV'un esintilerini taşıyan «İşte hayat» i yönetiyor. Ertem Eğilmez «Hababam sınıfı» ve «Hababam sınıfı sınıfta kaldı» ile hasılat rekorları kırıyor, Ergun Orbey «Bizim aile» de popülist bir sinema örneğini veriyor, Melih Gülgen ise «Cemil» de toplumcu bir polisi kahramanlaştırıyor. Ve Süreyya Duru-Bekir Yıldız ikilisi «Kara çarşafı gelin» ile yeniden kurulu-
yor, Vedat Türkali'nin katkısı ile.

Yıl 1976 : Türk sineması bunalımlı bir döneme giriyor, sansür sorunu, ağır yapımsal ve konusal sorunlarla. Buna rağmen Metin Erksan tümü ile kişisel bir «İntikam meleği - Kadın Hamlet» i çevirebiliyor. Atif Yılmaz «Mağlup edilmeyenlerde» siyasal sinemaya yaklaşmayı deniyor, Şerif Gören «Deprem» ve «İki arkadaş» ile direniyor, Türkân Şoray «Bodrum hakimi» ile yönetmenliğini sürdürüyor. Orhan Aksoy «Aile şerefi» ile melodramlardan kurtulmak isteğini belirtiyor ve Ertem Eğilmez «Hababam sı-

nı uyanıyor» ile tekrara düşüyor. Bu ara iki oyuncu da kamerasının arkasına geçiyor: Cüneyt Arkın (Şahin; Tek başına) ve Kartal Tibet (Tosun Paşa).

Yıl 1977 : buhran uç noktaya varıyor ve film sayısı 160'a düşüyor. Yine de birkaç ilginç ve doyurucu yapıt eksik olmuyor, Atıf Yılmaz «Selvi boylum al yazmalım» ı çeviriyor, Aytmatov'dan. Süreyya Duru «Güneşli bataklık» ı. Ne ki yılın favorileri iki genç yönetmen oluyor, Yavuz Özkan (Maden) ve ilk filmi veren Korhan Yurtsever (Fıratın cinleri). Yılın en çok sözü edilen filmi de, Tunç Okan'ın, daha önce çeşitli uluslararası şenliklerde ödüller kazanan ve İsveçte çekilen, «Otobüs» oluyor.

18 yıllık bir dönem şimdilik böylece kapanıyor. Sonuca varabilmemiz olanaksızdır kuşkusuz. Biz sadece yakın bir tarihin özeti ni çizmekle yetindik. İlerki yıllara, ilerki aşamalara bir «referans» olmak üzere.

SİNEMATOGRAFİ VE FİKRİ MÜLKİYET*

Dr. Alfred DU PASQUIER

Çeviren :
Prof. Dr. Akar ÖÇAL

GİRİŞ

Sinematografik eserle filmi birbirine karıştırmamak gerekir. Birincisi «en geniş anlamıyla artistik eser»dir (bkz. İleride:1 e); sinematografik eser, eser sahipleri, sanatçılar ve teknisyenlerin işbirliğinin ürünüdür. Film ise, tıpkı kitabın edebi eserin dış görünüşünü teşkil etmesinde olduğu gibi, içinde sinematografik eserin yer aldığı «corpus mechanicum» durumundadır.

Sesli film yeni bir icat olduğu için, henüz kanun koyucu tarafından çözümlenmeyen ve mahkemelere de intikal etmeyen birçok hukuki sorunun doğumuna sebep olabilecektir. Bunlara, aşağıda, değinilecektir.

(*) Cinématographie et Propriété Intellectuelle, Fiches Juridiques Suisses, No. 86.

1. BİR ORİJİNAL ESERDEN YAPILAN FİLMLER

a) Yayım

Birçok film roman, haber ya da tiyatro eserlerinden kaynaklanır. Bu eserlere «orijinal eser» ismi verilir. 24 haziran 1955 tarihinde değişikliğe uğramış bulunan 7 aralık 1922 tarihli Edebi ve Artistik Eserler Üzerindeki Eser Sahibinin Hakkına İlişkin Federal Kanun (LEDA), bu konuda şu hükmü öngörmektedir;

«Eserin çoğaltılması inhisari hakkı, yalın çoğaltma kadar değiştirilmiş çoğaltmayı da kapsar. Bu hak özellikle şunları içine alır :

3— eseri sinematografi ya da benzer yollarla çoğaltmak (..).

Orijinal eserin sahibi, bu sebeple, onun sahneye adepte edilmesine izin vermek inhisari hakkına da maliktir. Bu eserden yararlanmak isteyen yapımcı, eser sahibi ile, yazarla yayımcıyı bağlayan yayım mukavelesini andırır, bir «film mukavelesi» akdeder. Borçlar Kanununun (CO) yayım mukavelesine ilişkin hükümleri, mahkemelerce, eser sahibi ile film yapımcısı arasındaki ilişkileri değerlemek için, kuşkusuz, uygulanabilecektir («film mukavelesi» nin çeşitli biçimleri konusunda bkz. **Libero Olgiati**: Film sonoro e radiadiffusione nel diritto svizzero e nella Convenzione per la protezione della proprietà letteraria ed artistica, Berne 1937, s. 85 vd.).

CO.381. maddesine göre «mukavele eser sahibinin haklarını, anlaşmanın ifasını icap ettirdiği miktar ve zaman için yayımcıya nakleyler». Taraflar, yayım hakkının, zaman, arazi ya da önceden saptanan baskı sayısı sınırlı olacağını öngörmüş olabilirler (**Schneider/Fick**: Commentaire du Code fédéral des obligations, Mad.381, No.18-21). Aynı yazarlara göre (No.24), «yayım hakkı, eseri mekanik ya da optik araçlar vasıtasıyla tanıtmak hakkını kapsamaz»; bu sebeple, eser sahibinin hakkının korunduğu bir eseri yaymak hakkını elde etmiş olan bir yayımcı, buna dayanarak, bu eserden film yapmak hakkını da elde etmiş olmaz.

b) Sessiz film yapma hakkının devri, seslendirme ya da sesli film yaratma hakkını da kapsar mı?

LEDA'nın yürürlüğe girdiği tarihte sesli sinema mevcut değildi. Bu sebeple sorun çözümlenmemişti. İsviçre hukuku, Fransız

mahkeme kararları ve doktrininin aksine, tüm işleme türlerine in globa uygulanan «mutlak» bir eser sahibi hakkı tanımıyordu. İsviçre kanunu, eser sahibine birkaç seçenek tanımaktaydı: Çoğaltma hakkı, halka icra hakkı, çevirme hakkı vs.; eser sahibi, kural olarak, eserinin kanunda belirtilmeyen bu tür işlenmesini yasaklamak imkânına sahip değildir. Bununla beraber, Federal Mahkeme, LFDA'de zikredilmeyen edebi ve artistik eserlerin radyo yayını yoluyla işlenmesini önlemek bakımından, bu tür anlatım biçimini halka icraya benzetmiştir (ATF 62 II 243; Sem.Jud. 1936, 577). Öte yandan Federal Mahkeme bu konuda şu düşüncelere de yer vermiştir:

«Kanunun genel esaslarına göre, özel düzenlemeleri gerekli kılan yeni olay ve durumlar söz konusu olduğunda, hâkim, eğer kanun koyucu bu durumları öngörmüş olsaydı bunlar hakkında nasıl bir hüküm getirecek idiyse, ona göre bu olay ve durumları değerlemek zorundadır (CC.1)».

Bu düşüncelerden şu sonuç çıkarılabilir ki, 1922 yılında öngörülmemiş olmasına rağmen, bir eserin bir sesli filme adaptasyonu, onun sessiz filme adaptasyonundan farklı bir işlem teşkil eder ve farklı bir sinematografik eserin yaratılmasına yol açar; bu sebeptendir ki, eser sahibi, eserinin sessiz filmde kullanılması iznini vermiş olsa bile, korunmalıdır. Bundan ayrı olarak, CO. 383. maddesinin «eğer mukavelede baskı adedi öngörülmemişse, yayımcının hakkı ancak bir tek tab'a makturdur» hükmünü öngördüğü de eklenmelidir. Orijinal eserden bir tek negatif kopya yapma hakkını elde eden yapımcı, buna dayanarak, sessiz, sesli ya da seslendirilmiş olsun, yeni bir negatif kopya yapmak hakkını elde etmiş olmaz.

c) Sinematografik yapım için yasal lisans gerekli değildir

Federal Mahkeme, sesli filmin, müzik kutusu ya da gramafon gibi, bir müzik eserinin veya müzikal-edebi eserin yapımında bir mekanik araç olarak kabul edilemeyeceğini karar altına almıştır; durum böyle olunca, LFDA'nın yasal ya da iradi lisansa ilişkin hükümleri, ona uygulanamayacaktır (ATF 59 II 473; Sem.Jud. 1935 129). Eser sahibinin, eserinin kaydedilmesine müsaade etmişse, İsviçre'de bir işletmesi olan bir fabrikatörce daha sonraki bir tarihte gerçekleştirilecek kayda mani olamayacağına ilişkin 17. madde

hükmünün, film yoluyla kayıta uygulama yeri yoktur; eserinden film yapması iznini bir yapımcıya vermiş olan eser sahibi, sinematografik yapım hakkını devretmedikçe, öteki yapımcılara aynı yetkiyi vermek imkânını muhafaza eder.

d) Filme almak mükellefiyeti

Reiguel'e göre, orijinal eser sahibi, eserini filme almasını yapımcıdan isterse, yapımcı film yapmakla mükelleftir; aksine, bu izni yapımcı talep etmişse, o zaman yapımcı bu mükellefiyet altına girmez (**Denise Raiguel:** le cinématographe et le droit d'auteur, Neuchâtel 1940, s. 33). **Marotte** ise yapımcının hiçbir halde film yapmak borcu altında olmadığı görüşündedir; ona göre «sinematografik eser, hiçbir maddi zorlamanın söz konusu olamayacağı bir fikri eser, durumundadır» (Paul Marotte: De l'application des droits d'auteur et d'artistes aux oeuvres cinématographiques et phoniques, Paris 1930, s. 70 vd.). Bu durum, bir orijinal esere dayanarak film yapmayı üstlenen yapımcının, eğer zarar ziyan varsa ve filmin tamamlanamamasında kusurunun bulunmadığı ispatlanmazsa, tazminat ödemesine mani değildir (CO.97). Yapımcı, hem yayımcı hem de eser sahibi durumundadır; zira, o bir yandan sinematografik yayıma yön verir, öte yandan da, devir sebebiyle, yaratılan yeni eser üzerinde bir memleki haktan yararlanır (bkz.2).

e) Sinematografik eserin korunması

LFDA'nın 1. maddesine göre «sinematografi yoluyla ya da benzer bir usulle elde edilen ve orijinal bir yaratma teşkil eden sahne eserleri» fikri haklar yoluyla korunan, edebi eserler olarak telâkki edilmişlerdir (bkz. message du Conseil fédéral FO 1918, T.III, s.587, No. 5 a). Sahne eserleri (yani sinematografik eser) ister «bağımsız olarak düşünülmüş olsunlar» (sinematografi yoluyla elde edilen bağımsız eser) ister «bir başka eserden meselâ bir romandan kaynaklanmış olsunlar» (bir orijinal eserin sinematografik çoğaltılması) himaye görürler.

LFDA'nın tasarısının 3. maddesi de şu hükmü kapsamaktaydı: «Aşağıdakiler, orijinal eser olarak himaye edilirler: 1. Çeviriler; 2. Edebi, artistik ya da fotografik bir eser karakteri arzettiği, bir eserin, ana muhtevasının yayımı dahil, sinematografi ya da benzer bir usulle elde edilen başka türden olan bütün çoğaltmaları. LF-

DA'nın 4. maddesi (tasarıların 3. maddesi), sinematografik eserlere ilişkin cümlelerin bu unsurlarını kapsamına almamıştır. Bunun nedeni olarak, kanun koyucunun, 1. maddede sayılmış olmayı yeterli bulmuş olduğu ifade edilebilir. Bildiride belirtilen düşünceler, sanki tasarıların 3. maddesinin olduğu gibi geçmiş olduğu farzedilerek, uygulanmalıdır.

Federal Mahkeme sesli filmi «bir tiyatro eserine ya da opera ya benzer, bir müzik eseri veya müzikal-edebi bir eser olarak nitelenemeyen, en geniş anlamda bir artistik eser» olarak telâkki etmiştir (ATF 59 II 473; Sem. Jud. 1935, 129, No.5 ve 6). Müzikli ve mevcut eserin sözlerini kapsayan sesli sinematografik eserler, bu sebeple, sessiz filmlerin tabi olduğu hükümlere göre korunmaktadır.

f) Orijinal eser sahibinin film dışında korunması

Çevirilerin ve bir eserin (orijinal fotografik, artistik veya edebi bir eser karakteri arzettiğçe) başka türden olan bütün çoğaltmalarının orijinal eser olarak himaye göreceğini belirten LF DA'nın 4. maddesinin son fıkrası, şu hükmü kapsamaktadır: «Her halde eser sahibinin orijinal eser üzerindeki hakları saklıdır».

Filme alınan edebi ya da müzikal kompozisyonun sahibi, bu sebeple, yapımcıya devretmedikçe çoğaltma hakkını muhafaza eder. Ayrıca, eser sahibi, eserinin, film yoluyla tanıtılması ya da halka sunulmasına izin vermek veya bunları yasaklamak inhisari hakkına sahiptir (**Röthlisberger**: La nouvelle loi suisse concernant le droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques du 7 décembre 1922, Berne 1923, s.15). Fakat, çoğu kez, kompozitörler, sinematografik gösteri yolu da dahil hangi şekilde olursa olsun, eserlerinin icra hakkını bir şirkete devretmektedirler. Bu sebeple, onların, sinema sahipleri nezdindeki paylarının tahsili yetkisi de bu şirketlere aittir (bkz. Sacem/Alhamra davası, ATF 59 II 473; Sem. Jud. 1935 129).

Şunu hatırlatalım ki, Federal Mahkeme (özellikle yukarıda anılan kararında) sesli filmin bir mekanik müzik aracı olarak kabul edilemeyeceğini ve bir filmde yer alan müzik parçasının icrasının LFDA; 21. maddesi gereği olarak zorunlu lisana tabi olamayacağını karar altına almıştır. Bu sebeple fonografik müziğin icrası serbesttir; ne yazarın iznine gerek vardır ne de ona bir ücret

vermek gerekir. Böylece Federal Mahkeme sesli filmin birliği teorisini benimsemiş olmaktadır. Gerçekten, bu teoriye göre, sesli unsurları, göze hitapeden unsurlardan ayırmak mümkün değildir. Esasen 21. madde 1955 tarihli kanunla yürürlükten kaldırılmıştır.

g) Orijinal eser sahibinin manevi hakkı

Esas itibariyle şahsi hak durumunda olan bu hak, Federal Mahkemece şöyle tanımlanmaktadır:

«Şahsiyetin himayesine ilişkin esaslardan şu sonuçlar ortaya çıkar ki, bir taraftan, eser sahibinin, isminin eseri üzerinde kı-sıltılmadan yazılması ve başka bir ismin orda yer almaması konusunda bir hakkı; öte yandan da, eser sahibinin eserinin ünü-ne, şerefine zarar verebilecek biçimde değiştirilmesi, tahrif edilme-si ya da bir başka şekilde tadil edilmesini engellemek hakkı mev-cuttur (bkz. bu görüşte **Melliger**: «Das Verhältnis des Urheberrec-tes zu den Persönlichkeitsrechten», s. 99, ATF 58 II 299; Sem. Jud. 1933 46).

Federal Mahkeme bu kararında manevi hakkın devrinin çok şüpheli olduğu görüşünü ifade etmiş bulunmaktadır. Doktrin de, genellikle, bu görüştedir (bkz. **Raiguel**, s. 19).

Orijinal eser sahibinin, eserinin halka tanıtılmasından sonra filmde değişiklik istemesi, yapımcının büyük zarara uğramasına sebep olabilir. Bu sebeple «le droit d'auteur» (1935, s. 53), eser sa-hibinin, itirazlarını ortaya koyabilmesi için, bir ön gösteriye davet edilmesini teklif etmektedir. Tiyatro Eserleri Kompozitörleri ve Eser Sahipleri şirketi (Société des Auteurs et Compositeurs dra-matiques) ile Fransız Sinematografi Odası (Chambre syndicale française de la cinématographie)-ki İsviçre'nin Fransızca konuşu-lan kantonları da buraya girmişlerdir-tarafından hazırlanan tip-mukavele, orijinal eser sahibine ilk ödeme yapılmadan önce, onun, senaryo ve konuşmalar hakkında tenkitlerini ya da tasvibini ifade etmek hakkına sahip olduğunu öngörmektedir (bkz. **Raiguel**, s.35).

2. Yapımcıyla işarkadaşları arasındaki ilişkiler-Sinematogra-fik eserın sahibi

Her şeyden önce şunu işaret etmek uygun olur ki, orijinal ese-rin sahibi fikri hak bakımından, bir işarkadaşı olarak telâkki edi-

lemez. O, eserinin sinemaya adepte edilmesi hakkını yapımcıya devretmişse de, filmin yaratılmasında bir katkıda bulunmamıştır. Film, birçok uzmanın işbirliğini gerektirir. İşbirliği yapanlar şunlardır: Artistik müdür (sahneye koyan), seneryo yazarı, özellikle film için hazırlanan müziğin kompozitörü, ses ve görüntü operatörleri, yorumcular, makinistler ve öteki teknik yardımcıları.

Bir görüşe göre, işarkadaşları aralarında, zımnın, amacı film yapmak olan bir adi şirket anlaşması akdetmişlerdir (**Raiguel**, s. 25), Gerçekten durum böyle değildir; zira işarkadaşlarının, her ne kadar yapımcıya karşı borç altına girmişlerse de, birbirlerine karşı bir mükellefiyetleri yoktur. Onlar gayretlerini ve imkânlarını bir ortak amaç için birleştirmeyi taahhüt etmiş değildirlir (CO.530). İşarkadaşları yapımcıya bir hizmet akdiyle bağlanmışlardır. Sonucu film olan faaliyet için yükümlülük altına giren, yapımcıdır. «İşçi hizmetini yaparken birşey ihtira ettikçe iş sahibi böyle bir ihtirain kendisine ait olacağını akidde şart koymuş yahut bu ihtira işinin taahhüt eylediği hizmetin levazımında bulunmuş ise ihtira olunan şey, iş sahibinin olur» hükmünü kapsayan CO.343/I. maddesi, kıyasen (**Raiguel**, s.27), uygulanmalıdır.

Yaratıcı bir faaliyet yapan işarkadaşları, haklarını yapımcıya devretmiş sayılırlar. Esasen «hiçbir işarkadaşı devir beyanını kapsayan bir belge imzalamaksızın girişimci tarafından işe alınmış değildir» (bkz. Droit d'auteur, 1935, s. 55, 2).

Bu sebeple, yapımcının, sinematografik eser üzerinde bir türemiş (dérivé) hakkı (**Werner Holzherr**: Der Tonfilm in seinen Beziehungen zum Urheberrecht, unter Berücksichtigung des deutschen und schw. Rechts, Berne 1934, s. 84 vd.: **Raiguel**, s. 29) mevcuttur. Durum böyle olunca, çoğu kez, bir hükmi şahıs bir orijinal hakkın sahibi olamaz. Hükmü şahsın, gerçekten, bir fikri eserin yaratıcısı olamayacağını, doktrin genellikle kabul etmektedir.

Fikri hak bakımından, yaratıcı bir artistik faaliyet yapan işarkadaşlarının (filmin) kimler olduğu konusunda İsviçre'de görüş birliği yoktur. **Olgıati** (s. 84 vd.)'ye göre sesli filme konu olan eserin sahibi, film için müzik yapan, sahneye koyan, ortak sahiptir. **Marotte** ise (s. 46 vd.) seneryo yazarını, sahneye koyanı, birinci rollerin oyuncularını (yıldızları) ve görüntü operatörünü işarkadaşı olarak kabul etmektedir. (ayrıca bkz. **André Falco**: Les droits d'auteur et le film sonore dans la législation française, Paris 1930,

s. 75 vd.; **Holzherr**, s. 63 vd.; **Claude Mayer**: *Quelques aspects du droit d'auteur en matière de cinématographie*, Paris 1935, s.50 vd.). **Fritz Ostertag** («L'auteur de l'oeuvre cinématographique», *Le droit d'auteur*, 1935, s. 53 vd., 64 vd., 74 vd.) işarkadaşı olarak şunları saymaktadır: Artistik direktör, seneryo yazarı, filmde bağımsız olarak kullanılmayan, sipariş edilen müziğin kompozitörü. Aynı yazara göre, bir eseri tamamlamayan, yalnızca ileride film olacak bir eserin hazırlanmasına katılan işarkadaşları, yapımcı karşısında, bir manevi hak iddia edemezler. Bu sebeple onlar, yapımcının, hazırladıkları çalışmalarını değiştirmesine itiraz edemeyecekleri gibi; bu değişiklikler sebebiyle gösteriyi de engelleyemezler (loc.cit.s.55 2; 65 3).

Bunun aksine olarak, işarkadaşlarının, katkılarının bulunduğu eserde üçüncü şahısların yapacakları izinsiz değişikliklere itirazla ilgili olarak film üzerinde bir ortak hakka sahip olup olmadıkları üzerinde durulabilir (loc.cit. s.66 1). Bu hakkı tanımak gerekir; zira yapımcı eser sahibi olmadığı için, bu ortak hak tanımazsa, onun, sinematografik eser üzerinde manevi hakkı mevcudiyetini yitirir, bu ise anlamsızdır.

Bu manevi hakka sahip işarkadaşlarının kimler olduğu konusundaki münakaşaları önlemek için **Ostertag**, sinematografik eserin üçüncü kişilerce gerçekleştirilecek haksız kullanımlarına ve kopyalarına mani olmak bakımından, yapımcıya, işarkadaşlarını temsil konusunda kanuni bir temsil yetkisinin verilmesini teklif etmektedir (ibit, s. 66, 3)

3. SİNEMATOGRAFİK ESER ÜZERİNDEKİ HAKKIN ŞUMULÜ

Philippe Dunant'ın belirttiği gibi (*Rapport sur la révision de la loi fédérale sur la propriété littéraire et artistique à la Société suisse des juristes*), extrait des délibérations de la S.S.J., Bâle, Helbin ve Lichtenhahn 1913) ister sinematografi yoluyla yapılan bir bağımsız eser ister daha önce mevcut bir eser karşısında bulunulsun, «her iki halde de soyut görüntüler söz konusu değildir; bunlar himaye edilmiş basit fotoğraf durumundadır. Burada, aksine, sinematografik görüntülerin bütünlüğü içinde cereyan eden bir eylemin himayesi bahse konudur».

Göze hitap eden unsurların yanında sesli unsurların da yer alması halinde bu husus daha kesinlik arzeder. Sinematografik eser, fikri hak bakımından, fotografik eserden farklıdır.

Sinematografik eser, fikri haklar yoluyla korunabilmek için, bir «orijinal yaratma» (LFDA.1), yani yeni ve orijinal bir düşüncenin, bir yaratıcı düşüncenin ifadesi, olmalıdır (ATF 58 II 299; Sem. Jud. 1933 41). Bir opera oyununu olduğu gibi aksettiren film, fikri hakkın himayesinden yararlanamaz. Sinematografik esere ilişkin hak, edebi ya artistik karakterli bir başka eser üzerindeki hakkın aynıdır. Bu hak şunları (LFDA.12) kapsar:

1. Sinematografik eseri hangi usulle olursa olsun-yani yeni kopyalar yapmak, sesli kısmın plağa kaydına izin vermek, eseri sahneye adapte etmek, üçüncü şahsın onu roman haline getirmesine ya da bir yabancı dile çevirmesine müsaade etmek suretiyle çoğaltmak. Gerçekten LFDA. 13/I. maddesine göre «eseri çoğaltmak inhisari hakkı yalın çoğaltma kadar değiştirilmiş çoğaltmayı da kapsar».

Sinematografik eserin sahibi, bu sebeple, filmin müsaadesiz yayımlarını engelleyebilir; LFDA. 42 vm. maddelerinde öngörülen (tazminat-para cezası, taklit kopyaların müsaderesi) cezai ve hukuki müeyyidelerin uygulanmasını talep edebilir.

Haksız yayım **taklit** olarak isimlendirilir. Eğer taklitçi filmin negatifini ele geçirip, ondan kopyalar yapmışsa, taklit **tamdır**. Eğer, taklitçi, bir yeni filmde, bir tiyatro eserinde ya da bir romanda, sahneye konusu, plâni, sinematografik eserdeki aktörlerini oyununu aktarmışsa, taklit **kısımdır**. Fikri hakda korunanlar, daima kamusal patrimonanın ortak kaynaklarından alınan düşünceler olmayıp, bu düşüncelere verilen biçimdir. **Folco**'ya göre (s.62), Fransız doktrini, kopyanın, orijinal eserin verdiği intibain aynıını vermesi halinde bir taklid fiilinin varlığını kabul etmektedir. Tesadüfi bir benzerlik yeterli olmamakla birlikte, karışıklık, taklit fiilinin mevcudiyetinin bir aslı unsuru da değildir (**Raiguel**, s.75).

2. Sinematografik eserin sahibi onu satmak ve filmi «piyasa-ya sürmek» hakkına sahiptir.

3. Malik, aynı zamanda, gösteriyi menedebilir. Pek doğaldır ki, girişimci, türemiş hakkını kullanarak filmi satınca, sinematografik eserin halka gösterilmesi hakkını da zımnen alıcıya devreder; zira

filmin ona satılmasındaki tek amaç budur. Fakat filmin yapıldığı orijinal eser, özellikle kompozitörün hakkı bakımından durum böyle değildir. Bu kimse, yapımcıya adeptasyon hakkını devretmişse de, ona, filme giren orjinal eserini icra hakkını devretmiş değildir. Alıcı, esasen, yapımcıya geçmemiş olan bu hakkı iktisap edemez; kompozitörler, eserlerinin icra hakkını bağlı buldukları şirkete devretmişlerdir (bkz. yukarda 1 f).

4. SİNEMATOGRAFİ YOLUYLA YAPILAN BAĞIMSIZ ESER

Filmin konusunun mevcut bir eserden alındığı hallerde senaryo orjinal ise (yani senaryo yazarı filmin konusunu bizzat düşünmüşse) ortada «sinematografi yoluyla yapılan bir eser» mevcuttur. Müzik film için bestelenmişse, sinematografik eser her bakımdan orjinaldir. Bu tür eserler de, mevcut bir eserden alınan sinematografik eserler gibi, himaye görürler. Tek fark, orjinal eser sahibinin hakkı ile işarkadaşlarının hakkından türemiş yapımcı hakkının birarada bulunmayışıdır.

5. DÖKÜMANTER FİMLER

Bununla, seyahatler, tabiat olayları, peysajlar ve bazı malların imalatının çekiminde olduğu gibi, düşünce mahsulü olmayan, fakat eğitici bir karakter arzeden filmler kastedilmektedir. Bunların sinematografik eserlerin himayesinden mi yoksa sadece fotoğrafların himayesinden mi (LFDA.2) yararlanacağı hususu tartışmalıdır; **Raiguel** (s.65) ve **Falco** (s.65 vd.)'ya göre bu tür filmler fikri eserler durumunda olduklarından, birinciler gibi himaye görürler. Gerçekten, konu seçimi, takdim şekli, müziğin eşlik etmesi, bir yaratıcı fikri faaliyetin belirtisidirler.

6. AKTÜALİTE FİMLERİ

Aktüalite filmlerinde durum başkadır. Bunlar, kamusal hayatın (askeri gösteriler, sportif olaylar gibi) olaylarını aksettirmekle yetinirler; birbirini izleyen fotoğraf durumundadırlar. Bu sebeple, himaye bakımından, fotoğrafların himayesine tabi olmalıdırlar (**Raiguel**, s.60; **Falco**, s.66 vd.; **Mayer**, s.109). Bern Konvansiyonu-

nun değiştirilmesine ilişkin konferansın hazırlık çalışmalarından anlaşıldığına göre, **Edebi ve Artistik Eserlerin Himayesi Hakkında-ki Milletlerarası Birlik Bürosu'nun** kanaatı da bu merkezdedir. Eğer filmde müzik de varış, bunun sahibi de, şüphesiz, kompozitör hakkının himayesinden istifade eder.

7. HİMAYE SÜRESİ

LFDA. 36. maddesi eser sahibinin haklarının himayesinin, ölümden 3 yıl sonra sona ereceğini hükme bağlamaktadır. Burada, kuşkusuz, gerçek şahışlar söz konusudur. Yapımcının hakkı da aynı süre ile mi korunacaktır? Yapımcı hükmü şahış ise himaye süresi onun iflasından ya da sona ermesinden itibaren işlemeye başlayacaktır. Bu süre, bu sebeple, çok uzun ya da kısa olabilecektir. Bu durum ise anlamsız ve kesinolmayan bir uygulamanın doğumuna yol açar.

Bu sebepledir ki, sürenin, filmin halka ilk defa gösterilmesinden başlamasının yerinde olacağı teklif edilmektedir (**Raiguel**, s.80; **Mayer**, s.130 vd.; **Holzherr**, s.89 vd). Sorun İsviçre'de henüz bir mahkeme kararına konu teşkil etmiş değildir.

8. MİLLETLERARASI HUKUK

Son olarak Brüksel'de (1948) değiştirilen Bern Konvansiyonu- nun 14. maddesi, eser sahibinin hakları konusunda şu hükmü n- görmektedir:

«1. Edebi, ilmi ya da artistik eserlerin sahipleri şu konularda inhisari bir hakka sahiptirler: Bu eserlerin sinematografik çoğaltılması ve adaptasyonu ile böylece yayımlanan ya da adapte edilen eserlerin piyasaya çıkarılması; bu şekilde çoğaltılan ya da adapte edilen eserlerin halka tanıtılması ve gösterilmesi:

2. Sinematografik eser, çoğaltılan ya da adapte edilen eser sahibinin hakları mahfuz kalmak şartıyla, bir orjinal eser gibi ko- runur.

3. Edebi, ilmi ya da artistik eserlerden alınan sinematografik eserlerin bir başka artistik şekle adaptasyonu, onu gerçekleştiren-

lerin izin hakları baki kalmak şartıyla, orijinal eser sahibinin iznine bağlıdır.

4. Edebi, ilmi ya da artistik eserlerin sinematografik adaptasyonu 13/II. maddede öngörülen kayıt ve şartlara (plağa kayda ilişkin yasal lisans) tabi değildir.

5. Yukarıdaki hükümler sinematografiye benzeyen öteki usullerle gerçekleştirilen eser ve çoğaltmalara da uygulanır».

I. fıkradan, birliğe dahil eser sahibinin (vatandaşı olduğu ülkenin, edebi ve artistik eserlerin himayesi hakkındaki milletlerarası Birlik üyesi olduğu) eserinin sinemaya adaptasyonuna ve bu eserin sahneye aktarılmasına karşı korunmakta olduğu, II. fıkradan da sinematografik eser sahibinin himayenin talep edildiği birlik ülkesinde edebi ve artistik eserlere sağlanan himayeden yararlanmakta olduğu anlaşılmaktadır.

II. fıkradan çıkan anlama göre, sinematografik eserler, kural olarak korunmaktadır. Bununla beraber bazı ülkelerde (İngiltere, Avusturya, İtalya) dökümanter filmlerle aktüalite filmleri için bir himaye söz konusu değildir. Roma'da 1928 yılında yapılan değişiklikten önceki metne göre; sinematografik eserlerin orjinallik karakterleri kaybolursa, bunlar, fotografik eserlerin yararlandığı himayeden yararlanacaklardır.

Edebi ve artistik eserlerin himayesi hakkındaki milletlerarası Büro, Unesco Sekreterliğinin tasvibiyle, sinematografik eser sahiplerinin hakları ve benzer bazı haklar konusunda ortaya çıkan sorunları dile getiren bir belge hazırlanmıştır (Bkz. bu Büro yayını, Geneve 1961: La protection internationale des oeuvres cinématographiques). Burada, Bern Birliğine dahil ülkelerdeki mevzuata kısaca değinilmektedir.

Aynı Büro, 1960'da Konvansiyonla çözümlenen ve çözümlenmeyen sorunların hangileri olduğunu ve yapımcılarla fikir yaratıcıları arasındaki ilişkilerin nelerden ibaret bulunduğunu tetkik konusu yapan bir rapor kaleme almıştı. Biz, burada, bu rapordan bazı bölümleri özetlemekle yetiniyoruz:

«Sinematografiye benzer usullerin» (bkz. Mad. 14/V) manyetik bantlara kaydedilen filmleri kapsayıp kapsamadığı şüphelidir. Orijinal eser sahibinin, bu eserin sahneye adaptasyonu konusun-

daki inhisari hakkı, edebi eserin adaptasyonuna ve müzik eserinin yayımına uygulanır. Yapımcı, bir yasal lisanstan yararlanamaz. Filmin eldeğiştirmesi ve halka gösterilmesi için, onu gerçekleştirenin izni gerekir. Adapte edilen eserler için Bern Konvansiyonunda öngörülen himaye süresi 50 yıldır. Orjinal eserlere (doğrudan doğruya perde için yapılan) uygulanan kanun ise milli kanundur.

Sinematografik eser sahibi, Konvansiyonda belirlenmemiştir. Bu, anglosakson ve germen ülkeleriyle bazı sosyalist ülkelerde yapımcı; latin ülkelerinde ise fikir yaratıcılarıdır. Fakat işbirliği kavramını tanımlamak zor olduğu gibi fikir yaratıcılarının eksiksiz bir listesini yapmak da imkansızdır. Yaratıcının başlıca rolü, belki de onun lehine olarak juris et de jure bir karinenin kabulünü gerektirecektir.

Yapımcı, tabii olarak, filmin gerçekleştirilmesinde garanti arar. Yapımcı, bu amaçla, haklarını kendisine devreden işarkadaşları ile yaptığı mukavelelerle ulaşır. Bazı ülkelerde devir bir yasal ya da varsayılmış lisansa dayanılarak yapılır. Bununla beraber kompozitörler, halka sunma hakkının kullanılmasını bir şirkete bırakmaktadırlar.

Manevi hak, fikir yaratıcılarının yaratıcılık hakkından ve eserlerinin değiştirilmesine mani olmaktan ibarettir. Bu sonuncu hak film çekimi sürdüğü müddetçe kullanılabilir.

SİNEMAYI YENİDEN DÜŞÜNMEK

Engin AYÇA

Sinema yedinci sanattır. Doğadaki cisimlerin görüntülerinin saptanması, hemen arkasından da bu görüntülerle hareketin üretilmesi, yani sinemanın doğması, beraberinde diğer sanatlarla karşılaştırmasını getirmiştir. Kolay olmamıştır, ama sonunda sinemanın ayrı bir sanat olduğu kabul edilmiştir. Bugün artık herkesin çok olağan düşünmeden, tartışmadan bildiği bir olgudur, sinemanın sanat olduğu.

Biz şimdi konuya bir soruyla yeniden yaklaşmayı deneyelim: Sinema yalnızca sanat mıdır?

Hemen evet ya da hayır diye cevap vermeden önce sinemanın ne olduğunun tekrar düşünülmesinde, sinemayı oluşturan unsurların belirlenmesinde yarar var: Sellüloid bir zemin üzerindeki kimyasal, ışığa duyarlı bir tabaka aracılığıyla ışık yansıtan cisimlerin görünümünün fotoğraf olarak saptanması, insan gözünün gördüklerinin izini bir süre koruması özelliğinden yararlanarak cisimlerin hareketlerinin fotoğraflara bölünmesi ve sonra bu fotoğrafların saniyede 24 kare geçecek şekilde (önceleri bu 16 kare olarak yapılıyordu) bir projeksiyon aygıtıyla karanlık bir salonda ve ses

eşliğinde beyaz perdeye yansıtılması. Mekanik olarak sinema olayı böyle başlamıştır. Filmi çeken yönetmenin, oyuncuların, kameramanın, senaryocunun, yapımcının vb., montajın ve filmi izleyen seyircilerin bu mekanik olaya kattıkları ve kazandırdıkları sinemayı esas niteliklerine kavuşturmuştur. Sinema yeniden çoğaltılmış görüntülerin ve seslerin belirli bir düzenleme içinde kullanıldığı bir iletişim, bir haberleşme, bir anlatım, belgeleme, saptama (birçok ülkede bir de para kazanma) aracıdır ve sanatsal bir yaratıdır. Bu geniş ve genel tanımlaması ve nitelikleri içinde sinema, bugüne kadar, fiili olarak sanat alanının çok dışındaki alanlarda yoğun bir biçimde kullanılagelmiştir. Eğitim filmleri, bilimsel filmler, haber filmleri sinemanın yararlı bir şekilde hizmet gördüğü çok önemli alanlardır örneğin. Durum böyle olunca sinemanın sanat olup olmadığının sorulmasının bir anlamı kalmıyor. Doğru deyiş bizzat, sinemanın sanat ürünleri de üretebildiğidir.

1800 yıllarının bilgi ve teknolojik düzeyine koşut olarak görüntülerin duyar katlı sellüloid üzerine film kamerasıyla saptanması ve bu görüntülerin gene o duruma koşut karanlık bir yerde, yüksek maliyeti göz önüne alınarak ve kâr edebilmek için de ücret ödemiş birçok kişinin bir arada toplu olarak bulunmasıyla gösterilmesi bugün de hala sürmektedir. Ama bugünün bilgi ve teknolojik düzeyi 1800'lerin aynı değildir. Ve artık görüntüler ve sesler duyar-katlı sellüloidlerin dışında başka yollarla da çoğaltılabilmekte, birçok biçimde kitleye iletilebilmektedir. (Örneğin TV, Videotape). Bu esasında, sessiz sinemaya geçişten sonra sinemada yepyeni bir dönemdir. Ve sinemanın ne olduğu, ne olmakta olduğu üzerine yeni sorunları da beraberinde getirmektedir.

Türkiye sinemanın bütün evrelerini yaşamamıştır. İlk filmin 1914 yılında çekilmesi ve daha sonraki yıllarda yapımların sayıca çoğalmasının dışında sinema ne sanayi olarak ne de düşünce olarak bir varlık ortaya koyamamıştır. Türkiye sinemayı oldukça biçimlendikten ve yol aldıktan sonra ithal etmiştir, hem de herşeyiyle, tekniği, anlatım biçimleri ve tüm kavramları, tanımlamalarıyla.. Bu dönem üstelik Türkiye'nin her bakımdan gerilemiş bir toplumsal yapıdan kurtulmak için Batıya açıldığı ve özendiği bir dönemdir. Batı bütün kurumları, davranış biçimleri, düşünce sistemleriyle ülkeye ithal edilmektedir. Bugün de sinemadaki bütün değişimler ve gelişmeler gene dışarda izlenip ülke sinemasına sokulmaya

çalışılmaktadır. (Belki birtek uygulamadaki sonuçları ve kuramsal savları tartışılabilecek, «ulusal sinema» hareketi, en azından Türkiye'ye özgü bir sinemanın oluşturulması yönünde başlamış bir girişim görünümü taşımıştır.)

En temel sanayi yatırımlarını bile yeterince gerçekleştirememiş bir Türkiye'de sinema sanayisinin yokluğunu olağan karşılamak gerekir. Türkiye'de yapım koşullarının ve teknik olanakların çok gelişmiş düzeyde olmaması gibi hala sinema düşüncesi de yeterince gelişmemiştir. Yapım alanının yetersizlikleri sanki düşünce alanına da yansımaktadır.

Televizyonun yaygınlaşması, Yeşilçam'ın sancılı bir döneme girmesi, reklam sinemasının alabildiğine gelişmesi ülkemiz sineması adına önemli bir dönemdir. Böyle bir ortamda sinema olayına çok daha ileri bir bilinçle ve bilgiyle yaklaşmak onu en ileri noktasından yakalayarak Türkiye gerçeği içine yerleştirmek gerekmektedir. Hala 1920'lerin, 1940'ların sinema görüşüyle bugün sinemayı algılamak ve düşünmek olanaksızdır. Kuşkusuz o yıllardan hala alacağımız bir yığın önemli, yararlı yaklaşımlar vardır, ama günümüzde görüntü ve sesle anlatım, iletişim, yaratı çok değişik ve yeni tekniklerle bu alanın sınırlarını alabildiğine genişletmiştir. Türkiye'de sinemanın bir geçiş dönemini, yeni oluşumların ilk kıpırtılarının görüldüğü bir evreyi yaşadığını gözlediğimiz bir zamanda sinema üzerine kuramsal çalışmaların mutlak başlatılmasının sayısız yararları var. Birçok koşulların zorunlu olarak kısıtlamalar, sınırlamalar getirdiği yapım alanının zorlukları, saplantıları, alışkanlıkları ancak alabildiğine özgür, önyargılardan arınmış, yeni bilgilere ve gelişmelere açık bir düşünce alanının ve ortamının gelişmesiyle aşılabilir. Hızlı oluşumlar içindeki ülkemizde toplumsal gelişmeleri etkilemede, yönlendirmede sinemayı en geniş olanakları ve boyutlarıyla kavramak, sahiplenmek ve kullanmak için sinema üzerine yeniden düşünmeye başlamak gerekmektedir.

SİNEMA VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Nevhis Cem AŞKUN

Edebiyat, insanın dünyada var oluşundan yok oluşuna kadar geçecek süre içindeki uzun yazgısının ayrılmaz bir parçasıdır. Bu nedenle kendisine sonradan bağlanan diğer sanat dallarının içinde (örneğin; sinema gibi.) kaybolmayıp onları içine alan evrensel bir sanattır. Çünkü, edebiyat bir yerde insanın kendisidir. İnsanın doğuşundan ölümüne değin yaşadığı her evrede yazınsal bir sanat duyarlılığı vardır. Edebiyat, sadece birkaç mısra şiir, birkaç sayfa öykü, birkaç cilt romandan ibaret değildir. Her insan yaşamının yazınsal bir yönü vardır. Edebiyatla uğraşan sanatçılar, şairlerden romancılara değin tüm kadrolarıyla, insanlığın değişik ortamlarda ve sonsuza varan zaman içinde duyupta dile getiremedikleri yaşantılarını tarihe mal ederler. Bu nedenle edebiyatın özü duyuş, bu duyguların anlatımı ise edebiyatın biçimsel yönüdür.

Her insan yaşamı bir roman konusu olabildiği gibi, günlük yaşantılarımızdan alınacak bazı bölümler de bir öyküye konu olabilir.

Ruhu büyük acılarla kıvranan ya da büyük sevinçlerle çoşan insanlar bu çöşkularını bir sanatçı duyarlılığı ile mısralara döktükleri anda büyük birer ozan olarak edebiyata mal olurlar.

Bütün bunlardan çıkaracağımız sonucu sinemaya aktarırsak sinemayı edebiyatın çağdaş bir anlatım aracı, onun yeni bir gelişim boyutu olarak tanımlayabiliriz. Klasik sinema yapıtlarında, yani konulu filmlerde sinemayı yaratan güç edebiyatta toplanmaktadır. Başka deyişle, sinemanın birikimi edebiyattır. Bize bu gücü aktaran sinema kadrosunda senaristinden yönetmenine kadar tüm emekçi ve sanatçıların edebi duyarlılığa sahip olmaları gereklidir. Böyle bir duyarlılığa sahip olmayan sinema yapımcılarının ortaya gerçek bir sanat yapıtı koyamayacakları açıktır. Buradan anlaşılmalıdır ki sinemanın sanatsal gücü, edebi birikime etkisi ise bu birikimi kullananların yazınsal duyarlılığına bağlı kalmaktadır. Örneğin; Hügo'yu, Balzac'ı, Dostoyevsky'i; Halit Ziya'yı, Reşat Nuri'yi anlayamadan bir film yapımcısı bize bunları nasıl aktarabilir?

Sinema sanatının şiirselliğini ortaya koyacak gerçekten şiir niteliğinde yazınsal bir anlatımdan örnek verecek olursak Maksim Gorki'nin «İzergil'in Masalları» serisine giren öykülerinden çok kısa ama çok anlamlı şu satırları birlikte okuyalım:

«İzergil, artık çökmüş, çok yaşlı bir çingene kadınıdır. Basarabya kıyılarında akşam güneşi ufka inerken, yanında oturan M. Gorki'ye hikayeler anlatır. Önlerinden kadın erkek geçenler şarkılar söyleyerek bağbozumundan dönerler. İzergil onları seyrederek. Evvela kendi ateşli, maceralı gençliğini hatırlar..

Sonra güneş batar. Aşağıda uzanan Basarabya bozkırlarına gamlı bir akşam karanlığı çöker. İşte o zaman tepede yer yer parıldayan, sönen, gene parlayan ışıklar belirir. Tıpkı yakamozlar gibi. Bunlar belki çürüyen fosforlu bitki kalıntıları, belki kandil böcekleridir.

Ana İzergil:

«—Darko'nun kalbi gene parlıyor,»

diye mırıldanır. Sonra da anlatır:

Vaktiyle bir kabile düşmanlarının önünden kaçarak, sık korkunç bir ormana sığınır. Ama yolunu kaybeder. Gittikçe bataklıklara gömülür. Çocuklar, kadınlar, gençler, büyüklerin bacaklarına yapışarak «Bizi kurtarın» diye çağırırlar. Fakat

orman daha da koyulaşır. Kafile bataklıklarda erimeye başlar. Kurtarıcı diye öne atılanlar, birer birer hüsrana uğrarlar. Hatta kurtarmak istedikleri, fakat korkudan çılgınlaşan insanların hiddet ve şiddetleri altında can verirler.

Nihayet Darko adında bir genç çıkar. İleriye atılır «Peşimden gelin, sizi kurtaracağım» diye haykırır. İnanmazlar. «Bizi nasıl kurtarırısın?» diye ona da hücum etmek isterler. O zaman Darko, pençesini kendi göğsüne daldırır. Kalbini koparır. Havaya kaldırır:

— İşte bununla!

diye haykırır.

Bakarlar ki Darko'nun kalbi alev alev yanmaktadır. Orman aydınlanır. Bir süre sonra yol bulunur. Kafileden sağ kalanlar, birden güneşli bozkıra kavuşurlar. Herkes sevinir. Çılgınca oynar, sıçrarlar.

Ama Darko unutulmuştur. Onu kimse aramaz. Nihayet gün inip step kararınca, Darko'nun kurtardıklarından biri step'in bir kenarında, yerde yanan ışıldayan bir şey görür. Ona yaklaşır ve onu kayıtsızca ayaklarıyla ezer. Işık parçalanır, dağılır. Ama sönmez. Öylece bozkıra serpilir kalır.

İşte bu, Darko'nun kalbidir. Peşine taktıklarını karanlıktan kurtaran Darko, onları güneşli bozkıra ulaştırınca, artık takatının sonuna gelmiş, toprağa düşmüştür. Kalbi hala elindedir. Güneş batıp da step kararınca, toprakta yanar ve kurtardıklarından birinin gözüne çarpınca da, onun ayağı ile ezilen, Darko'nun kalbidir...

İşte İzergil'in akşam güneşi batarken, Basarabya bozkırlarına bakıp da:

«—Darko'nun kalbi hala parlıyor.»

dediği pırıltılar, o kurtarıcı insanın kalbinden, dünyaya kalan, fakat ebediyen sönmeyecek olan ışıklardır...

Şiir niteliğindeki bu satırlarla anlatmaya çalıştığımız bu kısa öyküyü bir kameranın sanatsal duyarlılığı ile bir sinema olayı olarak düşündüğümüz zaman sinemayı edebiyatın çağdaş bir anlam aracı onun yeni bir gelişim boyutu olarak düşünebiliriz.

Elinde hiçbir yazılı metin olmadan bir kamerayı belgesel bir ürünün elde edileceği ortamda kullanan sinema adamının bir ozanın kaleminden öte yaptığı şey nedir?

Günümüzde birçok sanat dallarında o dalların ürünleri için kullanılan «şiiresel» özellik sinemada da sanat ögesinin başında yer alan; kaynağını edebiyatta bulan önemli bir sanat gereğidir.

Kısacası, sinema çağımızda edebiyatın yeni bir tekniği yeni bir aracı olmaktadır ki bu araç teknolojide elektronik çağın başlamasıyla yerini televizyona bırakmaktadır.

Aynı zamanda ana sanat dallarından olmaları nedeniyle sinema ve edebiyat ilişkisini sanatsal açıdan daha iyi görebilmek için öncelikle güzel sanatlar karşısında edebiyatın konumunu belirlemek yararlı olacaktır.

SANAT OLARAK EDEBİYAT

Güzel sanatların başlıca işlevi bize beğeni kazandırmaktır. Güzel sanatların sağladığı beğeni türüne «estetik» diyoruz. Bu terimi tanımlamak kolay değildir. Yirmi üç yüzyıldan beri (Aristo dan bu yana) estetiğin niteliği üzerinde durulmuş birçok filozof ve eleştirci onun kapsamını belirlemeye çalışmıştır. Gerçi bugün bile bizi etkilediği kadarıyla sanatların nedenini anlamaktan uzak isek de kesinlikle kabu ledeceğimiz bir gerçek, şimdiki sanat yapıtlarının avrılığında bilincimizin niteliğini değiştiren bazı şeylerin olmasıdır. Sırasında duygu ögesinin fiziksel tepkilerin gösterilmesinde belirgin bir rolü olmaktadır. Sanatçının yapıtını oluştururken taşıdığı duygu bu yapıtı izliyende yeniden belirebilmektedir.

Şimdi, söz konusu edeceğimiz edebiyat hem bir yazı sanatı hem de bir konuşma sanatıdır. (Temelde bir yazı sanatından çok bir konuşma sanatıdır.) Çok önceleri kitaplar yazıya dökülmeden önce, içerikleri söz yoluyla kuşaklardan kuşaklara geçmiştir. Her toplu- mun tarihsel yaşamında böyle bir sözlü edebiyat geleneği vardır. Matbaanın bulunması ve öğrenimin yaygın hale gelmesi edebiyatta değişik türlerin doğmasına yol açmıştır. Bunlardan sözlü anlatım duyulan şeylerin konuşulduğu bir ortamda en azından bir zevk verme özelliği taşır. Gözle algılanan yazı sanatıyla karşılaştırıldı-

ğında Shapesepeare'nin konuşma biçiminde gördüğümüz gibi ayrıca ek bir niteliği ortaya çıkar.

Shapesepeare açıkça konuşmaya uyarlanabilen bir durumun yaratıcısı olmuş satırlar sessiz okunsa bile büyülü bir ses çağrışımı uyandırmışlardır.

Edebiyatta sözle ifade geleneğinin bırakılmasından beri kaybolmak tehlikesi içinde bulunan yazın ses ögesi ve canlılığını modern elektronik yazın tekniğinin yeniden getireceği umulabilir.

Bir söz sanatı olarak edebiyatla müzik arasında bazı benzerlikler bulabiliriz:

Bir keman sonatını dinleyen, bir piyesi seyreden veya edebi bir parçayı duyan insan kendini bir duygu ve düşünce seli içinde bulacaktır. Bu nedenle müzik ve edebiyat bir bakıma yerel sanatların ulaşamayacağı üstün nitelikte sosyal sanat dalları olmaktadır. Edebiyatın müzikten ayrılan yönü sesleri bir dil düzeni içinde insanlar arasında haberleşmede taşıdığı anlamda kullanmasıdır. Müzik en yalın biçimde gördüğümüz gibi dış dünya ile bağıntı kurmaz. Bunun yanında edebiyat izlenimci bir sanat özelliği gösterir. Bu sanat dahil sözcükleri sadece ses yapıları olarak değil aynı zamanda düşünsel hayaller diyebileceğimiz simgeler olarak da kullanır. Başka bir deyişle; dilin bir anlamı olduğu sürece edebiyatın bir içeriği olacaktır. Edebiyat, sadece müzik gibi bir ses kalıbı değildir. Edebiyatı özü bakımından tanımlamaya giriştiğimizde karşımıza çıkan en büyük güçlük biçim ve içeriği bakımından bir analiz sürecine sokulamayışı, yani bölünmez bir bütün olmasıdır. Bir şiirin yapısı, onun anlamına girer ve köküyle bir bütün meydana getirir. Bu arada herhangi bir kalıp içinde ortaya çıkan düşünce okuyucuda değişik duygulara yol açacağından her zaman farklılık gösterecektir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; edebiyat herbirimize yaşadığımız dünyanın karşısında bir duygu ve düşünce evreni yaratmasını sağlayan ve bu evreni diğer nesnelere dünyasından çok daha canlı ve ilginç kılan bir sanat dalıdır.

EDEBİYAT KARŞISINDA SİNEMA SANATI

Edebiyat ve sinema etkiledikleri insanlar veya ulaşmak istedikleri kitleler bakımından da bazı yönleriyle ortak bazı yönleriyle

le farklı tavırlar içinde gözükmektedirler. İnsanı kendine çekme açısından edebiyatın bireyselliği yanında sinemanın kiteselliği ağır basar. İnsanın edebiyatla ilişkisini kuran eylem büyük çapta okumadır. Halk edebiyatında dinleme de önemli bir yer tutarsa da günümüzün gelişen kitle haberleşme araçları karşısında halk ozanları da artık on, onbeş kişi olan köy odalarını değil, milyonların izlediği televizyon ekranlarını yeğlemektedirler.

Buradan çıkan sonuç, insanların okumadan çok görmeye daha fazla önem vermeleri görsel sanat dallarına diğerlerinden fazla ilgi göstermeleridir. İşte, sinema herşeyden önce göze, kulağa bağlı bir sanat dalı olması nedeniyle kitleleri kendine kolaylıkla çekebilmektedir. Diğer yandan sinema kendisine bağladığı insanların sınıfsal özellikleri açısından titiz bir ayırımca kimliğiyle ortaya çıkmaz, başka deyişle kitaplardaki edebi yapıtlar kendilerine uzanan ellerde belli bir kültürel yeterlilik düzeyi ararken, sinema salonlarının bilet gişeleriyle sinema yapıtlarına yer veren televizyon ekranları insanlarda bu tür bir yeterlilik koşulu aramamaktadır. Daha hoşgörülü bir davranış içindedirler.

Ancak, burada hemen belirtmek gerekirse edebiyatın sinemayı besleyen geleneksel bir sanat dalı olarak onun kanalından kitlelere ulaşma olanağını da elde ettiğini unutmamak gerekir. Daha öncede belirttiğim gibi sinema tek öğeli değil, başta edebiyat olmak üzere diğer sanat dallarını da yapısında toplayan çok bileşenli bir sanattır.

Bu özelliği nedeniyle ki, sinema günümüz edebiyatçılarını kendi yapısına uygun eserler vermeye özendirilmektedir.

Günümüzde artık sinema sanatının etkinliği ile bir okuyucunun belki aylarca okuyarak bitireceği romanlar bazen bir kaç saat ya da bir kaç haftalık sinema ya da televizyon filmleri ile kendisine izlettirilebilmektedir. Burdan anlaşılmaktadır ki sinema etkili teknolojisi ile insanın edebiyata vereceği zamanı kısaltmakta onun okuma çekingenliği ya da sıkıntısını izleme kolaylığı ve çöşküsüne çevirmektedir.

S O N U Ç

Sinema ve edebiyat ilişkisi üzerinde oldukça genel sayılabilecek bu düşüncelerimizi bir sonuca bağlamak istersek görürüz ki

edebiyat sinemanın taşıdığı sanat içeriğinde en önemli rolü oynamaktadır. Öyleki, yazınsal özden yoksun sinemanın bizce sanat merdiveninde değil yedinci basamağı ne gibi bir yeri olacağı da tartışma götürülecektir. Bu gün sinema, biçim görünümü ve de tekniğini bir bakıma televizyona bırakmaktadır. Ancak televizyon «video sanatı» denilen kendine özgü yeni bir görüntü sanatıyla sinema perdesi karşısında ekrana yeni bir güç, yeni bir sanat gücü olanağı da vermektedir. Kuşkusuz, televizyonun yarattığı bu yeni sanat dalının geleneksel sinema sanatının üzerinde bir etkinliği elde edeceği pek düşünülemez. Çünkü, sinema bir bakıma insanın kendisi demek olan edebiyatla ilişkisini beyaz perdenin yerini alan ekranlarda da sürdürmek durumunda kalacağından sanat merdivenindeki yedinci basamağını başka bir sanat dalına bırakmıyacak, şimdiye kadar olduğu gibi bundan böyle de edebiyatla olan ortak yaşamını çok sıkı bir ilişki ağı içinde sürdürecektir.

FİLM REHNİ*

Prof. Dr. Georges RIPERT

Çeviren :
Prof. Dr. Akar ÖÇAL

GENEL OLARAK

1. Bir sinema filminin yapımının çok büyük masraflarla gerçekleşmesi, kredi ya da yardımlara başvurmayı gerekli kılmaktadır (geçici bir yardım fonu kurulması ile ilgili olarak bkz. 23 Eylül 1948 günlü kanun, D.1948. 345; **Rect.** D.1949.106). Kanun koyucu, film girişimlerine imkân veren kredinin kolaylaştırması yollarını aramıştır. Fakat, bunun için, film mülkiyeti rejimini organize etmek gerekmiştir. 20 Mayıs 1955 tarihli bir kararname ile (D.1955. 275) değişikliğe uğrayan 22 Şubat 1944 tarihli kanun (B.L.D.1944. 61, **Rect.** 86), özel bir karaktere sahip ve ticari rehin durumunda olan, gerçek bir menkul ipoteğini andıran bir rehin yaratmış bulunmaktadır. Reformu «La Société d'études législatives»in çalışmaları hazırlamıştır (bkz. **Bull. soc. études législ.** 1940-1946. 178, question 118, rapport Bonjean) Düzenleme, sinema endüstrisi

(*) «Nantissement des films», **Répertoire de droit commercial et des sociétés**, Tome II, Paris 1957, s. 518-519.

Kod'unun 31 müteakip maddelerine dahil edilmiştir (Décr. 27 ocak 1956, D.1956.88).

2. Bu yasal yaratma, harp esnasında, sinema sanayii örgütüne bağlanmıştır. Bütün Fransa için tek bir sicilin tutulmasına imkân veren Milli Sinema Merkezinin kurulması, bu konudaki çalışmaları kolaylaştırmıştır. Merkez, film yapımlarını denetlediği ve yapımcılar az olduğu için, idari denetim krediler için fiili bir garanti teşkil etmektedir (Code, Mad. 1 vd.).

3. Film rehnine, genel rehin esaslarını uygulamak imkânsızdır. Yapımcı, menkul eşya durumundaki filminden yoksun kalamaz; bu sebeple teslimsiz bir rehin sistemi kurmak gerekmiştir. Öte yandan, filmin değeri ona ilişkin edebi ve artistik mülkiyetlerle ilgili olduğundan, film rehninde, bir maddi malın rehninden ziyade bir hakkın işletilmesine dayanan bir rehin sözkonusudur. Bu sebeptir ki, bu rehin, ismine rağmen, bir gerçek menkul ipoteği durumundadır. Daha önce tesis edilen haklar, ancak, kanunun yayımını izleyen altı ay içinde tescil edilmek kaydıyla, saklı tutulmuşlardır (L., Mad. 13; Code, Mad. 41).

4. İpotekin özelliği «Fransa'da yapılan, dağıtılan ya da işletilen sinema filmlerinin yapım, dağıtım ve işletilmesi münasebetiyle akdedilen» anlaşmaların aleniyetini sağlamak amacıyla bir sicil kurulmasında görülür (L., Mad.1; Code, Mad.31). Film, medeni hukuk kurallarının uygulanması bakımından menkul mal özelliğini muhafaza eder; fakat, bunu, öteki mallar yanında, tescilli menkuller kategorisinde, belirtilmek gerekir (Ripert/Boulanger, **Traité de droit civil**, éd. 1957, t.2, No. 2806).

§ 1. TESİS ŞARTLARI

5. Rehin, ancak, film üzerinde bir mülkiyet hakkına sahip olan şahıs tarafından tesis edilebilir. Film, bir ortaklaşa yaratmadır. Önceleri münakaşalı olan artistik mülkiyet hakkı (bkz. Civ. 18 kasım 1941, D.A.1942, Somm. 5; 20 aralık 1949, D. 1951.73, note Desbois), Edebi ve Artistik Mülkiyet Hakkındaki 11 mart 1957 tarihli kanunun 3 ve 14. maddeleriyle düzenlenmiştir. (D.1957.102). 22şubat 1944 tarihli kanun (L., Mad.1, Code, Mad.31), film yapımına ilişkin mukavelelerin sicile kaydını aradığından, yalnızca ismi yapımcı olarak sicile kaydedilen kimse, rehni tesis edebilir.

6. Bununla beraber, kanunun 2. maddesi (Code, Mad. 32), filmin ismini sicile kaydetmek isteyen yapımcının, film yapımına izni belgeleyen ve uygulama süresini gösteren, orijinal eser sahipleri ile akdedilen anlaşmanın bir suretini ya da eser sahipleri ya da onların hak sahiplerinden bir belge ibrazını aramaktadır. Sicil memuru, bu yapım konusunda, hiçbir şekilde bir karar almak hakkına sahip değildir ve tescil, ancak, sicile kaydedilen hakların geçerliği ile ilgili olarak, mülkiyet sorununu çözümler. Gerçekte, film yapımı, ancak, büyük ticari şirketlerce gerçekleştirilebildiğinden, tescil hakkı konusunda bir güçlük söz konusu değildir.

7. Film yapım ve işletilmesi bir ticari işlemdir (Civ. 18 kasım. 1941, yukarıda zikredilmiştir, itiraz üzerine, Poitiers, 26.mart.1947, 341; Ripert, No. 147). Bu sebeple, film rehni, bir ticari rehin durumundadır. Esasen bu rehin, uygulamada, daima bir ticari şirketce tesis edilmektedir. Fakat, rehlin ticari karakterine rağmen, yazılı bir işlemin yapılması gereklidir; zira aleniyet bakımından bu yazılı işlemin tevdi zorunludur.

8. Rehlin konusu, yapımcının başvurusu üzerine, bir sıra numarası altında, tescile kaydedilen filmidir (L., Mad.2, Code, Mad.32). Rehin, filmin gerçekleştirilmesinden önce tesis edilebilir ve genellikle de böyle olur; zira kredi özellikle yapım için gereklidir. İlginç olan husus, yaratılması borçluya ait ve kendisine sadece bir isim ve numara ile mevcudiyet tanınan bir müstakbel mal üzerinde bir garantinin kabul edilmekte olmasıdır. (Patarin, **Le nantissement sur les films cinématographiques**, 1953, içinde: Le gage commercial, Hamel yönetiminde yayımlanmıştır). Böyle bir krediye, yalnızca film yapımcısının özel durumu, imkân sağlayabilmektedir.

9. Rehin, esas olarak, gerçekleştirilmiş ve işletilmekte olan bir film üzerinde kurulabilir. Bu halde rehin, işletmeye yabancı dahi olsa, herhangi bir alacak için garanti teşkil edebilir.

Ş. 2. ALENİYET

10. Kanuna göre, rehinli alacaklının imtiyazı «teslimsiz, yalnızca tescille, doğar» (L., Mad.5; Code, Mad. 35). Şu halde, ismi tescil edilmiş ve aleni kılınmış bir film üzerine kurulan bir gerçek ipotek söz konusudur. Filmin kaydı zorunlu değildir, fakat gerçekte,

sinema merkezi kararları ve sansür gerekleri, bu kaydı aramaktadır (Patarin, op cit. No. 18).

11. Kanun aleniyetin biçimi hakkında bir hüküm öngörmektedir. Kanunda yalnızca, rehin işleminin tescili (L., Mad. 2; Code, Mad. 32) ve yapılan başvuruların alış sırasına göre tescillerinin gerçekleştirildiği bir sicilin bir memurca tutulması aranmaktadır (L., Mad. 7/III; Code, Mad. 37).

12. Rehin, önceden yapılacak yenilemeler hariç, beş yıllık bir süre sonunda, ortadan kalkar (L., Mad. 5; Code, Mad. 35).

13. Sicil memuru, her talep edene sicil durum belgesi ve sicile kayıtlı açıklamaların bir kopyasını ya da suretini vermek zorundadır. Memur, bir hata ya da eksiklikten sorumludur ve kanunun 7 ve 8. maddeleri, onu, genel olarak, ipotek işlemlerini kaydeden memurun sorumluluğuna ilişkin hükümlere tabi kılmaktadır (Code, Mad. 37).

14. Film sicili, yalnızca rehin aleniyetini sağlama amacını gütmemektedir; sicil filmlerin mülkiyet ve işletilmesine ilişkin işlem ve kararların aleniyetini de temin etmektedir. Kanunun 3. maddesi, mülkiyet ve işletme haklarının şirketlere sermaye olarak getirilmelerinin, devirlerinin, tam ve kısmi işletme imtiyazlarının tescilini de öngörmektedir. Kanuna göre, film gelirlerini garanti altına alınabilmesi bakımından, mülkiyet hakkındaki devir, nakil ve yetkilendirmelerin, dağıtımına, serbest kullanmanın sınırlandırılmasına ve önceliğin temlikine ilişkin mukavelelerin de tescili gereklidir. Bu hakların ve mukavelelerin birine ilişkin mahkeme kararları ile hakem kararları da aleni kılınmalıdır.

15. Aleniyetin müeyyidesi, tescil edilmeyen işlem ve kararların üçüncü şahıslara dermeyan edilememesinden ibarettir (L., Mad.3; Code, Mad. 33/7). Şunu belirtmek gerekir ki, kanun, bizzat kendilerinin aleniyete tâbi bir hakka sahip olduğu üçüncü kişilerin söz konusu olduğunu zikretmeksizin üçüncü kişileri hedef almıştır. Bu sebeple, tescil edilmeyen bir hak mutlak olarak dermeyan edilemez.

§. 3. REHİNLİ ALACAKLININ HAKLARI

16. Rehinli alacaklı, film üzerinde, yalnızca tescil sayesinde, bir imtiyaz elde eder (L., Mad. 5; Code, Mad. 35). Tescil, talep sıra-

sına göre yapılır (L., Mad.1; Code, Mad. 34). Kanun, rehinli alacaklının imtiyazı düşüncesine sadık kalmış olmasına rağmen, gerçekte, film üzerinde tescil edilmiş bir ipotek söz konusudur.

17. Rehnin tescilinden önce yapılan kayıtlı işlemler, rehinli alacaklı karşı ileri sürülebilirse de, onun tescilinden sonra yapılan dermeyeran edilemez (L., Mad. 3; Code, Mad. 33). Bunun anlamı şudur ki, işletmeye ilişkin mukaveleler imtiyaz sahibi alacaklıya dermeyeran edilemeyeceğinden, gerçekte, yapımçı artık film üzerinde tasarrufta bulunamaz.

18. Esasen, rehinli alacaklının, aksine mukavele hariç, film geliri üzerinde hakkı vardır. O, borçluların bildirimine ihtiyaç olmaksızın, film gelirini tek başına doğrudan doğruya tahsil eder. Bu tahsilât, tescil sırasına göre gerçekleştirilir; ancak bu gelir üzerinde mevcut kanuni rüçhan hakları saklıdır (L., Mad. 6; Code, Mad. 36). Rehinli alacaklıya sağlanan bu kanuni hak, uygulamada **gelirlerin devri** ismi altında tanınmıştır (Patarin, op. cit., No. 45). Bunun sebebi olarak, alacaklının mümkün olduğu kadar çabuk şekilde ve film işletilir işletilmez tahsilât yapmısında, yararı olduğu gösterilebilir.

19. İşletme geliri üzerindeki rüçhanîyet, rehinli alacaklıya, işleticinin borçlularına karşı, doğrudan dava açma imkânı sağlar. Genel olarak, mukavele, tahsis edilecek gelir payını saptar. Bu dava, uygulamada bazı güçlüklerin doğumuna yol açmıştır. Rüçhanlı alacaklının dava hakkı, sinema endüstrisine yapılan yardımlar ve sigorta tazminatı alanlarında kabul edilmemektedir ve filmin muhafazası için masraf yapan alacaklıya rüçhanîyetin ileri sürülebilirliği konusunda şüphe mevcuttur (Patarin, op. cit., No. 46 ve Paris mahkemesinin 16 temmuz 1952 tarihli olup, bu yazarca zikredilen yayımlanmamış kararı).

20. Vadede ödeme yapılmazsa, alacaklı filmin satışını isteyebilir. Bütün kayıtlı alacaklılar, bu halde, satışta bulunmak için davet edilirler. Satış, ancak, davetten onbeş gün sonra yapılabilir (L., Mad. 14; Code, Mad. 42).

21. Alacaklının takip hakkı, ipotekte olduğu gibi düzenlenmiştir. Seine Ticaret Mahkemesi, satış konusunda, tek yetkili mercidir (L., Mad. 15; Code, Mad. 43).

FİLM YÖNETMENLERİ İLE SÖYLEŞİLER

Andrew SARRIS

Çeviren :
İng. Ok. A. Fikret İŞIKYAKAR

GEORGE CUKOR

George Cukor : Biliyorsunuz, özür dilemekten daha kötü bir şey yok. Örneğin, bir film iyi olmadığı, ya da kötü biçimde eleştirildiğiniz zaman, bunun hatası, şunun hatası yüzünden oldu demek çok kötü bir şey. Benim yaptığım sadece açık konuşmak: şansımız yaver gitmedi, bunu unutalım demektir. Ama, mademki konunun detayına iniyorsunuz, size bu konuda bir şey söyleyelim. Gariptir ki, bir şeyler ortaya koymak istediğim en iyi sahnelerin bazıları başarılı olamamış filmler içinde yer almaktadır. Bu, çok gariptir. Ama, Öykünün ana hatları böyle sahneleri içeriyor ise, o zaman, filmin sahneleri gerçekten bir şey ifade etmez. Ben, öykünün çok önemli olduğu kanısındayım. Kısaca öykünün anlatımı. Belki de öykü olmaksızın en iyi yapımı gerçekleştirebilir, rolü en güzel biçimde oynayabilirsiniz.. ama, hepsi başarısız olur, çünkü, izleyicinin dikkatini çekemezsiniz.

Richard Overstreet : **Bu açıdan, The Chapman Report'un (Şehvetli Kadınlar) başarılı olduğu kanısında mısınız?**

GC : Onun ile ilgili olarak size bazı şeyler söylemeliyim. O, üç kadın ve bu kadınların sorunları ile ilgili bir öykü idi. Jane Fonda'nın sorunu, soğukluk (frigidity) idi... Temel sorun, kitabın oldukça coşturucu olması idi. Kanımca kitabın yazarı, bir süre sonra, yayın evinin ricası üzerine, kitabın genel havasını gözden geçirdi. Böylece tüm sonuç, hummalı bir hastalıktan sonra meydana çıkmış gibi oldu. Mamafih, kitap çok hoşuma gitti.

RO : **Bu kitabı, sizden film yapmanız istenmeden önce, okumuş muydunuz?**

GC : Kitabı daha önce okudum... ve bir şeyden etkilendiğimi söyleyebilirim: Fox şirketi ile sözleşmem vardı. Beni mahkemeye vermeyi, ya da buna benzer bir iş yapmayı planlıyorlardı. Düşündüm ve bu işi bitirelim dedim. Öykü de çok ilgimi çekti. Çok hoşlandım bu kitaptan.

RO : **İlginizi çekmeli... ne de olsa kadınlar ile ilgili bir öykü.**

GC : Evet... kadınlar ile ilgili. Bir bakıma ehven öykü, gerçekten, ama, adiliğe kaçmadan film haline getirilebileceğini sanıyordum. Anlıyorsunuz ya, kitap dolu...

Jane Fonda öyküsü çok ilginç ve diğerlerinden çok başarılı idi! Onun bir süre deneyimler geçirdiğini gördünüz. Onun tüm bu olaylardaki çalışmalarını izlediniz: bir erkek ile motele gider ve erkek ona yaklaştıkça, o, geri çekilir. Shelley Winters'inkini de izlediniz: rolünü güzel oynadı ama biraz bayağı idi. Özellikle Claire Bloom bölümünde dikkatli idim. Asil olmayan şeyleri yapan, oldukça asil bir kadın olduğunu hissettiğiniz ve bir takım emelleri olduğunu düşündüğünüz anlar vardı.

RO : **Dört oyuncudan en çok memnun kaldığımız onun oyun biçimi miydi?**

GC : Tabii ki en başarılı olanı o idi. Her şey bir araya getirilip film tamamlandığında San Francisco'ya götürdük ve film bir gösterisini yaptık. Her şey çok iyi, çok ilginçti çünkü gösteri, Market Caddesi'nde bir tiyatrodaki idi ve

kolayca tanımlayamayacağım bir kalabalık vardı. Kitabı biliyorlardı. Kitap çok seksiydi ama izleyiciler ile daha da ileriye gidebilirdik, duyarlılığı fazla olan bölümlerde bile hiç engelle karşılaşmadan. Daha kösnül olabilirdik demi-yorum, zaten bunu kastetmek istemedim, sadece daha sa-mimi olabilirdik.

Gösteri çok iyi idi... ama filmi anlatmaya devam etme-den önce, size filmin geçmişinden söz edeyim birazcık. Fil-min Warners tarafından yapılması gerekiyordu ama Za-nuck tarafından yapıldı. Mamafih, Zanuck, burada, Avru-pa'da idi ve **The Longest Day**'in (En Uzun Gün) çekimini yapıyordu. Zanuck arkadaşımdı. kendisi ile iyi geçiniyor-duk. Oğlu da yapımcı idi. Onun ile de aram iyi idi.

Ön görüşmelerden sonra, bazı değişiklikler konusun-da, küçük önerilerde bulundum. Önerilerim, konu üzerin-de biraz daha çalışmayı içeriyordu. Sonra, bu önerilerim ile birlikte, yazılı metni Zanuck'a gönderdim. O da, her za-manki gibi, metnin orasını, burasını değiştirerek, konuyu anlamsız bir duruma sokmuş.

RO : **Yaptığı başlıca değişiklikler neler?**

GC : Her şeyi olmayacak biçimde kesip atmış, hepsi bu kadar. Metni tekrar Warners'a getirdiğimde, herşey tümüyle tu-tarsızlık içinde idi. Tüm bu değişiklikleri, **The Longest Day**'in çekimine devam ederken yaptı. Bir yandan Chap-man Report'u parçalara bölüyor, öte yandan, bana, yap-tığı işin ne denli büyük olduğunu anlatan, coşku dolu tel-graflar gönderiyordu. Daha sonra filmin kurgusunu yap-tığını öğrendim ve bu aşamada filmin sahnelerini görmeyi reddettim. Zanuck'un yaptığı işin kabulü için Warners'a rica edilmişti. Sonunda, kendisi ile konuştum, ve bu konu-da ne düşündüğümü söyledim. «Bir kez daha izleyelim ve nasıl olduğunu, benim düşündüğüm biçimde görmeye çalışalım.» dedi. Kabul ettim ve «Başka ne yapabilirim?» de-dim. Warners, Zanuck'un yaptığı değişikliklerde bazı dü-zeltmeler yaptı ve bu düzeltmeleri yaparken kendisine şu-nu söyledim: «Biliyorsunuz, bu filmin ince düşünülerek ya-pılmış bölümlerini kesip çıkartırsanız, kitabın kötü şöhre-tinden dolayı, sıkıdenetim boğazımıza yapışacaktır. İşte,

Claire Bloom'u bu yüzden oynatıyoruz. Çünkü bu çok yüksek düzeyde oynanması gereken bir bölüm.»

Zanuck, «Size şerefim üzerine söz veriyorum... işte öğlum da burada, bana tanık... bir kez benim çektiğim sahneleri izleyelim, sonra da sizin yaptığımız düzeltmelerle birlikte izleriz.» dedi. Bu durum böyle idi. Saçmalık olmaması gerekiyordu. Bildiğim ikinci şey, elimdeki telgraftı ve telgrafta: «Sözleşmede bir madde olduğunu buldum. Filmi, bitmeden, bölüm bölüm izleyip karar vermeye vaktimiz yok. Filme derhal devam edilmeli ve metindeki son bölüm de çıkarılmalı.» diyordu. Zanuck'a çok sert dille yazdığım bir telgraf gönderdim. Sonra, o da bana çok uzun ve sıkıcı bir telgraf gönderdi. Kendi çekimini eski bir boksör arkadaşına gösterdiğini ve arkadaşının filmi çok beğendiğini söylüyordu.

Sonra sıkıdenetim peşimize düştü ve bazı bölümleri filmden çıkarttı...

RO : Glynis Johns'un oynadığı bölüm sıkıdenetim tarafından mı çıkartıldı-ki burada cinsel davranışlar komik bir biçimde ele alınıyordu?

GC : Onun öyküsü kitaptakinden tümüyle farklı idi ve çok ilginç olan bir yönde, sıkıdenetimin en az kesintiye uğratıldığı bölümün, onun oynadığı bölüm olması. Bu durum her şeyi boyutlarının dışına çıkardı. Ashında komik bir rolü vardı ve tutarlılığını sürdüren tek kişi idi. Diğer kızlar, inanılmayacak derecede, tümü ile tutarsızdılar. Film bir başyapıt değildi, özgün biçimi ile eğlendirici idi, incelikleri vardı. Mamafih, daha iyi olabilirdi. Ama, filmin sahip olduğu her değer çıkarılıp atıldı. Tahrip edildi. TAHRİP.

RO : Her ne kadar tahrip edildi ve değişikliğe uğratıldı ise de, sizin konuyu zarif bir biçimde ele almanız kendini belli ediyordu.

GC : Evet, «çok zevkli» idi.

İki istekli kızımız vardı. Shelley Winters iyi idi. Filmde saçlarının koyu olmasına karar verdik. Sonra saçının rengini oksijenli su ile açmış. Biz bu işin farkına varıncaya

dek saçları kızıl sarıya dönmüş... Aptalca bir davranış. Neyse, bazı sahnelerde büyük bir zevk ile oynadı.

Filmi gerçekten tahrip ettiler. Çok para kazandıklarını söylediler. Eğer filmi değiştirmeyip, olduğu gibi bırak-salardı, ceplerine çok daha fazla para girerdi. Bildiğiniz gibi, film İngiltere’de çok büyük bir tepki ile karşılandı. Orada, kişilerin, gördüğünün ve görmediğinin çarlığını yapan, Trevelyan adında biri var. Bu adam, filmin edebe aykırı ve adi olduğunu söyledi... ve bu, **Chapman Report’un** İngiltere’de sonu oldu. Kanımca, adam çığırından çıkmış. Herşey, baştan sonuna dek, tam bir yıkımdı.

RO : Tüm bu kesip çıkarma sorunlarına karşın-ki bu size ilk kez yapılmıyordu- niçin filmlerinizi yeni baştan yapmadınız?

GC : Uzun yıllar Metro ile sözleşmem vardı. Daha önce yapmış olduğum, eski taahhütlerimin verdiği kısıtlamalar vardı. Yani serbest değildim. Sonra, **My Fair Lady** (Benim Tatlı Meleğim) çıktı ortaya. Kabul ettim, çünkü büyük bir etkiye sahip olacağını düşündüm. Hatta, ben yapıyor olmasaydım bile, bu filmi yapma fikrini benimserdim. Ama şimdi, kesinlikle kendi hesabıma film yapacağım.

Geçmişte, anlaşmazlıklar nedeni ile bozulmuş filmler oldu. Örneğin, Ruth Gordon’un, **Years Ago** adlı oyuna dayandırdığı, **The Actress** adlı senaryosu vardı. Yapımcılar, bazı değişiklikler yaptılar ve film üzerinde büyük etkileri oldu. Ruth, bu duruma çok üzüldü. Çünkü, filmin anlamını ve havasını tümünden değiştirmişlerdi. Ruth’u onayan Jean Simmons’un bir oyuncu olarak, birazcık inatçılığı ve kabalığı vardı. Ama, onun karakteri, bu değişiklikler ile tümünden değiştirilmişti. Ruth, bu değişikliklerden dolayı çok üzgündü ve ben de onunla aynı kanıdayım.

Garip olan şey, sette filmi yaparken, başkalarından çok az yardım görmemiz. Elinizde bir parça kağıt... ve oyuncular... hepsi bu kadar. İşi yaparken, size yardım edecek ve akıllıca bir öneride bulunacak, hiç kimse yok, ama, herşey yapıp bittikten sonra, şurasını kesip çıkaralım, burasını şöyle yapalım, diyen yüzlerce kişi var. Aslında, bu kişiler,

pek bir şey bilmezler, ve ben, zavallı **Chapman Report**'ta olduğu gibi, düzeltme yapıyoruz diye filmlerin berbat edilmesinden nefret ederim.

RO : **Ama, Chapman Report, A Star Is Born (Bir Yıldız Doğuyor) kadar kesilip, değranmadı değil mi?**

GC : Hayır... hayır. **A Star Is Born**'a çentik attılar, yonttular onu. Bazı bölümler kesildi ve yitirildi... çok acı, gerçekten. Bosley Crowther, bir makale yazdı «A Star Is Shorn»... (Bir Yıldız Makaslanıyor) Gerçekten doğru! Bazı şeyler, çekilip alındı ve gerçek havası yitirildi. Tam bir yıkım.

Film, aslında, çok uzundu. Ben yokken, filmin tam ortasına bir ibare koymuşlar -«Born in a Trunk.» Son sahne de çok uzundu. Eğer filmin uzun olduğunu düşünmüşlerse, önemli kısımlarını makaslamaktan başka kısaltma yolları vardı. Eğer izin verselerdi, Moss Hart ve ben, filmin yirmi dakikalık bölümünü çıkartabilirdik ve izleyiciler bunun farkına bile varmazlardı. Bu, bazen, anlayamadığım bir şey. Yapımcılar, bir film yapmak için milyonlarca dolar harcarlar ve aniden, hiç beklenmedik bir anda, «Burasını, şurasını kesip çıkartalım.» derler. Böyle bir şey, başka hangi iş dalında olur? Örneğin, Ford şirketinde, önce bazı araba modelleri yapıp, sonra bu modelleri, fırlatıp bir kenara atıklarını sanmıyorum.

Bütün bunlar, çok acı şeyler. İyi arkadaşım ve yetkin bir kadın olan Fanny Brice, bir zamanlar bana, «Dostum, ne denli yaşlanırsan, parmaklarını masanın üstünde o denli yavaş tıkırdatırsın» demişti. Haklı idi. Ne denli yaşlanırsan, o denli yavaş yapabilirsin. Ama, eski olsun olmasın, karşı durmayacağım bazı şeyler var. Örneğin, film çekimi yaparken, öyle bir an gelir ki kararsız olursunuz -çevrenizdekiler: «Pek ala, her ikisini de yapalım.» derler... sahnenin çekimini, iki şekilde yaparsınız ve yanılmış olmazsınız. Bunu yapmanın bir yolu olmalı: doğru olan yolun hangisi olduğuna karar verelim, derim. Ondan sonra, başka seçenek yoktur zaten. Bir doğru yol vardır, bir de yanlış yol, hepsi o kadar. Her zaman haklı olduğumu sanmayın. Şimdiye dek, bir çok şeyi yanlış hesap ettim. Bazı şeyler düşü-

nürsünüz sık sık ve izleyici, size düşündüklerinizin tersini söyler. İzleyiciyi asla küçümsememelisiniz. Ne de olsa, izleyici daima haklıdır. İsterik olmamalısınız. Onların tepkilerini, soğuk kanlılıkla ve doğru olarak değerlendirmelisiniz. Nedenini ve sonucunu bilmelisiniz. Eğer dördüncü bobinde güldü iseniz, bu, filmin sözlerinin bozuk olduğu anlamına gelmez. Bu, sadece, daha önceki sözlerin tümünün boşlukta kaldığını... sözler için yapılan hazırlığın yanlış olduğunu gösterir.

RO : Siz, filmlerinizi yaparken, daima izleyicinin tepkisinin ne olacağını düşünür müsünüz?

GC : Hayır, asla. Ben kendimi... sadece kendimi ve hoşlandığım şeyleri düşünürüm. İzleyicinin ne yaptığını tahmin etmeye çalışmam.

RO : Öyle ise, belli bir toplumu, bilsemeli bir izleyici takımını hesaba katmaya kalkışmıyorsunuz, değil mi?

GC : Hayır. Hoşunuza giden şeyi yapmalısınız. Yapacağınız şeyleri, izleyicinin de seveceğini umarak yapmalısınız. Eğer izleyiciyi düşünüyor, ya da «popüler» olmak istiyorsanız, sadece bir tür ürün ortaya çıkar: yapay bir ürün-bu ürün sizin kişiliğinizi yansıtmaz. Sahte bir üründür bu.

RO : Filmleriniz içinde, filme alınmasından en çok zevk aldığınız filminiz hangisidir? The Chapman Report değil mi kuşkusuz...

GC : Hayır, değil! Size şunu söylemeliyim. Ben çalışırken, ortam mutlu, neşeli... eğlendirici ve komik olmalı. Bu, sıkıcı durumlar yoktur, ve ben bu zorluklara karşı koymayacağım anlamına gelmez -bu zorluklar nedeni ile başka yöne itildiğimi düşünemem. İş yapamayacağım kişilere karşı zayıf davranmadıkça, sette hoş olmayan baskılarla karşılaşmam. Tüm yaptığım filmler, benim için sevinç ve mutluluk verici işler olmuştur... ben çalışırken, bu tür bir mutluluk olmalı- yapılan iş mutluluk verici olmalı. Ama bu, filmin iyi olacağı anlamına gelmez. Şurası kesindir, sette her günün Noel yortusu olduğu ve sağa sola armağanların dağıtıldığı bir film tümüyle berbat bir şey olur: **Sylvia Scarlett.**

Gary Grant'ın, izleyicinin ilk kez kendisini beğendiğini sandığı bir film vardı. Bu ana dek, oldukça yakışıklı idi. önderlik yapabiliirdi ama bu yeteneğinin farkında bile değildi. Ama çekim sırasında, ansızın, tüm yeteneğinin ortaya çıktığını gördü- bu, belkide onun geçmişine uygun düşen ilk bölümdü. Birden değerini ortaya koydu. İyi bir fırsattı bu-rolünü çok iyi oynadı.

İnsanın kendisine gelme; kendisini ortaya koyma anı çok ilginçtir. Örneğin, Joan Fontain'i ele alalım. Onun daha yetenekli bir kız olduğunu düşünmüşümdür. Bir gün, kendisini bir kaç sahnede denemek için ricada bulundum. Birlikte çalışmaya başladık. Sanki, tümüyle taş kesilmişti-kımıldamıyordu. Ama, deneme yine de ilginçti. **The Women**'ı (Kadınlar) yapacağımız zaman, «Şu kız çok güzel, onunla anlaşalım, hem de, genç eş bölümü için uygun olur.» dedim. Kendisi, o güne dek, R.K.O. da çalışıyor, pek ilginç olmayan baş roldeki kadınları canlandırıyor. Özellikle Fred Astaire ile yaptığı filmlerde olduğu gibi, pek iyi bir oyuncu da değildi hani.

The Women'da, Reno'da boşanmalarını bekleyen kadınlar ile olduğu bir sahne var. Burada, kocası ansızın kendisini çağırır, uzun uzun konuşurlar ve sonunda, hâlâ kocasını sevdiğini anlar. Joan, sahneyi oynadı, telefonla konuşarak, ve her şey ansızın gerçeğe dönüştü. Bir oyuncu olarak, olmasımı düşlediği tüm olaylar gerçekleşti. Bu sahneyi çok büyük bir güç ve duygu ile oynadı. Gerçek bir oyuncu olduğunu anladığı bu an, çok heyecanlı bir andı. Çekimden sonra bana baktı ve «gerçekten bir oyuncuyum» dedi. Dört yıldan beri oynuyordu ama başarılı değildi. Ansızın, bu başarıya adım atma anı gerçekleşti. Çok heyecan verici bir andı bu.

Her filmi en iyi biçimde yapmaya çalışırım. Çalışmanın tek yolu budur. Çalışırken heyecan, eğlence ve hoş bir ortam olmalıdır. Yaptığım her film, şimdiye dek yaptıklarımın ilkidir... ve de sonuncusudur. Film yapmak benim için çok önemli ve eğlendirici bir uğraştır.

RO : **Bir filmin çekimine başlama konusunda biraz endişelendiğiniz-çekimin ilk gününde korkuya kapıldığınız olur mu?**

- GC : Evet. Ne denli yaşlanırsanız, o denli ürkek olursunuz. Ve ne denli yaşlı ve tecrübeli olursanız, gizli çekinceleri o denli iyi görürsünüz. Sette, ilk üç yada dört gün oldukça denge-siz olurum ama işime olduğu gibi sarılırım. O ilk denge-siz günlerimde bazıları gelip, şöyle bir yüzüme bakarlar ve «Anlaşılan, her şeye yeni baştan başlayacaksınız.» derler. Ben de, «Evet... evet...» diyerek yanıtlarım onları. Tam anlamı ile kendime güvenim olmasa da, sınırlarım düzelir. Ama sanırım, başlangıçta herkes sinirli ve dengesizdir.
- RO : **Çekiminizin ilk gününde bazı değişiklikler yapıp, kendinize göre bazı önlemler alır mısınız?**
- GC : Bazen evet, bazen hayır. Genellikle çok karmaşık olmayan sahnelerle başlayıp, yavaş yavaş alıştırma yaparım. Bu tür önlemler alırım. Yine aynı şekilde, **My Fair Lady**'e planladığımızdan iki gün önce başladım-oyuncuların alışmasına ve kendimin konuya girebilmeme yardımcı olması için, yağ-mur sahneleri ile ilgili tüm denemeleri yaptık. Bir kaç gün sonra ,asıl çekimlere başladığımızda, sinirli ve ürkek devre-mizi atlattığımız durumda idik.
- RO : **Herhangi bir filminizden bir sahne alıp, enine boyuna tartışabilseydik; nasıl düşünüldü, ne şekilde filme alınıp bir araya getirildi, nasıl düzenlendi?**
- GC : Pek ala. Siz bir sahne seçin.
- RO : **Judy Garland'ın, ön odasında, tüm müzikal güldürü yapım sayısını doğaçtan sıraladığı A star Is Born'dan «Somewhere There's a Someone»a ne dersiniz?**
- GC : Pek uygun değil çünkü o, müzikal bir sayıdır. Çok iyi biçimde hazırlanmışlardır ve orada, işin büyük bir bölümü bale tertipleyen bir kişi tarafından yapılmıştır.
- RO : **Belki A Star Is Born'un sonuna doğru. James Mason ya-taktadır ve Garland, dışarıda, sundurmada Charles Bickford ile okyanusu seyretmektedir. Mason, karısının mesle-ğini bırakacağını ve yaşamının bundan sonraki kısmını ken-disine bakmakla geçireceğini duyar, ağlar-kamera, onun yatakta hıçkırarak ağlayışını bir süre daha izler. Bickford gittikten sonra, yüzmek için denize giderken, karısına san-**

daviç yapmasını söyler- o, denize giderken, karısı mutfakta şarkı söyler... Ama herhalde, sizin bir sahne seçmenize izin vermeliyim.

GC : Bu sahneyi ben de sevdim. Ama, özel bir şey gerektirmiyordu... herşey oldukça doğal bir biçimde oldu. Bunu, Moss Hart yazdı ve kanımca, her şey, kanımca. çok etkiliydi... bunun nedeni, özellikle James Mason'du. James Mason her yönü ile yetkin ve oyuncudur. Benim yaptığım, sadece onun bu işi yapmasına izin vermek, işi sürdürmesine yardımcı olmak ve kameranın çok uzun süre onda kalmasını sağlamaktan başka bir şey değildi. Bu iş ile, o denli ilgileniyordu ki ilgisini frenleyemedi... ben de, dilediği gibi yapmasına izin verdim.

Düşüneyim bakalım... bir çeşit yön ve kavram gerektiren bir sahne söyleyebilecekmiyim. Bu, çok zor. Bu tür çok sahne var...

RO : **Belki, The Philadelphia Story'den (Philadelphia Hikayesi) bir şey?**

GC : Belki... hayır, hayır. İşte, çok önceleri yaptığım bir sahne oyunundan alınmış, **Dinner at Eight** (Saat Sekizde Akşam Yemeği) adlı filmde bir sahne. Dördüncü sınıf, deneyimsiz bir oyuncu olarak Jack Barrymore, üstün bir oyunculuk örneği gösterdi. Anımsarsınız, oteldeki odasında, telefon konuşması yapıyordu. Telefonda konuştuğu bayan, kendisini akşam yemeğine çağırıyor ve o da, «Evet, memnuniyetle gelirim» diyordu. Evet, Jack, bana bir şeyi ekleyip ekleyemeyeceğini sorduğunda, kendisine dilediğini yapabileceğini söyledim. Ve onun yaptığı ek ile dize, «Evet, memnuniyetle gelirim, sayın bayan.» şekline dönüştü. Bu küçük ek, tüm karakteri biçimlendirmiş oldu: biraz eski moda, ucuz oyuncu. Bu şekilde tüm ince farkları yaratmış oldu.

Filmde, sürekli olarak, sanatçı edası ile konuşuyordu. Ama yardımcı çocuk geldiğinde, ona, genellikle, «İçecek bir şey almak zorundayım, anlaşıldı mı?» diyordu, nazik bir sesle.

İşini yitirme çekincesi ile karşı karşıya olmasına karşın o, yine de kendisi için bir gereksinme duyulacağını umu-

yordu. Sonunda, tüm tasarılarının sonuçsuz kaldığını ve kendisinin almayı umduğu bölümün bir İngiliz sanatçısına verilmiş olduğunu öğrenince, bağırmaya başladı: «İngiliz, İngiliz... ben de herkes kadar İngiliz olabilirim!!» Bunu anımsıyor musunuz?

Kendi zekası ile yarattığı bir şey vardı. Hâlâ, çevresindekileri her türlü oyunu oynayabileceği konusunda, ikna etmeye çalışıyor: «Ibsen, evet, Ibsen'i oynayabilirim» diyordu. Sonra, ileri atıldı ve Ibsen'den-aslında olmayan, tümüyle kendisinin uydurduğu- bir sahneyi oynamaya başladı. Aslında, Ibsen diye bir şey duymamıştı. «Ana, canım ana, güneşi ver bana...» diyerek devam etti. Ne söylediğini, kendisi de pek bilmiyordu. Ama, tüm bu yaptıklarını büyük bir bağlılıkla yapıyordu.

Kendisini öldüreceği sahnede, herkes onun Greta Garbo gibi, güzel bir biçimde, ölmek istediği kanısına varırdı. Sahneye başladık. Jack, odanın ortasından geçerek, aykırılmasına, baca deliğine doğru yürüdü, bacanın deliğini tıkadı ve gaz musluğunu açtı... ve ben, kendisine: «Jack, intihar bile edememeli.» dedim. «Bu güne dek, her şeyi o denli beceriksizce yapageldi ki, şimdi başına yakışıksız bir olay gelebilirdi.»

Sonra, Jack, yine odanın ortasına doğru yürüdü... halının tam ortasında, bir tabure vardı. Jack'in ayağı, tabureye takıldı ve Jack, odanın öbür ucuna yuvarlandı. Beceriksiz adam. Ölümünü hazırlamada bile hata yaptı... Bir keresinde, bayan Patrick Campbell, sahneden dışarı yuvarlanmıştı da, sonra o olaydan söz ederken, «Ben sandalyenin altından yürüdüm.» demişti. Bunu Jack'te yaptı. Oynadığı karakter, olanaklar ölçüsünde, romantik bir biçimde ölmek istiyordu-gaz musluğunu açarken, tüm bu dramatik durumları aklından geçiriyordu. Tam ortada, böyle bir notun bulunması oldukça yerinde oldu. Bu biçim ile, sahne, oldukça etkili oluyordu.

RO : Siz, The Chapman Report'u filme alırken, böyle «yerinde bir olay» oldu mu?

GC : The Chapman Report... bir düşüneyim.

RO : **Doktorun muayenehanesinde, Claire Bloom'un sorguya çekildiği sahneye ne dersiniz? Claire'in sınırları o derece bozuktur ki, sonunda, kendisini sorguya çeken kişiyi gizleyen perdenin arkasına bakar.**

GC : Bu, çok basit bir sahne idi... tümü, tek bir çekimde yapıldı.

RO : **Sadece basit bir muayenehane idi-ama, çok iyi biçimde ışıklandırılmıştı. Renkler de çok güzeldi.**

GC : Bunun nedeni, geniş ölçüde George Hoyningen Huene ile Gene Allen'den oldukça etkilenmiş olan kameraman Harold Lipstein idi.

O sahnede, insan duygularının tümünün bir sergilenmesi vardır... tüm insan sınaması: meydan okuma, yalan söyleme, savunmanın azalması. uzun bir ifşaat.

RO : **Claire Bloom'un sessizce erkeklerin kağıt oynadıkları odaya gelişi ile ilgili sahne konusunda ne düşünüyorsunuz?**

GC : Oldukça dokunaklı idi... içeri yavaşça ve çekingen bir biçimde girdi ama durumu sezinlemişti ve bu durum, kendisine çok garip geliyordu.

RO : **Sezinlemişti ama, kendisini denetliyemiyordu.**

GC : Bu durum, çok ilginçti. Orada ne yaptığını söyleyeceğim şimdi size. Sorun, odadaki tüm erkeklerin ona tecavüz ettiğini göstermekti. Bu işe, bir oyun olarak başlamanın ilginç olacağını düşündüm... çevresinde oynayan, gülüşen, ve kızın durumuna gülen erkekler. Ama, her davranışı ile saygısız olan erkekler. Her şey, erkeklerin kızı oraya buraya itmesi ile, bir oyun gibi başladı... sonra, yapacaklarını yaptılarda, tecavüz ettiler ona. İşin ilginç yanı, o da bu davranışlara karşılık verdi-yılgıya kapılmıştı ama, yine de karşılık verdi. Aralıksız bir birini izleyen itişler, kucaklamalar, düşmeler, yakalamalar, kollar, bacaklar... erkeklerin onu yere yatırması.

RO : **Sıkıdenetimden geçen bölümde, biz, böyle bir şey görmedik-sadece başlangıcını. Bu sahne, toplum görüşüne sunulmadan önceki özel gösteride tümüyle gösterildi mi?**

GC : Evet, ve izleyenler, filmin olağan üstü olduğu kanısına vardılar. Çok etkili idi: erkeklerin ellerini kızın üstüne yabanılca uzatmaları, üstüne sıçramaları... kız, öfkesinden iyi bir tekme attı. Ve bizim senaryoda, Zanuck'un görüşünün tersine, erkeklerden ayrıldıktan sonra, araba ile uzaklaşmayıp, doğruca evine gitti ve intihar etti. Film bittiğinde, tüm izleyiciler üzerinde daha fazla bir etki yapmadı. Ben, özellikle, kızın eve gelip, yatak odasına girdiği, kapıyı arkasından kilitledikten sonra, hap şişesini alarak, intihar ettiği sahneyi sevdim.

Erkekler ile olan sahne, olağan üstü sertlikler ile dolu idi. pazulu elleri ile saldırdılar, üstüne çıktılar ve güldüler ona. Kızın, başı, bir sağa bir sola itildi durdu... erkeklerin el, kol ve baş hareketleri... kızın kımıldanışları... bu olağan üstü sahne, Zanuck tarafından kesilip çıkarıldı filmde. Çekimi uzun süren bir sahne idi ve çok çekim yapmıştık. Oyuncular, bu işi, büyük bir titizlikle yapmışlardı. Claire, en sert biçimde itilip kakıldı-giysileri yırtıldı ve parçalandı. Çok acı çektiren bir sınama... iri ve ağır bir arkadaşın kızın bedeni üzerine uzanması... ama oyuncular, bu işi, büyük bir titizlikle yaptılar.

RO : **Bu, Claire Bloom ile ilk çalışmanızdı.**

GC : Evet, ilk idi ve birlikte çalışmaktan çok hoşlandığım bir kişi. Her yönü ile tam bir oyuncu. Tüm önemli bölümleri oynadı ve her şeyi yapabilir.

Kendisinden, bir sahnede-yatak odasında, sarhoş durumda iken-buluzunu çıkarmasını rica ettim. Bir kedi gibi yavaşça odanın bir köşesine çekildi... ve göğüslerini gördünüz. Ama, bu bölüm de tümü ile çıkarıldı ve kıymık kıymık makaslandı. Bu filmi, Fransa'da yapabilseydik hiç dokunulmıyacaktı... ve belki de, çöşturu yaratacaktı. Görüldüğü gibi yüreklilikten ve zevkten yoksun sıkıdenetimin kurbanı olduk. Düşündüğüm ve filme aldığım gibi gösterilseydi, büyük bir çöşturuya neden olacaktı.

RO : **Madem ki kendi filmlerinizi kendiniz yapıyorsunuz, bir gün Fransa'ya gelerek, böyle kısıtlamalardan arınmış ve tam bir bağımsızlık içinde, film çevirmeyi düşünüyor musunuz?**

GC : Bu, duruma bağlı, yapacağım filmin türüne... olanaksız da değil. Neyse, bundan sonra yapacağım filmde, böyle bir çıkış yapmayı düşünüyorum. İzlenecek bir tek yol var ve bundan sonraki filmimde bu yolu izleyeceğim.

Sıkıdenetimin ilk makaslaması bu değil. Ava Gardner'in **Bhowani Junction** (Hint Yıldızı) adlı filmde, aşığının diş fırçasını kullandığı ve ağzını viski ile çalkaladığı sahneler de vardı. **Les Amants** (Aşıklar) adlı filmde, erkek oyuncunun Jeanne Moreau ile aşk yaptığı sahneyi... erkeğin kızın üstünde olduğu, başının birden görüntüden kaybolduğu ve kameranın, kızın yüzünü, yüzündeki kendin-geçmiş ifadeyi gösterdiği sahneyi biliyorsunuz. **Bhowani Junction** da aynı, Ava ve Bill Travers... yıllar önce de Louis Malle ile yaptım. Ama, tüm bu sahnelerin makaslanmış parçaları sıkıdenetim odasının tabanına çakılıp kaldı.

Yapmanıza izin verilirse, bu gibi şeyler yapmak çok ilginç. Ama, şuna kesinlikle inanıyorum ki, **The Chapman Report**'ta terbiyeye aykırı düşecek bir şey yoktu. Filmi izleyen kişi, her zaman, Claire Bloom'un soyluluğa yakışmıyacak davranışlarda bulunmasına karşın, aslında soylu bir kişi olduğuna inanıyordu. Bu, çok önemli idi.

RO : **Bunun seks konusunda bir film olduğu sanıldı ama bu makaslamalardan sonra filmi oluşturan temel düşüncenin ne olduğu güçlkle kestirilebiliyordu.**

GC : Utanç verici bir şey-unutulması gerek.

Ama, nasıl çalıştığıma dair sorduğunuz sorudan uzaklaşıyoruz. Bu sorunuzu, doyurucu bir biçimde açıklayamadım.

RO : **Yazarlarınızla birlikte çalışmanız çok olur mu?**

GC : Evet, onlarla birlikte çalışmamız çok olur. Kendim yazmam. Biliyorsunuz, **Ten Commandments**'ı (On Emir) görüne dek, De Mille'nin gücünün en olduğunu anlayamamıştım. Uzun bir süre önce, yaptığının büyük bir şaka ve çok anlamsız olduğunu sanıyordum ve herkesin akın akın bu filmi görmeye gidişini anlayamıyordum. Daha önce sürekli olarak filmlerde süslü püslü, peçeli göbek dansözlerinin taşkınlıkları olurdu. Sonra, **The Ten Commandments**'ı gördüm....

Bir şey söylemek gerekirse, abesti diyebilirim. Ama burada, ansızın, dikkatimden kaçan bir şey gördüm: öykünün anlatımı çok çekiciydi. Öykünün anlatılış biçimi ilginçti-sanki oturduğunuz yere perçinleniyordunuz. İşte kendisi de tam böyle idi: büyük bir öykü anlatıcısı. Bazen fazlalıklar abes kaçıyordu ama öyküyü anlattı. Bu, De Mille'nin büyük yeteneği ve toplumsal başarısının ardındaki gizi idi.

RO : **Metin yazılıp ön denemeleri yapıldıktan ve çekim için her şey hazır olduktan sonra, sete gidip son dakikada bazı değişiklikler... son dakikada, 15 satırlık bir bölümü, metinden çıkarmaya, oturma odasından büyük bir sandalyenin alınmasına, buraya bir lamba, şuraya bir yastık koymaya karar verdiğiniz olur mu?**

GC : Belki bir gün önceden-çok seyrek olarak ta kameralar çalıştırılmadan. Her şeyi çok önceden düşünmeye çalışırım. İşi kıvırabileceğim yolu, çok önceden saptamaya çalışırım. Örneğin, **My Fair Lady**'de her şey önceden tasarlanmıştı- bu işi, büyük merceklere göre yapmak zorundaydınız.

RO : **Birkaç yıl önce Cahiers du Cinema görüşmelerinde, çekimlerin çerçevelenmesi konusunda ne düşündüğünüzden biraz söz etmişsiniz. Özellikle, geniş perde için yapılmış olduğunu anladığımız, gerçek bir sinemaskop film olan A Star Is Born filminden çeşitli örnekler göstermişsiniz.**

GC : Bu konuda, size, dünyanın en yetenekli yöneticilerinden Gene Allen ile çalıştığımı söylemeliyim. Kendisi, benim için büyük bir yardımcıydı ve **A Star Is Born** filminden bu yana, tüm filmlerimde çalıştı. Ve biliyorsunuz, renk danışmanım George Hoyningen Huene var. Kendisi büyük bir fotoğrafçıydı. Görüyorsunuz, sadece ben değilim. Bu kişiler de büyük ölçüde sorumludurlar.

RO : **Bu filmde, çekimleri çerçevelemek için birçok özgün şeyler yaptınız. Örneğin, Charles Bickford'un Judy Garland'i giyinme odasında, teselli etmeye geldiğinde, konuşurken, birinin başını perdenin bir ucunda, diğerininkini de perdenin öbür ucunda görüyorsunuz. Arada büyük bir açıklık var ve sadece profillerini görebiliyorsunuz.**

GC : Evet... bunu anımsıyorum. Ama başka bir yerde, eylemi perdenin bir yanındaki üçte birlik, yada üçte ikilik bölümüne sıkıştırdık. Perdenin geriye kalan bölümü görüntüsüzdü. Sinemaskop'un çok şanssız bir film türü olduğunu anlıyorsunuzdur kuşkusuz.

RO : **Sinemaskop çalışmayı seviyor musunuz?**

GC : Hayır. Hayır. Bence sinemaskop, en yalğı verici tür. Eskisi en iyisi. Eski, kare biçiminde perde. 70 mm. çok daha iyi. İşte sinemaskop böyle şanssız bir tür.

RO : **Ama siz, sinemaskop ile kuşkusuz çok güzel bazı şeyler yaptınız.**

GC : Başlıca sorun, görüntünün yüksekliğini daha fazla arttıramamamız. Bu durum, işi çok güçleştiriyor. Sinemaskop filmde tüm yaptığımız... yaptığımız.. yapamazsınız dedikleri şeylerle fazla uğraşmamak oldu. Bu işin teknik yönü ile ilgili kişiler, her sahnenin aynı yükseltide oynanması gerektiğini söylediler-eğer birisi sahne yükseltisinden çok yukarıda ise, görüntüden de çıkıyordu. Ben bu konuya pek önem vermedim.

RO : **Chiers görüşmelerinde, bazı çerçevelemeler konusunda, bir kitapta yeniden ortaya konan David's Sacre de Napoleon'un bölümlerinden esinlendiğinizi söylediniz.**

GC : Evet, esinlendim. Bir şeyin tümünü görmeye alışkınsınız-aniden bir bölüm görüyorsunuz, istemli olarak, ama derlenmemiş, sadece bir şeyin kesilmiş bir parçası. David tablosunda, bir köşede bir baş görüyorsunuz, sanat kitabında yeniden ortaya konulduğunda, orada burada diğer başların parçaları. Ve ben, bu biçim sinemada neden uygulanmasın diye düşündüm. Özellikle, Judy Garland «The Man That Got Away» adlı şarkıyı söylerken bu biçimden yararlandık. Küçük bir gece kulübünde, kamera sürekli olarak Judy Garland'ı önyüzden izledi... bazen kenara çekildi ve bu anda, nerdeyse görüntü perdeden dışarı çıkıyordu... seyrek olarak ortada bulunuyordu. Tüm oyun, uzun bir çekimle filme alındı.

RO : **Filmlerinizde, çoğu kez «yalınlığa»-renklere, devinime... ve tek çekime önem veriyorsunuz. Özellikle, bu kesintisiz çe-**

kimleri mi seversiniz? Mmkkn olduğunda, filmlerinize bu ttr çekimler katmaya çalışır mısınız?

GC : Tam bir sonuç alınığı için, mmkkn olduğu an, bu ttr çekime baş vururum. Bunu, Judy Garland ile yaptım, o, bu ttr çekime dayanabiliyordu. Bir erkek ya da kadın oyuncu için, uzun çekime dayanmak kolay değildir- gcl olmak zorundasınız.

Adam's Rib (Adem'in Kaburga Kemiği) adlı filmde, bir makarayı -900 feet lik bir makara... hayır, 900 feet'ten fazla- kesintisiz bir çekimde kullandık. Tutukevinde, Katherine Hepburn ile bir sahneydi-Katherine Hepbur'un savunman olarak Judy Holiday ile görüşme yaptığı kadınlar tutukevinde bir sahne. ekim bitene dek, Hepburn'un yüzü kameradan uzak kalacak biçimde düzenlenmiş, güzel bir sahne. Hepburn'un sürekli olarak sırtı kameraya dönüktü ama bunun bir anlamı vardı: bu, izleyicilerin, Judy Holiday'e bakması gerektiğini gösteriyordu. Bu sahnenin tümünü kesintisiz yaptık.

Bu uzun çekimler ve uzayıp giden olaylar... sahne uygun olunca, hepsi olur.

RO : **Müzikal filmlerimizde, müzik sıralaması sırasında, çok az kesinti olduğunu gördüm.**

GC : Oyle mi?

RO : **rneğin, kızların, ilk dans sıralamasını yaptıkları Les Girls'de ( Dünya Güzeli) sadece birkaç yerde kesilme olduğu sezinlenebiliyordu.**

GC : Gerçekten anımsamıyorum. Bunu söylemek hoşuma gitmiyor ama, bu kesintilerin ortaya çıkışının nedeni, müzik sıralaması için çekim sırasında, en az iki kamera kullanmamdır. Bu işi «A» kamerası ile yaparsınız ve birkaç kamerayı da tamamlayıcı olarak bulundurursunuz. Ama, her şey bittiğinde, sadece tamamlayıcı olarak koyduğunuz «B» kamerasında, gerçekten ilginç bir çekim görürsünüz. Bu kamerayla yaptığınız çekim, tüm çekimin en ilginç bölümü oluverir. En yetkin ayarlı görüntü, en yetkin kompozisyon değildir belkide ama, çok oşkulu ve çok devin-

gendir. Bazen, bir dizi yakın çekimden oluşan bir sahne tasarlıyorsunuz -biliyorsunuz bunu yapmanın tek yolu budur- sonra «B» kamerasının sonuçlarını görünce, her şeyin tümüyle yanlış olduğunu anlarsınız. Yakın çekimin canı cehenneme deyip, uzak çekimi sürdürmeye karar verirsiniz. Ama, bunu, genellikle film bittikten sonra anlarsınız.

RO : **Film yapmanın «çekimden önce ve çekimden sonraki» bölümlerinden hangisini -senaryo, bazı bölümlerin kesilerek çıkarılması- yeğliyorsunuz? Bakımlık ile çekimleri gözden geçirmeyi sever misiniz?**

GC : Bakımlık ile pek değil ama, kesim işi ile ne yapılabileceği konusuna çok ilgi duyuyorum. Örneğin, bu perişan edilmiş **Chapman Report**'ta kadın ile yapılan görüşmede, asla görüşmeciyeye göre kesim yapmadım. Doktoru soru sorarken asla göremezsiniz-sadece kadını, onun yüz ifadelerini, davranışlarını ve sorular karşısında gösterdiği tepkileri görebilirsiniz. Tüm sahne boyunca, izleyicinin dikkati kadının üzerindedir. Çok ilginçti, çünkü erkeğin sadece sesini duymanıza karşın, kadının tepkilerini görüyordunuz.

RO : **Öyle ise, Hitchcock gibi bir kez senaryo ve dialoglar yazdımı, film ortaya çıkmıştır, filmin bundan sonrası, sadece mekanizasyondur diye düşünüyorsunuz.**

GC : Hitchcock tam anlamıyla bir ustadır. Sizin söylediğiniz, daha çok onun stiline benziyor. Olaylardan çok iyi sonuç çıkaran bir ustadır. Ama, söz aramızda, tam gerçeği söylediğinden o denli emin değilim. Bazen de, temsilleriyle doğaçtan bir şeyler söylemeli. Joan Fontain'in, rolünü çok iyi oynadığı **Suspicion** adlı bir film vardı. Şimdi filmin tümünün mekanik bir eylem olduğuna inanıyorum-tümü, zamanın ötesinde tasarlanmış. Genellikle öyle, özellikle onun durumunda... ama, her zaman değil. O, bazı şeyleri sizden gizler; nasıl çalıştığını, izleyiciler üzerindeki etkiyi ne yolla sağladığını saklar- çalışmalarının tümünün notlarında planlandığı ve geri kalanının mekanik bir iş olduğunu söylemek daha kolaydır.

Kimi zaman, oyuncu, bir başkası, zevkli ve kendilerini en iyi şeyleri özdevimsel olarak getiren kişi tarafından

yönetildiği duygusuna kapılır... bu kişi çok fazla şey söylemek zorunda kalmayacak bir kişidir. Oyuncu, yönetmenin varlığını, amacını ve ne istediğini sezer. Hitchcock ne der bilmiyorum... tüm bildiğim, kendisinin tam anlamı ile bir usta olduğu. Hitchcock'u severim. Sanırım, çok özgün bir kişi, büyük adam... çok yetenekli. Simgesini ortaya koydu. Sadece «Hitchcock» sözcüğü «gizemli öykü» demektir. Hitchcock'un adı çok derin anlamı olan bir sözcük olmuştur.

RO : **Sizinki de öyle.**

GC : Hayır. Pek öyle değil... hayır, hayır.

RO : **Belki tüm Amerika'da değil ama kuşkusuz burada, Avrupa'da.**

GC : Öyle ise, belki buraya geleceğim ve son günlerimi burada geçireceğim. Ve bu günler, büyük bir hızla yaklaşıyor. Burada, filmlerime karşı gösterilen gerçek ilgiden dolayı çok duygulandım.

RO : **Fransız sinematik'inin, geçen yaz, sizin için bir özel gösteri düzenlediğini ve üç haftayı aşkın bir süre içinde, filmlerinizin tümünü gösterdiğini biliyorsunuz kuşkusuz.**

GC : Evet, bu konuda bazı şeyler duydum. Geçen yıl, New York'ta «George Cukor şenliği» yapmalısınız diyen biri vardı, ama sadece şaka yapıyordu. Ben de, bu düzmece düşünceden dolayı, kendisine şaka yollu bir yanıt verecektim... ama düşündüm, canı cehenneme dedim, kendi kendime.

Evet, sinematek ile ilgili bazı şeyler işittim. Orası bir sinemaevi, değil mi?

RO : **Evet, her gün altı ayrı filmin gösterisi yapılıyor.**

GC : Howard Hawks. Kutsallaşanlardan biri, değil mi?

RO : **Hitchcock ta öyle.**

GC : Takdir etmediler onu. Gerçekten etmediler. Nicholas Ray'i de severler. Oldukça güçlü bir kişi.

RO : **Fransa'daki film zevki konusunda, bu denli geniş bilgiyi nasıl elde ettiniz?**

GC : **Chaiers du Cinema** dergisini okurum. Bazen işim konusundaki bu güzel yazıları okumaktan oldukça hoşlanırım... sonra yine bu dergideki yazılardan, başkaları konusunda ne düşündüklerini izlerim ve düşünürüm... şey, neyi düşüneceğimi bilemiyorum. Pek emin değilim, demek ki onların tüm düşünce ve yargıları bu...

RO : **Size çok yüzeysel iki soru sormak istiyorum.**

GC : Ben de sorularınızı çok yüzeysel yanıtlarım.

RO : **Şimdi size «Aurore» türünden bir soru yönelteceğim: En gözde filmleriniz hangileridir? (Cukor, evvelki gün, Paris'in günlük gazetesi Aurore'den gelen bir sözcü ile görüşme yapmıştı. Şimdi sonuç olarak, Cukor, söyleşi arasında sorulan soruları Aurore türünden sorular olarak nitelendirir.)**

GC : Kendi yaptıklarım arasında hiç yok, ama başkalarının yaptıkları arasında, gözde saydığım bazı filmler var.

RO : **Bunlar, hangi filmler?**

GC : **Dama e Sobackoi** (Küçük Köpekli Kadın) adlı filmi çok beğendim. Rus filmi idi. Çok sürükleyici, olağan üstü bir film. Çok garip bir şey. Beğenmiş olduğum pek çok film var ama özellikle gözdem olan kendi filmim yok.

Geriye bakamazsınız. Benim yaşıma ulaştığınız zaman, ileriye bakmalısınız. Bu, çok güzeldi, ben bunu yaptım, şunu yaptım, çok hoştu... diyemezsiniz.

RO : **Bazı nedenlerden dolayı sevdiğiniz birkaç film olmalı. Belki de Camille?**

GC : Evet, **Camille** diyebilirim çünkü o, bir başarı idi.

Camille hakkında size çok ilginç bir şey söyleyeceğim. Birazcık Aurore söyleşisi... **Camille**'nin ilk gösterisi yapıldığı gece, iki ayrı Metro filmin gösterisi de yapılıyordu. Filmin, Garbo'nun, herşeyin kötü olduğu iddia edildi. Bu haber, benim için oldukça kötü idi. Ama tüm bunlar, tecimsel bir gazeteye tanıtı vermediğim için oluyordu. Tanıtı vermek istemediğim için, beni ve filmimi bir kenara ittiler. Kastettiğim tanıtı türünü biliyorsunuz-adınız belli aralarla tecimsel gazetede çıkıyor ve oldukça çok para ödüyorsunuz. **Ca-**

mill'e yapılan bu davranış, bende büyük etki yaptı. Ondan sonra da tanıtıya «finita!» (son) dedim. Tanıtı konusunda, size durmadan soru sorarlar. Bu durum, beni sürekli rahatsız etmiştir. «Gösteri işi»ne başlamadan önce, çok genç iken yaptığım ilk tanıtı, Vaudeville sahnesi ile oldu. Biri, sahnaya gelir «Özgür...» derdi ve sonra, bilet satardı. Bu durum, bana göre, oyunun tümü açısından çok adi bir şeydi.

Bu yüzden, şimdi bana gelipte «Tanıtı yaparmısınız?» diye sorarlarsa, «Önce filmin ilk gösterisini izleyeyim» yanıtını veriyorum. 1936 dan bu yana, tecimsel gazetede, adımları vererek hiçbir tanıtı yapmadım. Hiç bir şey de beni bu işi yapmaya zorlayamayacaktır. Başkan Wilson öldüğünde, herkes adını gazeteye yazdırdı.... siyah bandla çevrili adlarını. Ben, böyle bir şey yapmadım. Asla!

RO : Burada da söyledikleri gibi, size kameramanlarınız ve fotoğraf yöneticileriniz konusunda birkaç soru sormak istiyorum. Son zamanlarda, Daniels ve Ruttenberg'den niçin yararlanmadınız?

GC : Onların M.G.M. ile sözleşmeleri vardı. Ve bazıları... Ruttenberg hariç... büyük yıldız olduklarından, sizi dinlemeyi reddederler, işlerine karışılmasını istemezler. Gene Allen ve Hoyningen-Huene ile çalıştığım için, bu işi bilirim. Bana, beni dinleyecek kameraman gerekli. Lipstein çok iyi, Marilyn Monroe'nun **Let's Make Love** (Gel Sevişelim) adlı filmini yapan Danny Feb ta çok iyi. Kendisi, işi konusunda çok bilgili ve dinlemesini bilen bir kişi. Onunla çalıştığınız zaman, kameramanların yaptığı can sıkıcı davranışların hiç biri ile karşılaşmazsınız-siz diretirsiniz ama istediğinizi elde edemezsiniz.

Örneğin, ha, çok yetenekli demeyi, unuttum, Harry Stradlin ile işe başladık. «Harry, bu panolar iyi boyanmış, renkler oldukları gibi yetkin, başka renk istemiyorum... renk süzgeci de istemiyorum» dedim. Oldukça sert bir biçimde, her hangi bir renk katmayacağını söyledi. Sonra, bir telaş gördüm ve biraz renk katmış olduğunu-arka plana renk ayırtısı katmış olduğunu anladım. Bir kez daha.

«Renk katmak yok, Harry. Renk katmak yok!» dedim. Sonunda, işi kastettiğimi anladı. Panolar güzeldi ve renkler katarak etkisini arttırmaya çalışmak yersizdi.

RO : **Bu, hangi filmdi?**

GC : **My Fair Lady.** Ama, bu konuda, sonuç olarak iyi yapmıştı. Kameramanlar pek çok alışkanlıklar kazanırlar ve birisi onları dikkatle izlemek zorundadır. Her çeşit kısıcı gölgele-ri ve bu tür şeyleri işe karıştırmayacak, uyanık bir kişinin bulunması çok iyi. Kimi zaman, onları kendi başlarına bırakmalısınız çünkü onlar sanatçılardır-onları uyarmalı ve alışkanlıklar kazanmalarına izin vermemelisiniz.

RO : **Eski Metro günlerinde, en çok kiminle çalışmaktan hoşlanıyordunuz, Daniels'le mi, Ruttenburg'la mı?**

GC : Onlarla sadece siyah-beyaz film yaptım. Bilmiyorum ama, ikisini de severim.

RO : **Sizce, bu iki kişi arasındaki ayırım nedir?**

GC : Sanırım, Daniels çok daha özgün ve yürekli bir yenilikçi. Bu işi güvenli bir biçimde yapıyor... Şimdi her işi yapıyor... Şey, sanırım Lollobrigida'nın büyük fotoğrafçısı.

Romain Garry'nin romanına dayandırdığımız **Lady L...**i (Macera Kadını) yapacaktık ve baş rolü de Lollobrigida oynayacaktı. Yüz yazması denemesi yapıyorduk, «Gina» dedim, «yüzündeki bu portakal renginde kalın bir kabuk gibi duran yüz yazması ile Cinecitta görünümünü veremezsin» «Gözlerim» diye yanıtladı. Daniels de bana sürekli olarak, yüz yazmalığına bazı boyalar katacağını ve Gina'nın yüz-rengini değiştireceğini söylüyordu.

Ben de kendilerine bunun bir devresel film olduğunu, kadınların beyaz tenli ve pembe yanaklı olduklarını, İtalyan usulü güneş yanığı tenleri olmadığını anlatmaya çalıştım! Lollobrigida'nın yüzü, pirinç tarlası gibiydi... ya da öyle bir şey işte. Daniels, ondan yanaydı. Ben de Daniels'i sinirlendirdim biraz. Kendisi daha önce hiç böyle değildi -şimdi, belki daha bağımsızdır diye düşündüm. Kendisini yıldız sanatçılara sevdirmeye çalışanları sevmem.

Yetkin bir kameraman vardı, şimdi rahmetlik oldu... Franz Planer...

Marilyn Monroe filmini yapmaya başladı ve yıllar önce de **Holiday**'i (Tatil) yapmıştı. **Çok** modern ve duygulu bir kişi idi. Ana yardımcı ışık ve ona benzer şeyleri kullanmazdı. Ayrıntıya kaçmayan ve doğrudan iş görmeyi seven bir kişiydi. Şaşılacak kadar güzel şeyler başardı.

RO : **Robert Planck**'ın kameraman olarak görev aldığı bazı filmler yaptınız, değil mi?

GC : Evet. O da rahmetli oldu şimdi... onu çok severdim. **A Woman's Face** (Yaralı Kadın) adlı bir film yaptık birlikte, Joan Grawford da vardı.

RO : **Ben, özellikle filmin sonundaki kar manzarasını beğendim.**

GC : Bunların tümü, ikinci bölümde yapıldı biliyorsunuz. Fotoğraf çekimleri çok başarılıydı ve bu fotoğrafların bir araya getirilmesi işi de salt teknik yöntemle oldu. Tüm çalışmalar, teknik bir biçimde oluşturuldu. Film, tümüyle fabrikasyondur. Aslında, ne kar vardı, ne şelale, ne de havai bir demiryolu. Tüm bu göz kamaştırıcı oyunlar, olağan üstü bir teknik ile yapıldı.

RO : **Milton Krasner için ne düşünüyorsunuz?**

GC : Kanımca, oldukça iyi. Onunla, **A Double Life**'i, (Çifte Hayat) **The Model and the Marriage Broker**'ı yaptım. Sanırım, o, Minelli ile çok çalıştı. Onun renk çalışmalarını, o denli sevdiğimi sanmıyorum.

Ama, Surtees... Robert Surtees.. bir ustadır. Kendisi, uyarıları çok kolay kabul ederdi. **Les Girls**'ü de o yaptı.

RO : **O filmde renkler nefisti.**

GC : Ama, bu işi yapan, Surtees değil, Huene idi.

Surtees çok duygusaldır. Ona bazı şeylerin filmini verip, «Şu tablodaki renklere bak, nefis değil mi?» dersiniz, «Bunu denemek için yarın sabah stüdyonun hazır olmasını bekleyemem» diyerek yanıtlar sizi. Böyle kişileri uyarmanız, Surtees bu gibi uyarıları kabul ederdi -severdi böyle uyarıları, yeni düşüncelerle karşılaşmayı.

RO : Edward, My Son (Günahkâr Baba) ve **Bhowani Junction**'ı birlikte yaptığınız **Frederick Young** konusunda ne düşünüyorsunuz?

GC : Frederick Young? Sanırım, çok, çok yetenekli biri.

RO : Lawrence Of Arabia'yı (Casus Lawrence) gördünüz mü? **Bu filmin fotoğrafçılığı konusunda ne düşünüyorsunuz?**

GC : Çok güzeldi, şaşılacak ölçüde güzel bir film... Ama, tatmin edici değildi. Bunu, hiç kimseye söylememelisiniz, ama, kanımca, **Lawrence'te bir tür aşırı büyüklük duygusu** vardı. Kendilerini ne denli korkutucu bir ağırbaşlılık havasına soktuklarını bilirsiniz. Ayrıca, film çok uzun ve debdebeliydi. Öykünün özünü, gözlerinden kaçırdılar sanırım. Ben geldikten sonra, bana neyi anlatmaya çalıştıklarını gerçekten anlayamadım. Ortada bir öykü yoktu. Dikkatinizi çekerim, o meraklı biriydi, Lawrence, ama ereklerinin ne olduğunu anlayamadım. Bunca debdebe arasında, erek yitirilmiştir. Bu debdebe, gerçekten fazlaydı. Birisi çok başarılı olunca da aynı şey olur. Yılgıya kapılırlar ve gelenekleri unuturlar.

Young, çok yetenekli biridir... kolayca da etki altında kalmaz. Oldukça sinirlidir. Beni de biraz sinirlendirir ama, yine de kendisini çok severim.

RO : **Bana biraz Hoyningen-Huene'den söz eder misiniz? Kimdir? Sizinle çalışmaya nasıl başladı?**

GC : Yarı Rus, yarı Amerikalıdır. Pek çok şey konusunda büyük zevke sahip bir kişidir... **Vogue**'un ve **Harper's Bazaar**'ın fotoğrafçısıdır, ve Yunanistan, Palmyra ve Baalbec ile ilgili güzel kitaplar hazırlamıştır. Onunla yaptığım ilk film, **A Star Is Born** idi ve her şeye sözünü geçirdi.

RO : **Nasıl çalışır-filmlerinizden biri üzerindeki işlevi nedir?**

GC : Filmin planı üzerinde, baştan sona dek çalışır ve fotoğraf çekilirken de oradadır. Filme değgin her şeyi bilir ve birçok konuya ağırlığını koyar... setten renk etkilerine, giysilere dek... Gene Allen ile yakın bir işbirliği kurarak çalışır.

Biz **Lady L...**'i hazırlarken, Leslie Blanche onlara yardım ediyor ve Orry Kelly de giysileri hazırlıyordu. Çalışma-

ların birleşimi çöşku verici, setler sevindiriciydi. Olağan üstü bir film olabilirdi -ortaya koydukları şey inanılmayacak ölçüde güzeldi. Böylesine güzel bir sonucu, başka hiç bir takımdan alamazdınız.

George, renklerin kullanılışı, genel plan üzerinde ve setlerde çalışır... tüm bu işleri yapar. Kullanacağı gereçleri en küçük parçasına dek kendisi seçer. Örneğin, bir duvar, ya da sandalye üzerine gri bir renge gereksiniminiz varsa, bu rengi her yerde arar, bulduğu rengi iyice inceler ve eğer istediği gri değilse, diyelim çok maviye kaçırıyorsa, onu hemen değiştirir. Uygun olmayan renkleri düzeltir ve gözünden hiç bir şey kaçmaz.

Örneğin, hiç alışılmamış şeyler yapar. Londra'nın kenar semtinde, **Les Girls**'ten bir sahne yapıyorduk. «Her şey, bu renk gibi olmalı -giysiler, sonra oda, dış duvarlar, kaldırım, gök yüzü, çit- bu renk gibi olmalı» dedi. Her şey, kil rengindeydi. «Bu, çok donuk ve yeknesak olmayacak mı?» dedim. Güvenceli bir biçimde konuşarak olmayacağını söyledi. Haklıydı ve sonuç şaşkı verici oldu. Bu 'renk birliği'ni, **Let's Make Love**'da da kullandı. Yves Montand'in işyerindeki her şey, bej ve kahverengiydi. Sonuç ve etki, yine büyük güzelliklerden biriydi.

Eğer farketmiyorsanız, **Les Girls**'te renkler 'kümeler' halindedir. Kızlar bazen kırmızı, bazen mavi, bazen de siyah renkler içinde görünürler. Bu, bir renk karışımı değil, ustaca düzenlemedir.

Heller in Pink Tights (Korkunç Kumpanya) adlı filmdeki giysileri anımsıyor musunuz, **Mazeppa** ve **La Belle Helene** için? George, bodruma indi, giysi dolaplarının bulunduğu ve hiç kimsenin girmedığı, stüdyonun bodrumuna ve haçlı savaşlarının eski giysileri ile yukarıya geldi. Devrim... eskilikten dökülen, yerli yersiz her türden giysi. Sonra, onları birleştirdi. Tüm erkek oyuncular, bu inanılmaz kargaşa içinde, uzak batıda. Perdede, her şey öylesine gerçektir ki!

RO : **Kabaret salonundaki renkler şaşılacak derecede güzeldi... her şey koyu kırmızı, parlak yeşil.**

GC : Evet... bu demektir ki Gene Allen oradaydı. Duvarların rengi, olağan üstüydü -çok etkili bir kırmızı. Gene'nin siyahlar içinde, sonra tüm beyazlar içinde ve erkeklerin siyahlar içinde olduğu bölümü anımsıyor musunuz... salonda dolaşılıyor, çevreyi araştırıyor, pencereleri açıyor, kırmızı duvarlarda, bedenini çerçeveliyordu... her şey, açık seçik ve yürekli bir biçimdeydi.

Les Girls'te, bir kız film boyunca tek bir renk giyerken, başka bir kız başka bir renk giysi içinde bulunuyordu.

The Chapman Report'taki iş yeri sahnesini ele alalım. Gene Allen ve Hoyningen-Huene ışıklandırma konusunda etkili oldular. Mantıki bir ışıklandırmaydı. Dış kısımlar iç kısımlardan daha aydınlıktı. Genellikle yapılagelen kalıplaşmış yöntemlerden hiç biri yoktu. Ben, ışıklandırmanın mantıki olması konusunda üsteledim-gerçek düzenlemede nerede olması gerekiyorsa, ışık orada olmalıdır. Görüyorsunuz, şuraya, pencereye bakın. Odanın içi karanlık ama ışık kaynağı pencereye doğru çevrilmiştir. Yapay bir denge elde etmek için ışığı kısamazsınız. Gökyüzü her zaman mavi değildir-bazen gridir. Başka renk te olabilir. Kameraman, zorunluluk karşısında, ışıkları yanlış yere koyabilir... iyi olsun diye. Yardımcı ışıklar da her şeyi birbirine karıştırırlar. Bu, eski modadır: geride kalmış fotoğrafçılık; gözlerin üstüne hafif bir gölge, kirpiklerin gölgesi. Kompozisyonu hazırlamak, kameranın durumunu ayarlamak, her şeyi izlemek, uzun iş doğrusu.

RO : **Gene Allen'in görevi nedir?**

GC : Gene Allen, çok yetenekli bir set düzenleyicisidir-her şeyi yapan bir yöneticidir. Aynı zamanda yazar da. **The Chapman Report**'un bazı sahnelerini o yaptı. Birgün, parlak bir yapımcı olacak. Sivil Polis olarak işe başladı çünkü babası da polis şefiydi. Dinlencelerinde, stüdyoda klişeci olarak çalıştı ve resim dersleri verdi. Kendisiyle karşılaştığımda skeç yazıyordu. Çok yetenekli buldum onu. Bu yüzden de kendisine iş verdim. Şimdi, senaryolar yazıyor ve bir yapımcı, belki de bir yönetmen olacağını umuyor.

A Star Is Born ve **My Fair Lady** için çok güzel setler hazırladı. Aslında, setleri Cecil Beaton ile birlikte yapması

gerekiyordu ama Cecil Beaton'un çalışmaları giysiler üs-
tünde yoğunlaşmış olduğundan, setlerle ilgili birçok işi
Gene Allen yaptı.

RO : **Beaton ile ilk çalışmanızı nasıl buldunuz?**

GC : Beaton'ı sevmem. Tüm filmde, tek ters adam oydu.

RO : **Ama, kuşkusuz, filmin yapımında büyük yeteneğini ortaya
koydu ve çok yardımcı oldu.**

GC : Evet, elinden geleni yaptı. Çok üstün bir zekâya sahip.
Edwardian giysileri konusunda bilinmesi gereken her şeyi
biliyor ama ondan hoşlanmıyorum. Sanırım, kendisi için
tanıtı yolları arayan, cimri ve gösterişçi biri.

RO : **Hoyningen-Huene, My Fair Lady'de oynadı mı?**

GC : Hayır. Ben, filmle ilgili her şeyi ele almadan önce Beaton
ilgileniyordu.

RO : **My Fair Lady diğer filmlerinizden ne gibi bir ayırım göste-
riyor- bu filminizde, yeni ya da değişik bir şey denediniz mi?**

GC : Hayır, diğer filmlerimle **My Fair Lady** arasında bir ayırım
yok... anlatıda büyük bir yenilik yok demek istiyorum. **My
Fair Lady'nin** yetkin bir yapıt olduğunu sanıyorum... gös-
teri ve müziğin bir arada bir bütün oluşturması... küçük
bir başyapıt. Tüm yaptığım, gerçeği ve anlatıyı, mümkün
olan ölçüde perdeye aktarabilmiş olmamdır. Benim yaptım
budur.

RO : **İzlediğim bölümlerde, filmi anlatı yönünden değişik bul-
dum. Bu bir yenilik gibi görünüyor çünkü diğer filmleri-
nizde setler en küçük ayrıntıya dek gerçeğe uygundur.**

GC : Bu, bir ölçüde zorunluluktan oldu. Ascot'u gerçekçi bir bi-
imde yapamadık. Her şeyin kendi özgünlüğü vardır-bizim
yaptığımız, gerçek Covent Garden'in bir oğaltısıdır. Biz,
burada, şiirsel bir anlatı için çalıştık.

Burada, kavram konusunda birşey söyleyeceğim.
Audrey, «Wouldn't It Be Loverly» adlı şarkıyı söylerken,
daha önce sahneye hiç çıkmamış 70-80 kişi ile dans etmek-
tedir. 70-80 kişiyi bulmak için her yeri dolaştık. Audrey,

bunlarla dans ederken, güzel ve çekicidir. Ama, bu kadar kişiyle Wimpole Caddesi'ne giderseniz, o cadde gerçek Wimpole Caddesi değildir artık. Kuşkusuz, bu kadar kişiyle Wimpole Caddesi'nde şarkı söyleyemezsiniz. Bu yüzden, pek çok şeyi bir araya getirip, bir düzenleme yaptık. Ama, Ascot'un anlatısı, belki de en iyi biçimde ortaya konmuştur.

Bu, benim 70 mm. lik film ve aynı zamanda altı kanallı ses dizgesi ile ilk çalışmamdır.

- RO : **Bir önceki filminizde, bir yapımcı ile olan tatsız deneyimnizden sonra, Jack Warner ile geçinmeniz nasıl oldu?**
- GC : Jack Warner? Sert ama oldukça iyi bir şovmen (showman) diyebilirim. Çok zekidir. Bu film, onun uğraşının bir anıtı gibidir, her şeyi o yapmıştır. Çok da centilmendir. Her şey ona yüklenmişti ve o, çok iyi davrandı... cömertçe ve yürekli bir biçimde.

Kanımcı, **My Fair Lady** çekici bir film. Oyununu gördüyseniz... tıpkı onun gibidir ama sinemadaki biçimi tabii. Bu filmde, Audrey, oldukça güçlü bir oyun sahneliyor. Audrey çalışkandır... çok zeki, yaratıcı, alçak gönüllüdür... kendisini sevdirmeyi çok iyi bilir. Rex Harrison'da olağan üstü bir insandır. Tıpkı sahnede olduğu gibi, sinemada da güçlü oyun sanatını ortaya koyar.

- RO : **Filme başlamadan önce, filmin konusuyla ilgili belgeler üzerinde oldukça yoğun bir çalışma yaptığınız gerçeği ortaya çıkıyor. Kuşkusuz aynı durum, My Fair Lady için de geçerli.**
- GC : Evet, çalışmalarınızın temelini oluşturacak konuyu enine boyuna incelemelisiniz. Üstünde çalıştığınız konuyu en küçük ayrıntılarına dek bilmelisiniz. New York konusunda bir film yapacaksam, New York'a giderim ve her yanı incelerim. Lokallere giderim ve değişik bir gözle incelerim onları, çünkü bir film yapacağınızı bildiğiniz zaman, her şeyi değişik görürsünüz. Ben yaşamın yorumuna ve gerçeklere dalarım.

Örneğin, **The Astress**'i hazırlarken, filmdeki modeli oluşturan eski bir evi görmeye gittik. Çok güzel bir evdi

ve altı kapılı bir mutfağı vardı. Bu mutfağı kullandık... **tam olduğu gibi** değil ama hemen hemen aynını diyebilirim. Önce gerçek incelenmeli, sonra gerekirse değişiklik yapılmalı. Eğer bu otel odasını filme alacaksak, ona yeni bir gözle bakmaya başlarım. Her şeyi gözden geçirir, şuradaki gazeteye bakar, kitapları incelerim. Dikkat edin, onu olduğu gibi filme almam-gerçek durumla ilgili bazı notlar alırım kafamda, sonra her şeyi yeni baştan yaparım.

RO : Tarihi filmlerinize gelelim... nasıl bir araştırma yaparsınız bu konuda ve «gerçeği incelemeniz» nasıl olur?

GC : O zamana ait fotoğraflara, tablolara, oyma işleri ve kabartmalara bakar, kitaplar okurum. Bir film için, dedemin eski bir fotoğrafına... hayır, dedemin bana vermiş olduğu, İç Savaş'ı gösteren eski bir fotoğrafa baktım. Tabloların ve eski fotoğrafların, bende çok büyük etkisi vardır.

Lady L...'i hazırlarken, Boldini'nin, Sargent'in pek çok tablosunu inceledim. Bu filmi, Lollobrigida'nın yapmasını düşünmüştük ama o, çok budalaydı. Hiç bir şey bilmez, çok bilgisiz bir kadın. O devri iyi anlayabilmek için, Van Dongen'in portrelerine de baktım. **David Copperfield**'i çevirdiğim zaman, olayın geçeceği, gerçek yerlere gittim. En küçük şey bile bana fikir verdi.

My Fair Lady'de, Eliza'nın babasının «With a Little Bit of Luck» adlı şarkıyı söylediği sahne vardır. Bir bardan çıkar, biraz sarhoştur, bazı işçilerle çukurlar içinde dolaşır. İşçileri temsil eden, o devre ait bir tablo görmüştüm bir zamanlar. Bu tablodan esinlenerek yaptım bu sahneyi.

Tüm yeni ses aygıtları ile çalışmak çok zevkli. U.C.L.A. dan bir teknik danışman getirttik. Bu danışman, o devre ait ses aygıtlarını getirdi bize. Örneğin, soluk almanın kontrolünde, bir mum kullanıyorlardı sahnede ama biz, becerimizi göstererek değişik bir şey koyduk ortaya... soluk alışımızın yerinde olup olmadığını gösteren ve dönebilen bir takım gözgülerden oluşan karmaşık bir şey.

Bayan Higgins, **art nouveau** idi. Aydın bir bayan olduğundan, onu, tümüyle modern bir biçimde giydirdik. Bu film için, uzun süren ve kayda değer bir araştırma yapılmıştı.

RO : Camille için ne tür bir araştırma yapıldı?

GC : Aynı araştırma... o devre ait pek çok tablo inceledim, gözden uzak kalmış pek çok tabloyu.

Camille'in ilk çekimi, Garbo'nun, Opera'nın gösterişli salonlarında yürüdüğü zamandır. Çevrede dikilerek sigaralarını tüttüren, başlarında şapkaları, silindir şapkaları olan erkekler. Sorun şuydu: Garbo, bu kibirli erkek takımı arasından nasıl geçecekti. O, bir fahişe durumundaydı, belki bir üne sahipti ve bu kalabalığın içinden «saygı değer» bir bayan gibi geçemezdi. Garbo, bu erkeklerin içinden olağan üstü bir beceriyle geçti. Bu çözümü, Garbo kendisi bulmuştu. Aynı şeyi yeniden yapmak durumunda olsam, değişik bir biçimde yaparım-Garbo'nun kalabalık içinden «sıyrılarak» geçmesine izin vermem. O, daha gururlu ve mağrur bir biçimde açıktan yürümelidir.

RO : **Faulkner, Mısırlıların nasıl konuştukları konusunda hiç bilgileri olmadığını, bu yüzden Hawk'un, Land of the Pharaohs (Firavunlar Saltanatı) üstünde çalışırken, diyaloglar konusunda bazı sorunlarla karşılaştıklarını söyledi. Siz bu sorunu nasıl çözümlüyorsunuz... 1800 lerdeki insanların konuşma biçimlerini nereden biliyorsunuz?**

GC : İlk önce şunu belirtmeliyim, Faulkner çok pratik düşünen bir kişiydi. Küçültücü olsun diye söyleyemiyorum ama diyalog yaptığınız zaman, yaratıcı olmalısınız ve her şeyi gerçeğe uyacak biçimde ortaya koymalısınız. Faulkner, bir bakıma, kendi deneyimi olmayan konularda yaratıcılık ile ortaya birşeyler koymayı güç buluyordu. Şimdi, ben, 1874 lerdeki medyumlar üzerine bir film planlıyorum. Her yüzyılın kendine özgü renkleri ve beğenisi vardır ve siz bu noktaları yakalamak zorundasınız. Çok yetkin olmayabilir ama «beyeni»yi yakalamayı becerebilerseniz çok iyi olur. Zaten önemli olan da budur.

Biz, **Les Girls** için de bunu yaptık. Set, gerçeğin bir parçası değildi ama o döneme ait bazı şeylerin bir birleşimiydi. Paris'e gittik ve bize gerekli dekoru sağlayacak odaların resimlerini, beş altı basamak merdivene çıkararak çektik. Set, her türlü unsurun birleşiminden oluşuyordu. Holly-

wood'da filme alındı ve boyutları Sinemaskop oranına göre yapıldı. Sahnelerin ve setlerin, Sinemaskop oranına göre, özel bir biçimde düzenlenmesi gerekiyordu.

Kızların yemek yediği bir sahne vardı. Yemek sahnesi için gerekli yiyeceklerin sağlanması, genellikle, sahne eşyalarına bakmakla yükümlü kişiye bırakılır, o da, son anda üç beş parça et ve biraz ekmeğin için, iâşe memuruna koşar ve elde edebildiklerini yemek masasının üstüne saçır. Ama, **Les Girls**'te en güzelini yaptık... gerçek Fransız yiyeceklerini getirdik yemek masasına... en küçük ayrıntısına dek. Hatta, büyük Empresyonist Cézanne'nin sessiz yaşamını bile inceledik. Masanın üstünde şarap, peynir ve masayı çevreleyen kızlar vardı. Görünüm, tıpkı Cezanne tablosu gibiydi. Sahneye biraz da sevi eklenmişti ve yaptığımızda da değdi. Sahneler böyle olmalı, acele ve savruk bir biçimde yapılmamalı. Ben, sahneleri çok büyük bir etki yaratacak biçimde ve en küçük ayrıntılarına dek yaparım.

RO : **Bana öyle geliyor ki, müzikal sıralamayı yapış biçiminizde, müziği sıralayış ve şarkı söylemeyi acıklı bir hava ile sunuşunuzda, daima belli bir mantık var. Şarkılar hiç bir zaman doğal olanın dışında bir yerde ortaya çıkmıyor. Örneğin, A Star Is Born'da, hiç kimse çıkıpta, şimdi diyalog bitiyor ve müzik başlıyor deyemez. Diyalog ve müzik bir birini en doğal biçimde izler.**

GC : Ben, bir müzikal güldürü yönetmeni değilim, biliyorsunuz. Bu konuda pek deneyimim yok. Şarkıları yerleştirme işinde, o denli yetenekli değilim sanırım. Bu yerleştirme, doğal olmalıdır; şarkıları oldukça akıllı bir biçimde yerleştirmişim gibi görünmem. Perde çok mantıksaldır-ve mantığını bir kez perdeye uyguladınız mı, her şey bu mantığa uyabilir ve çok şey ortaya çıkar. Tıpkı, Rene Clair'in **A Nous La Liberte**'sinde (Özgürlük İstiyoruz) tüm tutukluların şarkı söyledikleri gibi. Perde, o denli mantıksaldır ki... şarkıları, daha zekice ve beceriklice yerleştirecek ölçüde müzik bilgisine sahip değilim.

Bunu yap, şunu yapma gibi katı kurallar koymaktan kaçınmak çok önemli. Şarkılar, hiç bir zaman, keyfi olarak söylenmemeli... bu düşünce, daima aklıma takılmıştır. Rex

Harrison'un sıralamasına göre «Why Can't the English»i yapıyorduk ama nedense, bu şarkının canlılığı yok olmuştu. Bu durumu düzeltmek için ne yaptıysak yararı olmadı. Sonunda, Rex çok kızdı ve bu şarkıyı söylemeye başladı. Ve başardı! Hem de çok iyi oldu.

Müzik konusunda çok mantıklı olmalıyım. Dönen ya da Minnelli'ninki gibi bir güvencem yok. Onlar, müzik yönetmeni olarak doğmuşlar.

Hatırda tutulacak önemli bir şey var... bir zamanlar, Garson Kanin, yakında perdelerini açacak bir oyuna değgin şu sözleri söylemişti, «İzleyiciler, ahmak yerine konmamalıdır.» Doğru... izleyici haklıdır ve ahmak gözüyle bakılmamalıdır.

RO : Hangi sahne müzikalinden hoşlandınız?

GC : **How To Succeed in Business Without Really Trying** adlı müzikale bayıldım. Olağan üstü bir anlatıya sahip ve çok akıllıca düzenlenmiş.

RO : Minnelli'nin Gigi'si?

GC : Onu gerçekten pek sevmedim. Gereğinden fazla Fransız olmaya çalışıyordu-o-o-o-o-o la la, hepsi bu.

RO : One Hour With You'da Lubitsch ile olan çalışmanız konusunda ne düşünüyorsunuz?

GC : Lubitsch, yapımçıydı ama film çekimine vakti olmadı. Çok meşkul bir kişiydi. Çekimi, ben yaptım... Lubitsch, benim yaptıklarımı beğenmedi. Bu, yaşamımın en şanssız anıydı... filminden benim adımları çıkartmak istedikleri için, Paramount şirketi lehine dava açtı. Doğruca müdürlüğe giderek, «Pekiyi, bana 100.000 dolar verin, bakalım.» dedim. Hoş, o kadar değildi ama bu para da oldukça iyiydi.

O sıralarda, David Selznick, R.K.O.'ya gitmiş ve benim de kendisiyle birlikte oraya gitmemi istemişti. Paramount, benim oraya gitmemi istemeyecekti-bu yüzden, beni serbest bırakırlarsa, davadan vazgeçeceğim konusunda anlaştık. Onlar, beni serbest bıraktılar, ben de, davadan vazgeçtim. Ayrılışım böyle oldu.

Hollywood'a gelişim, sözlü filmlerin henüz yapılmaya başladığı zamana rastlar. Beni, çok şey bilen bir New York'lu olarak görüp, örnek aldılar. Bir süre, giysili filmlerden başka birşey yapmadım... sonra, şu ya da bu...

RO : **Müzikaller konusundayken, A Star Is Born konusunda biraz konuşabilir miyiz? Sanırım, A Star Is Born, her zaman için, en büyük müzikallerden biridir.**

GC : Bu filmi, tam evrimiyle gördünüz mü, kesilmemiş olanını?

RO : **Yıllar önce ilk yapıldığında, Amerika'da. Yakınlarda da burada, Fransa'da gördüm.**

GC : Çok kötü biçimde kesilmiş. O, yabancı evirim... çok önemli bazı bölümlerle birlikte kesilip, budanmış.

RO : **Sona doğru olan büyük dans sıralaması, «Somewhere There's a Someone,» rastlantıymış gibi görünür. Judy Garland, oturma odasında, kocasının önünde bir müzikal yapım sıralamasını doğaçtan söyler. Bu sıralama, her hangi bir biçimde, doğaçtan mı söylendi?**

GC : Hayır, söylenmedi. Dikkatle prova edildi. Çok dikkatle. Judy, ona doğaçtanlık etkisini verdi. Zaten o, bu izlenimi vermek için yaratılmış bir kişiydi. Jack Lemmon ve Judy Holiday ile yaptığım, **It Should Happen to You** (Şöhret Delisi) adlı filmi bilmem gördünüz mü. Herkes barda iken, Jack piyano çalmaya ve şarkı söylemeye başlar. Judy de ona katılarak şarkı söylemeye koyulur ve böylece sahnenin tümünü yapiverirler. Tabii, bunların hepsi, daha önceden çok dikkatli olarak prova edildi. Judy de, Jack te iyi müzisyendirler. Sahne, o denli olağandı ki şarkı söyleyip konuşuyorlardı. Sahneye, «Haydi, aşık olalım...» diyerek başladılar ve sonra, Jack, piyano çalmaya koyuldu. Film izlediğiniz zaman, bu sahnenin o anda ortaya çıktığı duygusuna kapılırsınız... aslında ,çok dikkatle hazırlanmıştır.

RO : **Bir kadın oyuncu ile çalışma durumunda, kişisel ve sıcak bir ilişki kurmayı sever misiniz-ya da soğuk mu davranırsınız?**

GC : Her türlü hazırlığı yapabilirsiniz ama önceden hiç bir şey iyi biçimde planlanamaz. Pudding'in bile nasıl olduğunu anlamak için tadına bakmanız gerekir. Orantı yapabilirsiniz, konuşabilirsiniz ve bir tür arkadaşıca ilişki oluşturabilirsiniz. Ama, kadın oyuncunuzla kameranın önündeyseniz, bir bakıma yalnızsınız demektir. İşte orada, orada kaldınız demektir, tek başınıza. Bu, kameralar çalışmaya başlayınca gerçek olur. O ana dek, her şey nazik, umutlu ve samimi olur. Çalışmaya başlamadan önce, bir ilişki oluşturursunuz ama gerçek «çalışma ilişkileri» kamera ile çalışmalar başladıktan sonra ortaya çıkar.

RO : **Bu soruyu, kadın oyuncuların gizliliklerine dalabilme ve onlardan olağan üstü oyun gücü çıkarabilme konusundaki becerinizi bildiğim için soruyorum.**

GC : Sanırım, bu bayanların çoğu, pratik zekâya sahip kişiler ve sizden gerekli her şeyi vermenizi isterler. Bu, çok önemlidir. Siz, onlarla bir ilişki oluşturduktan sonra ancak karamsar şeyler söyleyebilirsiniz onlara. Size, kararlarınıza, güvenleri olmadıkça, söyleyeceğiniz hiç bir şeye aldırış etmezler. Kendilerini çok dikkatli ve sempatik bir biçimde izlediğiniz duygusunu uyandıramazsanız, onlar, yine hiç bir şeye aldırış etmeyeceklerdir. Bu işi kıvrabileceklerini hissettirdiğiniz sürece, her şey söyleyebilirsiniz onlara. Umut-suzluk örneğiymişler gibi davranamazsınız onlara, anlıyorsunuz ya. Onlara olmayacak şeyleri söyleyebilirsiniz çünkü sonunda anlayacakları kanısındasınızdır... ve onlar, sizin inandığınızı bilirler.

RO : **Bir bakıma, siz kendiniz bir Pygmalion olarak My Fair Lady'i yapmanız, kaderin oyunu. Sinema «hayal görüntüleri»ni özel bir amaçla geliştiriyorsunuz gibi geliyor, en azından «varlık» durumuna getiriyorsunuz onları..**

GC : Tüm yönetmenler, bir ölçüde, bunu yapmaya çalışırlar... ama oyuncularının kamera önüne canlı olarak gelmesine aldırış etmeyen pek çok yönetmen var. İcraata ilgi duymayan, bir bütün olarak filme ilgi duyan iyi yönetmenler de var. Oyuncunun yüzüne önem vererek değil, kapı kolunun çevrilişiyle etki yaratırlar. İnsan ile ilgili değerler daha

önemlidir sanırım. Bana göre, her şeyi yaratan insan davranışıdır.

RO : **Filmlerinizin çoğunda, kadın oyuncu olarak, büyük yıldızlar var. Hiç tanınmamış kişilerle film yapma konusunda ne düşünüyorsunuz? «kutsal» yaratıklarla kendinizi daha mı rahat hissediyorsunuz?**

GC : Tanınmamış kişilerle sandığınızdan daha çok film yaptım ve pek çok kişi de ilk kez benimle başladı bu işe. Size sayayım... **Gaslight**'ta (Gaz Lâmbası) Angela Landsburg vardı. Jack Lemmon... ve Aldo Ray.

RO : **Marrying Kind** **Onun ilk filmiydi?**

GC : Hayır, daha önce taksi şoförü olarak rol aldı, sadece küçük bir bölümde. Sonra, **Marrying Kind**'da uzun ve önemli bir rolü oynadı. Kaliforniya'da, Crockett'te polisti ve gerçekten sinema oyuncusu olmak istemiyordu. Kardeşi, orada futbol konusunda bir film çevrileceğini duymuş ve Aldo da oraya bir deneme yapmak için gelmişti. Ben, o denemeyi gördüm. **Marrying Kind**'ı hazırlıyorduk. Garson Kanin ile Ruth Gordon, Sid Caesar'ın baş rolü alması için çabalıyordular. Caesar denedi... ama kendisi için yeterli değildi.

Neyse, Aldo da oradaydı... denemede. Çok ilginç bir şey yaptığını gördüm. Yere oturmuş, kağıt oynuyordu. Kağıtları her yöne dağıtıyordu. Rol için, çok iyi olacağını düşündüm. Mamafih, bu arada, Aldo tekrar Crockett'e gitmişti-ama hala seçilme şansı vardı. Yeni bir denemeye çağırılması için yapımcıya ricada bulundum.

Kendisi Hollywood'a geldi ama çok şişmandı. Zayıflaması gerektiğini söyledim kendisine, o da öyle yaptı; kısa sürede 13,5 kilo verdi. İnanılması güç doğrusu. Ben, denemelere başladım. O da çok sıkı çalıştı. Kendine özgü nitelikleriyle, doğal bir oyuncuydu. Çalışma ve denemelerimizi bitirdiğimizde, sonuçları Ruth Gordon ve Garson Kanin'e gönderdim. Onların düşünceleri de olumlu olduğu için kendisiyle bir sözleşme imzaladık.

Çekime başladığımız ilk gün taş kesildi. Bunun korkudan olduğunu biliyordum. Aynı şey, birlikte film çevirdiği-

miz ilk gün, Shelley Winters'ın başına da geldi. **A Double Life**'ta oldu bu olay. (Çifte Hayat) Denemeler sırasında o da çok iyi izlenim uyandırmıştı ama ilk günde dona kaldı ve ne yaptığını bilemiyordu. Tümünden korku kaplamıştı kendini ve her şeyini yitirdi. Bir iki gün sonra rahatladı ve üçüncü ya da dördüncü gün Judy Holiday ile bir sahne çevirdi-sessiz bir sahne. Aldo, bu sahnede bir yatak üstüne uzandı ve yapması güç olan bazı sessiz hareketler yaptı. Judy, Aldo'nun bu hareketlerine hayran kaldı...

Gözlerinin yapısı, ona büyük bir yarar sağlıyor. Gözleri, gelen ışığı tutuyor. Bazı kişiler vardır, gözleri donuk olduğu için ışığı tutmaz. Aldo'nun gözlerinde, belli bir parlaklık vardı ve fotoğrafta, oldukça iyi sonuç verdi. Aldo, bu sahneyi, Judy ile aynı odadaki yatağa uzanarak oynadı. Daha sonra, yine Judy ile ve kendi başına güldürü sahnelerinde-çok güç güldürü sahnelerinde-oynadı. Aldo'nun kendisini tutamayıp ağladığı, duygusal sonuca bağlanan sahneler de var. Bunlar, güzel sahnelerdi.

İkinci filmini benimle... Spencer Tracy ve Katherine Hepburn ile yaptı. Filmin adı **Pat and Mike** idi, (Pat ve Mike) ve punchy prize-fighter rolünü oynadı. Sonra, ona ne oldu bilmiyorum. Uzun süredir onun her hangi bir filmde oynadığını görmedim. Oysa, çok yetenekli bir oyuncuydu yazık doğrusu...

RO : Belki, bana kadın ve erkek oyuncularımızın gerçek yanlarıyla ilgili birkaç şey söyleyebilirsiniz-bir tekniğiniz var mı? ...Lubitsch'ten bir etki var mı?

GC : Lubitsch, her şeyi önceden hazırlar. Her şeyi önceden dikkatlice hesaplar. Yazarlarıyla gece gündüz çalışır, her şeyi gözden geçirir. Her şey, başından sonuna dek tamdır. O, kesin olarak neyin söylenmesi ve yapılması gerektiğini bilir. Ben, o denli katı değilim. Bazı bölümlerde, doğaçtan söylenebilecek şeyler için boşluk bırakırım.

Provalarınızı belli bir noktaya dek yapabilirsiniz, daha öteye gidemezsiniz. Örneğin Rex Harrison... onun prova yapmasına izin vermem. Provalarda, kendini öne koyma eğilimi vardır. Bu yüzden, asıl yapılması gereken şeye za-

man kalmaz. Provada, yapılacak işin mekanik açıdan alıştırmaları amaçlanır. Gerçek kameranın önüne gelindiğinde, ortaya bir gerçek çıkarılmalıdır; bir şey yapılırken ortaya ilk kez çıkan bir diriklik olmalı. Yeni durumlar, kameranın karşısına çıkıp, hareketleri kendinizi vererek yapmaya başladığınız zaman ortaya çıkmalı. Yetenekli kişiler, kamera önüne her çıkışta, hareketlerinde küçük değişiklikler yaparak rollerine canlılık kazandırırılar. Biliyorsunuz bazı oyuncular, «kendim inanmadıkça bu işi yapmam» diyeceklerdir. Gerçi bu sözde gerçek payı var ama gereğinden çok prova yaparsanız, o iş mekanikleşir.

Oyuncularıma ne yapmaları gerektiğini asla söylemem. Tatlı sözlerle gönüllerini alarak ikna ederim onları. Ama, oynadıkları karakterlere uygun olarak, onların duyguları ve tepkileri ortaya koymalarına izin vermek önemlidir. Her şey, önceden yetkin olarak ortaya konulamaz, ve ben, sette yönetici değilimdir. Çünkü sette iyi ve rahat bir çalışma ortamı bulunmalıdır.

RO : Birlikte çalıştığımız kadın oyuncularla ilgili birkaç küçük örnek verebilir misiniz?

GC : Kimler? Adlarını siz söyleyin.

RO : **Joan Crawford.**

GC : Sinema için biçilmiş bir kaftandır. Koşullar ne olursa olsun, her yerde, her yönden ve her açıdan fotoğrafını çekebilirsiniz... fotoğrafta daima iyi çıkar. Ama, onu belirgin kılan kendine özgü yeteneğidir. Odanın diğer yanına yürümesi, kendisinde özel bazı yeteneklerin olduğunu görmeniye yeterlidir. Kollarının hareketi, başının durumu... yalnızca bu hareketleri yapmakla bile ilginizi çeker, sizi büyüler. Ağzını açmasına gerek yoktur. Yalnızca yürümesi yeterlidir. Ama bunları sessiz filmde yaptı. Albert Finney de aynı yeteneğe sahiptir.

RO : **Ava Gardner.**

GC : Kendi yeteneğini saklar. Her şeyi kadere bırakır. Aslında çok zekidir. Olağan üstü güzel ve çok çekicidir. Biliyorsunuz, bir oyuncu olarak kendini pek düşünmez. Bu, çok kötü

tabii. **Bhowani Junction**'da (Hint Yıldızı) daha önce de söylediğim gibi, bazı güzel kösnül sahnelerde oynadı. Dış fırçasını çok güzel biçimde kullandı. Dişlerini viski ile fırçaladı. Ama, bu sahne de sıkıdenetimce makaslandı.

RO : **Lana Turner.**

GC : Lana Turner'in yönetmenliğini **A Life of Her Own**'da (Günahkâr Aşıklar) yaptım. Tüm anımsadığım, o filmden nefret etmiş olmamdır. Berbat bir konusu vardı. Konunun tartışılacağı ilk toplantıya gittiğimde gözlerime inanmadım. Önce, Lana Turner'in intihar etmesi düşünülüyordu. Sonra, bunu yapması için izin verilmedi.

RO : **Sonuç olarak, belki birkaç söz de Garbo için söylersiniz.**

GC : 1941 de, **Two Faced Woman** (İki Yüzlü Kadın) adlı filmde yönetmeniydim. Filme senaryosuz başladık ki aslında, bu her zaman çekincelidir. Garbo'nun davranışları çok sıkıdüzenli ve iyiydi. Benden. pek çok ricada bulunmuştur, ama rica ettiği şeyler daima pratik ve makuldü.

Kendine oldukça hakim bir kişiydi. Film çevirirken hiç kimsenin sete gelmemesini rica etti. Bir inancı vardı, çok ötelere uzanan bir illizyon inancı ve bu inancın saptırılmasını istemiyordu. Çevresindeki kişiler onun bu inancını kırdılar-ve o da çalışırken, bu tür kişilerin kendisini «yalnız olarak» görmelerini istemedi. Beni görmek isteyenler filmelerime giderek görsünler diyordu. Bu yüzden çevresinde hiç kalabalık olmadı, çünkü bu kişiler, Garbo'nun düşlediği ve düşündüğü her şeyi yapabileceğini biliyorlardı. Garbo, yaptığı şeyin sonuna dek iyi olmasını isteyen bir kişi.

Çalışmaya başladığında, kendini tümüyle işe verirdi. Bu tür çalışma kendisini çok yorduğu için sık sık çalışmasını erken bırakmak zorunda kalırdı.

Benim çalışma yöntemimle çalışmayı o da severdi: çok kısa provalar ve gerçek rolün ilk kez kamera önünde yapılması.

Çok az oyuncunun sahip olduğu yeteneğe sahipti. Yakın çekimlerde, çok büyük davranış etkisi izlenimi verirdi. Başını birazcık kimildatır ve tüm perdeyi canlandırırdu-tıp-

kı kendini hissettiren kuvvetli bir yel gibi. Çok güzel hareketler doğrusu. Çok becerikliydi. Hesabına çalıştığı kişilere büyük güven duyardı çoğu kez. Kamera karşısında nasıl davranılacağını bilirdi.

Two Faced Woman adlı filmin çekimine başladığımız ilk haftanın sonunda öldü Irving Thalberg, ama günlük çekimleri görmüştü. Çok şaşırıldı ve bana, «Bu denli iyi değildi bu güne dek. Hem de yalnız, ilk kez» dedi. Film kötüydü ama Garbo'nun ilk kez yalnız olduğunu söylediği zaman Irving haklıydı. Garbo, bu güne dek böyle hassas ve savunmasız değildi...

Ona ikiz kardeşleri oynatmak ilginç bir fikirdi ama senaryosu yazılmamıştı-aklımıza geldiği biçimde devam ettik ama kötü oldu. Garbo için de hiç iyi olmadı...

Garbo hakkında konuşmak zor, gerçekten, çünkü her şeyi perdede görüldüğü zaman söyler. Garbo bu... söyleyeceklerimizin tümü sözde kalır. Bu etkiyi perdede nasıl kazandığı belki ilginç, belki değildir. O neyse odur; kendine özgü oyun biçimi olan ve yapacağı şeyleri bir hayli düşünen, yaratıcı bir sanatçıdır.

Onu kendi haline bırakmamalısınız-istediği şeyleri yapmasına izin vermelisiniz. Anımsarsınız, **Camille**'de babası gelerek, oğlunu bırakmasını söylediğinde; yere kapanır ve sonra ellerini masanın üstüne koyar. Yapılması özgün olan bir şey bu. Onun bu tür şeyler yapmasına izin verilmeli çünkü onun yaptıkları özgün ve güzel oluyor.

Yine **Camille**'de, Baron de Varville'in orada, ayakta dikilerek yelpazesini yerden aldırtdığını anımsıyor musunuz? Garbo, yelpazesini almak için yere eğildiğinde, hiç unutulmayacak bir hareket yaptı. Bir dansöz gibi kıvrılarak aldı yelpazeyi yerden-tüm bu hareketi dizlerini kıvrımadan yaptı. Alışılmış olmadığı için, böyle bir hareket beklenmiyordu ve bu hareketi çok zarif bir biçimde yaptı. (burada Cukor ayağa kalkar ve hareketi yapmaya çalışır.) Yapamam. Olanaksız. Onun bedeninin plastik yapısı çok güzel. Bir balerin gibi değil ama bir film oyuncusu gibi yapıyor. Margot Fonteyn'in bu sahnede rolü var. Onun, **La Dame aux Came-**

has'ı (Kamelyalı Kadın) oynayışında biraz garbo etkisi vardır.

Perdede ne görüyorsanız, Garbo hakkında bilmeniz gereken odur sanırım. Bunu nasıl elde eder ve nasıl yapar bilinmez-gizdir bu...

RO : **Camille'de, Garbo'nun ilk kez kırdı uyandığı sahneyi sevdim, özellikle. Sabah güneşinin yatağa vurması ve onun yatak içinde oturuşu, sanki yeniden doğmuş gibi.**

GC : Doğrusu, kendisi biraz ilkeldir. Hayvan gibidir. Toprak kokusunu sever...

George Cukor (1899)

Filmography:

1930- The Royal Family of Broadway, Grumpy, Virtuous Sin. 1931- Tarnished Lady (Lekeli Kadın), Girls About Town. 1932- One Hour With You, A Bill of Divorcement, What Price Hollywood, Rockabye. 1933 Dinner at Eight (Saat Sekizde Akşam Yemeği), Little Women (Küçük Kadınlar), Our Betters. 1935- David Copperfield, Sylvia Scarlett. 1936- Romeo ve Juliet. 1937- Camille. 1938- Holiday (Tatil), Zaza. 1939- The Women (Kadınlar). 1940- The Philadelphia Story (Philadelphia Hikayesi), Suzan and God. 1941- A Woman's Face (Yaralı Kadın), Two Faced Woman (İki Yüzlü Kadın). 1942- Her Cardboard Lover (Yalancı Aşık). 1943- Keeper of the Flame (Ateş Bekçisi). 1944- Gaslight (Gaz Lambası), Winged Victory (Kanatlı Zafer). 1948- A Double Life (Çifte Hayat). 1949- Adam's Rib (Adem'in Kaburga Kemiği), Edward, My Son (Günahkâr Baba). 1950- A Life of Her Own, Born Yesterday (Dünkü Çocuk). 1952- The Model and the Marriage Broker, The Marrying Kind, Pat and Mike. 1953- The Actress. 1954- A Star Is Born (Bir Yıldız Doğuyor), It Should Happen to You (Şöhret Delisi). 1956- Bhowani Juntion (Hint Yıldızı). 1957- Les Girls (Üç Dünya Güzeli), Wild Is the Wind (Aşk Rüzgarı). 1960- Heller in Pink Tights (Korkunç Kumpanya), Let's Make Love (Gel Sevişelim), Song Without End. 1962- Chapman Report (Şehvetli Kadınlar). 1964- My Fair Lady (Benim Tatlı Meleğim). 1969- Justine (İkili Oyun).

İSVİÇRE HUKUKUNDA MÜZİK ESERLERİNİN KORUNMASI*

Dr. Gertrud CALAME-İKLE

Çeviren :
Prof. Dr. Akar ÖÇAL

I. MÜZİK ESERLERİ

Müzik eserleri, edebi ve artistik eserlerin bir kısmını oluşturur. «Müzik eseri» sese dayalı «bağımsız düşünce ürünü» (eserin Federal Mahkemece yapılan tanımı) (1) olarak nitelenebilir.

Modern kanunlar, edebi ve artistik eserlerin sahiplerini, onlara eserleri üzerinde bir **parasal hak** ve **manevi hak** tanımak suretiyle, korumaktadırlar. Manevi hak, eser sahibinin şahsiyetini, eserde ifade edildiği şekliyle, korur. Parasal hakka gelince, bu hak, eser sahibinin, eserinden sağladığı maddi çıkarılardan, münhasıran yararlanması imkânını verir.

II. HAKKIN KAYNAKLARI

1. İsviçre'de müzik eserlerinin korunması, genel olarak, edebi ve artistik eserlerin korunmasının tabii olduğu **yasal dayanaklara** tabidir. Bunları şöylece sıralamak mümkündür:

(*) Oeuvres musicales (Protection des), **Fiches Juridiques Suisses**, No. 83.

(1) Bkz. ATF 85 II 485; 77 II 377; 64 II 165; 59 II 403-404, 58 II 298-299.

Federal Kanunlar

a) Edebi ve Artistik Eserler Üzerindeki Eser Sahibinin Haklarına İlişkin Federal Kanun (LDA) (bu kanun 7 aralık 1922 tarihli olup, bazı maddeleri, 1 aralık 1955 tarihinde yürürlüğe giren 24 haziran 1955 günlü kanunla değiştirilmiştir).

b) Eser Sahibinin Haklarının Tahsili Hakkındaki Kanun (25 eylül 1940 tarihli) ve 7 şubat 1941 tarihli **icra yönetmeliği** (bu yönetmeliğin federal hakem komisyonuna ilişkin 12-14. maddeleri, 21 aralık 1956'da Federal Konseyce kabul edilmiş ve 1 ocak 1957'de yürürlüğe girmiştir).

c) Medeni Kanun ve Borçlar Kanunu

Milletlerarası Konvansiyonlar

a) Edebi ve Artistik Eserlerin Korunması Hakkındaki Bern Konvansiyonu (CB) (9 eylül 1886 tarihli olan bu konvansiyon, 13 kasım 1908'de Berlin'de; 2 haziran 1928'de Roma'da nihayet 26 haziran 1948 yılında da Brüksel'de değişikliğe uğramıştır; gelecek değişiklik 1967 yılında Stockholm'de yapılacaktır).

İsviçre, 1887 yılından beri, Bern Konvansiyonuna dahil bulunmaktadır. Konvansiyonun Brüksel tadili, 2 ocak 1956 yılında yürürlüğe girmiştir (2).

b) Eser Sahibinin Haklarına İlişkin Milletlerarası Konvansiyon (CU) (6 eylül 1952'de Cenevre'de imzalanmıştır). İsviçre bu Konvansiyona da katılmış; bu katılış 30 mart 1956 yılında yürürlüğe girmiştir.

c) Federal Konseyin, LDA. 6/II. maddesine dayanarak yayımladığı müteakibliyet deklarasyonları (özellikle edebi ve artistik eserlerin himayesine ilişkin olarak Amerika Birleşik Devletleri ile İsviçre arasında müteakibliyet şartlarını düzenleyen, 26 eylül 1924 tarihli Federal Konsey kararname) (RO 40 492). Bu kararname ile amerikan vatandaşları, LDA sağladığı himayeden yararlanmak

(2) Bern Konvansiyonuna Brüksel'de dahil edilen maddi hukuk hükümleri, kısmen LDA tarafından sağlanan haklardan ileri seviyedeydi; ancak Brüksel anlaşmasının onanmasından önce, 24 haziran 1955'de, LDA'nın bazı maddeleri değiştirilmiştir.

imkânına kavuşuyorlardı. Esasen, amerikan hükümeti de İsviçre vatandaşları lehine olarak, bir karşı deklarasyon yayımlamıştı. İsviçre ve Amerika Birleşik Devletleri, eser sahiplerinin haklarına ilişkin milletlerarası Konvansiyona dahil olduklarından, bu deklarasyonlar önemlerini yitirmişlerdir (bkz. aşağıda 26 ve c).

2. Yukarıda zikredilen mevzuat hükümleriyle korunan eserler

a) **Yerli eserler.** LDA uygulama alanı 6/I. maddede belirtilmiştir. Bu fıkranın 1. bendine göre, korunan ilk eserler, **İsviçre vatandaşlarının** İsviçre’de ya da yabancı ülkelerde yayımlanan eserleridir; Öte yandan, **yabancıların** ilk defa **İsviçre’de** yayımlanan eserleri de İsviçre vatandaşlarının eserleriyle bir tutulmuştur (Mad.6/I, 2). Bu iki grup eser (yerli), üstelik, LDA mükerrer 68. maddesi hükümlerine göre, İsviçrenin son olarak kabul ettiği Bern Konvansiyonu metninin tanıdığı himayeden muhtemelen daha geniş bir himayeden yararlanırlar (3).

b) **Yabancı eserler.** LDA. 6/III. maddesi, milletlerarası andlaşmaları saklı tutmaktadır. İsviçre, daha önce de belirtildiği gibi, **Bern Konvansiyonu ile Eser Sahiplerinin Haklarına İlişkin Milletlerarası Konvansiyona** taraftır. Bu iki Konvansiyon, bir yandan, «muamele eşitliği» şeklinde ifade edilebilecek bir ilkeye dayanmakta; öte yandan da, esas bakımından asgari bir himaye sağlamaktadır (CB. 4-6; CU. II ve V).

«Muamele eşitliği» ilkesine göre, konvansiyonda belirtildiği şekilde, ilgilinin talebi üzerine himayeden yararlanabilen eserler, bütün âkit ülkelerde (menşe ülkenin dışında) yerli eser sahiplerinin eserleri ile aynı biçimde korunmalıdırlar. Bern Konvansiyonuna ve Eser Sahiplerinin Haklarına İlişkin Milletlerarası Andlaşmaya katılan ülke sayısı hayli kabarık olduğundan (4,5), **yabancılar**

(3) LDA. mükerrer 68. maddesi, 1955 tarihli kısmi değişiklik esnasında kanuna girmiştir. Bu maddenin benimsenmesinden önce, yerli eserlerin, LDA sağladığı hukuki himayeyi aşan Bern Konvansiyonunun imtiyazlarından yararlanmaları imkânsızdı; bu sebeple yerli eserlerin, konvansiyonun sağladığı himayeden istifade eden eserlerden çok daha az ölçüde himaye edilmesi mümkündü. Bu tehlike, bugün için, mükerrer 68. maddenin benimsenmesiyle uzaklaştırılmış bulunmaktadır.

(4) CB ve CU, birlikte, devletlerin büyük bir çoğunluğunu kapsamaktadır: **Bern Konvansiyonu** (Rusya hariç) bütün Avrupa devletleri, Türkiye, Lüblan, İsrail, Orta Doğudaki İngiliz Milletler Topluluğuna dahil ülkeler, birkaç istisna dışında, önceleri Fransız ve Belçikanın hakimiyetinde bulunan ve bağımsızlık-

tarafından yabancı ülkelerde yayımlanan bütün eserlerin, kovansiyonlardan birinin ya da ötekinin himayesine gireceği ve, «muamele eşitliği» sebebiyle, LDA öngörülen tam himayeden istifade edecekleri ifade edilebilir (6).

Her iki kovansiyonda da muamele eşitliği yanında, her halde sağlanması gereken asgari bir himaye biçiminde öngörülen esas bakımından himaye, ancak **Eser Sahiplerinin Haklarına İlişkin Milletlerarası Kovansiyonda** söz konusu edilmiştir. Anılan kovansiyonun bu konuda ihtiva ettiği ender bazı hükümlerden yalnızca 5. maddeden doğrudan doğruya yararlanabilecektir: Öteki hükümler, yalnızca, âkit devletlerin, mevzuatlarına, bazı maddi hukuk hükümleri dahil etmeyi taahhüt ettiklerini öngörmektedir (CU. I, III, IV).

Buna karşılık, **Bern Kovansiyonu**, özellikle Brüksel tadilinden beri, eser sahiplerine ilişkin parasal ve manevi hakların adeta eksiksiz bir kodifikasyonunu kapsamaktadır. Kovansiyonun sağladığı himayeden yararlanabilen her şahsın, İsviçre mahkemeleri önünde, doğrudan doğruya «istisnai haklarına» istinad etmesi mümkündür; bu kimse, bu imkândan, LDA istisnai haklar konusunda sağladığı himayenin CB sağladığı himayeden daha az şumullü olduğu her halde yararlanacaktır. Şimdilik, en azından gelecek tadilata kadar, CB yer alan bütün istisnai haklar aynı zamanda LDA da yer almaktadır.

Bu iki kovansiyondan hangisinin yabancı eser lehine olduğu, her olay için, dikkatlice, tetkik edilmelidir. Bern Kovansiyonunun **uygulama alanı**, pek de tatminkar olmayan CU, Bern Kovansiyonunun sağladığı himayeyi azaltıcı biçimde olumsuz bir tersirde bulunması ihtimalini uzaklaştırmak bakımından, bu kon-

larına yeni kavuşan ülkeler, İngiliz koloni ya da dominyonları tarafından imzalanmıştır; Kovansiyonu Brezilya, Japonya ve Filipinler de imzalamışlardır. Öteki anlaşma ise, Avrupa ülkelerinin çoğunluğu yanında, mevzuatlarındaki şekli hükümler sebebiyle Bern Kovansiyonuna dahil olmayan Güney ve Orta Amerika ülkelerinin çoğunluğu ve Amerika Birleşik Devletlerini kapsama almıştır; anılan kovansiyon Kamboçya, Laos, Hindistan, Pakistan, İsrail ve Japonya tarafından da imzalanmıştır.

- (5) Bern Kovansiyonu ile öteki kovansiyona dahil olan ülkelerin isimleri her yıl, «Droit d'auteur» isimli derginin ocak sayısından izlenebilir.
- (6) CB ve CU dahil olmayan bir ülkenin vatandaşları ile yabancılar, bu iki kovansiyondan birini ya da ötekinin sağladığı himayeden istifade için, eserlerini, ilk defa olarak bir üye devlette yayımlatmaya dikkat etmelidirler.

vansiyonun uygulama alanına nispetle çok sıkı bir biçimde sınırlandırılmıştır. CU. XVII. maddesi hükümlerine ve bu maddeye ilişkin ek deklarasyona göre, CU Bern Konvansiyonunu tamamlar. Bu konvansiyon menşe ülkesi CB âkit devletlerinden biri olan eserlerle ilgili olarak Bern Konvansiyonunun âkitleri arasındaki ilişkilere uygulanamaz. 1 ocak 1951'den sonra Bern grubundan ayrılan bir ülkeden kaynaklanan eserler, ne CB. ve ne de CU himayesinden yararlanamazlar (ek deklarasyon, CU. XVII a).

Öte yandan şunu da belirtmek gerekir ki, Bern Konvansiyonu, **konvansiyonun sağladığı himayeden yararlanan eserleri**; CU nazaran biraz daha tahdidi biçimde belirtmiştir: Her iki konvansiyon da, eser sahibi ister bir âkit devletin vatandaşı olsun ister olmasın, bir âkit devlette yayımlanan eserleri korumaktadır; öte yandan, iki konvansiyon, birlik üyelerinin yayımlayan eserlerini de korumaktadır; buna mukabil, CU, Bern Konvansiyonunun aksine, bir üye ülke vatandaşının eserlerini de, bu eserler konvansiyona dahil olan ülkelerden birinde yayımlanmamış olsa bile, himaye etmektedir (CB. 4,6; CU. II).

c) **İsviçrelilerin eserlerinin yabancı ülkelerde korunması.** İsviçre Bern Konvansiyona dahil olduğu için, İsviçrelilerin İsviçre'de ya da bir üye ülkede yayımladıkları eserler, Bern Konvansiyonunu imzalayan bütün ülkelerde, **yerli eserlere mahsus işlem**den ve Bern Konvansiyonundaki **istisnai hakların** geniş himayesinden yararlanırlar; aynı himaye yayımlanmamış eserlere de sağlanmıştır. İsviçre, CU üyesi olduğundan, İsviçrelilerin eserleri, CU imzalayan ülkelerde, üye ülkenin milli kanunlarının sağladığı himayeden istifade ederler; bununla birlikte milli kanunlar, çoğu kez, LDA sağladığı himayeden çok daha az müessir himaye sağlarlar ve bunları maddi hukuk bakımından asgari himaye öngören CU hükümleri tamamlar. CU., İsviçrelilerin eserlerine sağladığı başlıca üstünlük, CU. III. maddesinin, meselâ Amerika Birleşik Devletleri gibi, ekseriya çok karmaşık olan eser sahibinin hakkını iktisap edebilmesi için öngörülen şekli hükümleri, asgari düzeye indirmekte olmasıdır; bu sebeple, İsviçrelilerin eserleri, geçmişe nispette çok rahatlıkla, yerli eserlere yapılan muameleden istifade edebilecektir. Bununla birlikte usule ilişkin hükümler saklıdır (CU. Mad. III. Fık. 3).

3. Müzik eserlerine ilişkin kapsam

Eğer sahibinin haklarına ilişkin milletlerarası konvansiyonların hemen hemen tam olan bu uyumu milletlerarası özel hukukuna ilişkin mevzuatın tek örneği,-müzik eserleri için özellikle önem taşımaktadır. Müzik eserleri radyo sinema ve plâklar sayesinde, çok süratle yayılır; nerede olursa olsun ticari amaçla çıkan plâklar aracılığıyla alenen çoğaltılabilirler. Öyleyse yalnızca milletlerarası seviyedeki bir gerçek hukuki himaye sistemi, kompozitörlerin maddi ve manevi çıkarlarını birazcık olsun koruyabilir. Üstelik, kompozitörler, birçok ülkede, hayli zamandan beri, yaptıkları sözleşmelerle birbirlerine bağlanan ve CB, CU ve milli kanunların kompozitörlere sağladığı haklara çeşitli ülkelerde riayet edilmesini temin eden eser sahipleri kurumları halinde birleşmeyi başarmışlardır (bkz. aşağıda IV).

III. İSVİÇRE HUKUKUNA GÖRE ESER SAHİBİNİN HAKLARININ KAPSAMI: «MANEVİ HAK» ve «PARASAL HAK»

1. Manevi hakkın korunması

a) Eser, sahibinin şahsiyetinden doğar. Onun yaratma gücü arttıkça eser daha ziyade şahsiyetin işareti olur ve eser sahibi yaratmadan sonra eserine daha fazla bağlanır. Eser sahibi ile eseri arasındaki şahsi ilişkilerin korunması, manevi hakkın konusunu teşkil eder. Federal Mahkeme bu hakkı «eser sahibinin şahsı ile eseri arasındaki hukuken himaye edilen ilişkilerin bütünü» olarak tanımlamaktadır (ATF 69 II 57).

b) Eser sahibinin manevi hakkı, İsviçre hukukunda, birinci plânda CC. 28 ve CO 49. maddeleriyle korunan **şahsi hakların** bir bölümü olarak telâkki edilmektedir; DA. 44. maddesi açıkça bu hükümleri saklı tutmaktadır. Üstelik, CB mükerrer 6/I. maddesi, açık bir şekilde eser sahibinin manevi hakkından söz etmektedir. Kanun koyucu ve mahkemeler, CB. mükerrer 6/I. maddesinde yer alan imtiyazların, Medeni Kanundaki şahsi haklardan doğan manevi haklara dahil olduğunu kabul etmişlerdir (message du Conseil fédéral concernant la revision de la CB à Rome, Feuille Fédérale 1930 II 113; ATF 58 II 308; ATF 69 II 57-58). Medeni Kanuna ve CB istinad eden eser sahibinin manevi hakkı, LDA göre parasal haktan **bağımsız ve onun yanında** olarak, eser sahibine aittir;

hatta bu hak parasal hakkın devrinden sonra bile ona aittir ve -Medeni Kanundan doğduğu ölçüde-miras yoluyla dahi olsa temlik edilemez; eser sahibi bu haktan feragat da edemez (ATF 57 I 72; 69 II 61) (7). Eser sahibi eserinin yaratıcılığını (paternité) her zaman ileri sürebilir ve eserinin biçimsizleştirilmesine, kısaltılmasına ya da başka türlü değiştirilmesine olduğu gibi şerefine ve haklı şöhretine zarar verebilecek engellemelere de mani olabilir; üstelik manevi hak eser sahibine, eserini ne zaman halka sunacağına, yani eserin özel dünyasından ne zaman çıkacağına, karar vermek imkânını sağlar (7a)

Eser sahibinin manevi hakkı, müzik eserleri bakımından, özellikle bir kompozitörün eserini filmde kullanmak ya da plâğa kaydetmek suretiyle tekrar yaymak konusundaki parasal hakkını yahut onu bu tür yayıma uyarlamak hakkını devrettiği ve teknik bakımdan çok yetersiz olan kaydın ya da yetersiz olan uyarlamasının yayımının kompozitörün haklı şöhret veya şerefine zarar vereceği hallerde önem kazanmaktadır. Eser sahibi, manevi hakkına dayanarak, plâka kayıt yahut filmde kullanma yahut da uyarlama yapmak haklarını devretmiş olmasına rağmen (LDA 12/I, 1; 13/I, 2-3), bu tür kayıtların yapımcılarını ya da uyarlayıcıyı dava edebilir. Kompozitör, meselâ müsaade ettiği radyo yayımında ya da plâk şeklindeki çoğaltmalarda veyahut sinemada isminin zikredilmesinin unutulması halinde, manevi hakkını ileri sürebilecektir. Bununla beraber, manevi hakkın kullanılmasının iyi niyet kuralına saygı sınırları içinde bulunduğu da göz önünde tutulmalıdır (ATF 19 II 61); bir film müziği kompozitörünün ya da bir başka eser sahibinin, manevi hakkını ileri sürerek, devrettiği parasal haklarının işletilmesini film için engelleyebileceği konusunda sinema yapımcıları tarafından genellikle belirtilen endişeler, bu sebeple, doğrulanmış değildir.

c) Kompozitör, **manevi hakkının zarar görmesi** halinde, CO. 49. maddesi ile CC. 28, 29. maddelerinden yararlanarak, şu davaları açabilir: Tespit ve men davası; uyumsuzluğun giderilme davası; kusur halinde zarar ziyan ve manevi zararın telâfisi davası.

(7) Melliger: Das Verhältnis des Urheberrechts zu den Persönlichkeitsrechten s. 24 vd.

(7a) Manevi hakka dahil öteki haklar için bkz. Melliger, op. cit., s. 98 vd; Ulmer: Urheber-und Verlagsrecht, 1951, s. 187 dv.

Bundan ayrı olarak LDA de, eser sahibinin şahsi çıkarlarını koruyan bazı hükümler ihtiva etmektedir. Bu hükümler, aynı zamanda, halkın, bir eserin menşei konusunda yanılması önlemek amacıyla hizmet ettiği için, onların çıkarlarını da korumaktadır: LDA.43/1,2. maddesine göre, başkasının yanılması sebep olacak biçimde, eser sahibinin ismini, ayırtedici işaretini ya da takma adını, bizzat eser sahibinden kaynaklanmayan bir çoğaltmanın kopyalarına veya bir başka şahsın orijinal eserinin kopyalarına koyan yahut da kanunda öngörülen hallerde kaynakları açıkça belirtmeyi unutan kimse, hukuken ve cezaen takip edilebilir. Fakat LDA. 12/4; 13/I; 9/II. maddelerinde belirtilen ve ilk plânda eser sahibinin, eserinin ilk yayımına ve uyarlanmasına (bkz. aşağıda 2) ilişkin haklarını teminat altına almayı amaçlayan davalar, aynı zamanda, dolaylı biçimde eser sahibinin özel dünyasını ve eserinin bütünlüğünü himaye etmektedirler. Bununla birlikte, bu himaye, kuşkusuz, ilişkin bulunduğu parasal haklar devredilince, düşer (ATF 69 II 57).

2. Eser sahibinin parasal hakları

a) Dinlemek, bakmak ya da orijinalini yahut kopyasını elle-rine geçirmek suretiyle halkın edebi ve artistik eserlerle ilgilenme-si, esere kıymet kazandırmakta ve ona bir **mameleki unsur** karakteri vermektedir. Modern hukuk elde edilebilecek mali üstünlüklerin tabii olarak münhasıran sahibine ait olmasını kabul etmektedir. LDA., eser sahibinin parasal çıkarlarının himayesini sağlama-sının sebebi budur. Bu himaye, eser sahibine, uygulamada, eserinin kullanılmasının bütün ticari ve ekonomik şekillerini kapsayan **mutlak haklar** bahseder. Parasal haklar, eser sahibinin manevi haklarının aksine devredilebilir, yani tek tek temlik edilebilirler, miras yoluyla ihtisap edilebilirler ve hak sahibi ondan feragat edebilir (LDA. 9).

b) **Eserden maddi bakımdan istifade**, LDA. 12 ve 13. maddelerinde, tatminkâr biçimde düzenlenmiştir. Anılan maddelerde belirtilen haklar, olsa olsa Bern Konvansiyonunda sağlanan ve LDA. tanıdığı himayeyi aşan özel maddi haklar bakımından bu konvansiyona istinad edebilecek şahıslar ve yerli eserler için arttırılabilecektir. Böyle bir genişleme CB gelecek tadilatına kadar söz konusu değildir (bkz. LDA mükerrer 68. maddesi; yukarıda 20). 12. mad-

dede hakların sıralanışı, LDA. 21. maddesinin ilgasiyle, müzik eserleri konusunda 1955 kısmi tadilatının esasını teşkil etmiş olmaktadır. 12/I,3'ün son kısmı ve II/5-7, kanuna, bugüne kadar yorum yoluyla kabul edilen modern kullanma teknikleri, yani radyo, televizyon ve hoparlörü, dahil etmiştir. 12. maddedeki bu **expressis verbis** sıralama ile LDA. 21. maddesinin ilgasının birlikte düşünülmesi ve böylece eseri mekanik araçlar vasıtasıyla halka sunma hakkının kanuna dahil edilmesi, öte yandan, Bern Konvansiyonunun Brüksel metni ile, hem esas hem de şekil bakımından, bir uygunluk sağlamış olmaktadır.

Müzik eserinden maddi bakımdan istifade imkânı veren bütün haklar, LDA. 12. ve 13. maddelerinden (muhtemelen CB tarafından tamamlanan) kaynaklanmaktadır.

aa) 13. madde ile tamamlanan LDA. 12/I, 1. maddesi, eser sahibine, «eseri hangi usulle olursa olsun çoğaltmak» inhisari hakkını tanımaktadır.

Eseri **çoğaltmak** inhisari hakkı yalın çoğaltma kadar değiştirilmiş çoğaltmayı da kapsar (LDA. 13/I). Eserde yapılacak bütün değişiklikler için sahibinden izin alınmalıdır; bu yapılmazsa eser sahibinin hakkı ihlâl edilmiş olur. Bir eseri değiştiren ya da onu adapte eden, **çalışması yaratıcı olduğu ölçüde** -böyle bir çalışma oldukça- orijinal eserin sahibinin hakları saklı kalmak kaydıyla, ikinci elden bir hak sahibi olur (LDA.4/I). Müzik eserlerinin adaptasyonlarında (film, radyo ve televizyon için yapılan adaptasyonlar, uyarlamalar gibi) ve bütün başka biçimdeki kullanımlarda orijinal eserin sahibi ve adapteyi gerçekleştirenin ya da onların mirasçılarının muvafakatlarının aranmasının nedeni budur (8).

«**Hangi vasıta ile olursa olsun**» çoğaltma hakkı, orijinal ya da uyarlanmış eseri bir **saptama usulu** suretiyle çoğaltmak hakkını kapsar (ATF 62 II 251); Bir müzik eseri söz konusu olduğunda, bu kuraldan şu haklar ortaya çıkar:

(8) Tipik örnek olarak şunu gösterebiliriz: Film için önceden yapılan bir müzik uyarlamasını da ihtiva eden sesli filmlerin halka sunulması; gösteri ancak uyarlanmış müzik eserinin kompozitörü ve uyarlayıcının izni ile gerçekleştirilebilir; bu tür bir film müziğinin bir başka filme ya da plâkta kullanılması konusunda da durum aynıdır.

— İster modern kopya usulleriyle (fotokopi ve mikrofilm) ister elle yapılan kopya işlemleriyle olsun, müzik metninin basılması ve çoğaltılması inhisari hakkı,

— müzik eserini, mekanik yayım ya da çoğalma araçlarına, yani plâğa, metalik banta, manyetik banta ve öteki ses alıcılarına yahut bir alıcı ya da bilinen veya gelecekte keşfedilebilecek benzer başka bir vasıta ihtiva eden araçlara kaydetme inhisari hakkı (LDA. 13/I, 2 ve kıyasen CB. 13/I,1).

— Eseri sinema ya da benzer usulle yaymak, yani müzik eserlerini sesli filmde kullanmak inhisari hakkı (LDA. 13/3 ve kıyasen CB. 14/I, 1; öte yandan bkz. aşağıda d).

bb) 12/I,2. madde, eser sahibine, «eserin nüshalarını satmak, satışa sürmek ya da başka bir tarzda piyasaya sunmak» hakkını tanımaktadır (ayrıca bkz. CB. 14/I, 1). Kural olarak, eserin nüshalarını piyasaya sürmek hakkı çoğaltmak hakkı ile birlikte devredilir. Bu mutlak hak, eserin bir nüshasının piyasaya sürülmesi ile (genellikle satış söz konusudur) ortadan kalkar. İsviçre hukukuna göre, eser sahibi, kendisine daha sonraki satışları denetlemek imkânını veren hiçbir mutlak hakka sahip değildir. İsviçre hukukundaki hâkim görüşe göre, piyasaya sürmeyi, karşılığı ödenerek pazardan kullanılış amacına uygun biçimde iktisap edilen eserin kullanmak hakkında üçüncü şahıslara ileri sürebilen bir **mutlak** kısıtlama yaparak bağlamak mümkün değildir. Eser sahibinin, eserin nüshalarının kullanılması sebebiyle, üçüncü şahıstan zararlıyan veya ek tazminat istemi de mümkün değildir (mesela bir plâğı bir yayımda kullanan bir radyo ile yayım şirketi veya usulüne uygun olarak edindiği plâkları alenen çalan bir kahvehane sahibinden ek para). Bir üçüncü şahsın piyasadan usulüne uygun olarak edindiği plâğın radyoda çalınması ya da halka dinletilmesi için, LDA 12/2 uyarınca alınan izin yeterlidir (bkz. ATF 87 II 337; Bu kararda bu hukuki durum, plâk yapımcısının plâklarını piyasaya çıkarması yetkisi ile ilişkili olarak kesinlikle teyit edilmiştir. Ayrıca bkz. ATF 84 II 431 in fine; 64 II 118; **Ostertag, içinde:** Schweiz. Mitteilungen über gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht 1950, s. 21).

Bundan ayrı olarak, kanun koyucu LDA 58/I. maddesinde, açıkça şunu öngörmektedir ki, bir eserin usulüne uygun olarak ha-

zırlanan nüshaları, hak sahibinin satışına izin vermediği **arazinin** dışında piyasaya sürülürse, bu piyasaya sürme işi bir haksız fiil teşkil etmez; bir müzik partisyonuna ilişkin yayım mukavelesinin arazi bakımından tahdide tabi olması, üçüncü şahıslar karşısında bir mutlak hakkın doğumuna neden olmaz; akdi sorumluluk baki-
kidir. Bununla birlikte, müzik eserleri ya da edebi serlerin adapte edildiği mekanik araçlar konusunda bir istisna mevcuttur. Onların piyasaya sürümü, LDA, 58/III. maddesine göre, arazi bakımından kısıtlanabilir; bu hüküm, ilgililerin izni alınmadan bir ülkeye sokulan ses alıcılarına orada el konulabileceğini öngören CB. 13/IV. maddesine uygunluk bakımından gereklidir (ATF 85 II 431, E 3/c; **Uchtenhagen**: Schweiz. Mitteilungen über gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht 1961, s. 121-123)

cc) 12/I, 3. madde **«eseri aleni olarak tekrarlamak, temsil etmek, icra etmek ya da göstermek»** yahut eserin tekrarı, temsili, icrası ya da gösterilmesini telli surette aleni olarak nakletmek inhi-sari hakkını tanımaktadır. (bkz. kıyasen CB. 11, 13/I, 2 ve 14/I, 2). Bir eserin alenen sunulması hakkı, sesli filmlerin gösterilmesi ve radyofonik sunma ile bereber, bugün kompozitörün en önemli gelir kaynağını oluşturmaktadır (bu haktan yararlanma biçimi ile ilgili olarak bkz. aşağıda IV).

«Aleni» sunma kavramı geniştir. Sunuşun, dinleyici kültesinin aile sınırlarının dışına çıktığı ve organizatörle yakın şahsi ilişkiler içinde olmayan üçüncü şahısları içine aldığı hallerde, kural olarak, «aleni» sunma söz konusu olur (9).

Aleni sunma şu şekillerde gerçekleşebilir:

— Bir kompozitör ya da bir yorumcu tarafından doğrudan doğruya;

— müzik eserini mekanik olarak çoğaltmaya elverişli vasıtalarla (plâklar, metalik bantlar, manyetik bantlara özel kayıtlar ve günümüzde özellikle müzik otomatları) (10).

(9) Okullarda ve yalnızca öğrenciler ve pansiyonerlerin bulunduğu yerlere sunma aleni değildir. Öte yandan kilise, fabrika, hastahane, restoranlardaki gösterilerle kurum ve şirketlerce organize edilen gösterilerdeki dans yarışmaları vs. alenidir.

(10) Bir eseri mekanik araçlar vasıtasıyla aleni olarak sunma hakkı, ancak 1955'de LDA. 21 maddesinin ilgasıyla LDA'ye girmiştir; çünkü bu ilga 12/3. maddenin uygulama alanını otomotikman mekanik takdimleri içine alacak kadar ge-

— sesli filmle (bkz. aşağıda d)

— Telli yayım suretiyle ilk takdim yerinden uzakta bir özel ya da aleni gösteri. Bu hüküm, İsviçrede, özellikle teledifizyon yoluyla konser nakillerini hedef almaktadır (bkz. message du Conseil fédéral concernant la modification de LTA, du 12 octobre 1944, s. 16, No.3); hoparlör vasıtasıyla bir yerden bir başka halk topluluğunun bulunduğu yere nakiller de bu maddelerin uygulama alanına girer; bu nakiller, eseri icra izninin kapsamına girmediği sürece, izne bağlıdır (bkz. CB. 11/I-2).

dd) 12/I,1. madde, eser sahibine, «**eserin nüshalarını aleni olarak sergilemek ya da aleni kılınmadıkça eserin bir başka tarzda reklamını yapmak**» inhisari hakkını tanımaktadır. Bu hüküm, ön plânda, kompozitörün ilk gösteriye bağlı parasal çıkarlarını; aynı zamanda onun eserin gizliliğinin sürdürülmesindeki manevi hakkını korumaktadır.

ee) 12/I, 5-7 maddesi, daha önce de ifade etmiş olduğumuz gibi, CB. mükerrer 11/I. maddesi ile hemahenk olarak, bugün için, açıkça, radyo yayımına bağlı haklarla radyofonik yayından doğan hakları belirtmektedir.

5. bent eserin radyo ile yayımı inhisari hakkını kabul etmektedir. Eser sahibinden bir yayım hakkı alan radyo istasyonu, eseri, kendi organizasyonlarınca sağlandıkça, gerek telli gerek telsiz surette, tekrar yayımlamak hakkını haizdir (bkz. ayrıca CB. Mükerrer 11/I,1).

6. bent, bununla beraber, eser sahibinin, radyo ile yayımlanan eseri, gerek telli gerek telsiz suretle, alenen yaymak inhisari hakkını saklı tutmaktadır; ancak, bunun için, yayma işinin kaynaktaki organizasyondan başka bir organizasyonca yapılmış olması gerekir; kaynaktaki organizasyondan başka bir organizasyonca gerçekleştirilen bu takdim ile başka dinleyiciler (aboneler) bulmak mümkündür ve eser yeni bir biçim altında ticari bakımdan işletilmiş olur (bkz. ayrıca CB. mükerrer 11/I,2).

nişletmiştir. LDA 21. maddesi, CB Berlin metnine uygun değildi ve Brüksel'de kabul edilen 13. madde metnine de açıkça aykırıydı. Kanun metninin kaldırılması, İsviçre plâk ve müzik kutusu sanayiini himayesindeki menfaatin, kompozitör aleyhine olarak uzun zamandan beri kaybolması karşısında, gerekli hale gelmişti.

İsviçre radyo ve televizyon şirketi yaymak ve, gerek telli gerek telsiz surette yayımlarını aldıkları ölçüde, öteki İsviçre yayın işletmeleri (Allgemeine Radibus AG; Rediffusion SA: Schweiz Telephonrundspruchgesellschaft) için de tekrar yaymak hakkını almaktadır.

7. bent, eser sahibine, radyo ile yayımlanan ya da telli surette alenen nakledilen eseri, hoparlörle ya da başka benzer araçlarla işaret, ses ya da görüntü nakledicisiyle, açıkca iletmek inhisari hakkı tanımaktadır (CB. mükerrer 11/I, 3) (10a) lokantalarındaki uygulamada olduğu gibi, radyofonik yayımların hoparlörle halka aktarılması konusundaki izin PTT'ye bir ek radyofonik resim ödemesi suretiyle alınmaktadır; alınan paranın bir kısmı eser sahibine tazminat adı altında ödenir.

Müzik eserlerine ilişkin olarak 12/I, 5-7. maddede öngörülen haklar, müzik eserlerinin görüntüye ya da bir edebi oyuna bağlandığı **televizyon yayımlarına** da kıyasen uygulanırlar (LDA. 12/II ve aşağıda d)

12. madde öngörülen, eserden istifadeye ilişkin tüm haklar yalnızca eserin bütünlüğüne değil, aynı zamanda bölümlerinden herbirine de ilişkindir.

Bir müzik eserini LDA. 12 ve 13 maddelerde öngörülen şekillerden birinde kullanmayı düşünen bir kimse, gerekli izni elde etmek için, kompozitöre ya da hak sahiplerinden birine başvurmalıdır (müzik metinleri söz konusu ise CO. 380 vm. maddelerine göre bir yayım mukavelesi akdedilecektir; mekanik araçlar vasıtasıyla gerçekleştirilecek bir tekrar yayım ve sesli filme montaj söz konusu ise, kural olarak, Zurich'deki «Mechanlizenz» ya da SUISA izin verecektir (bkz. aşağıda VI). Kompozitör yanı sıra Zurich'deki SUISA, tiyatroyla ilgili olmayan eserlerin radyo ve hoparlörle halka yeniden iletilmesine ilişkin haklarla meşgul olmaktadır (bkz. aşağıda VI); tiyatro eserlerinin temsiline gelince, bu konuda kompozitöre ya da tiyatro yayımları şirketine veya ajanslarına başvurulmalıdır

(10a) Cb. mükerrer 11/I,3. maddesi telli yayımın hoparlörle halka naklini göz önünde tutmamıştı; LDA. 12/7, bu bakımdan, CB. mükerrer 11/I, 3 den daha sumüllüdür.

c) Yararlanma haklarının sınırlandırılması. LDA. 12 ve 13. maddelerinde sayılan yararlanma hakları, toplumun, bir eserin açık bir şekilde bilincine varmasındaki çıkarının, eser sahibinin, eserini ticari alanda işletmesindeki çıkarından üstün oldukça, kısıtlamaya tabi tutulur. Kısıtlamalar LDA. 17-35. maddelerinde öngörülmüştür. Müzik eserleri ile ilgili olan kısıtlamalardan başlıcaları şöyle sıralanabilir:

aa) Melodinin kullanılması: LDA. 15. maddesi, korunan bir eserden yeni orijinal bir eser doğduğu hallerde korunan eserin melodisinin serbestçe kullanılması imkanını tanımaktadır. Melodinin kullanılması, edebi eserlerle ilgili olarak, fikrin kullanılmasına benzetilebilir. Düşünceler serbesttir ve bir kimsenin tekeline girmesi söz konusu olamaz. Yeni bir eser meydana getirmek için bir müzik eserinden alınan melodi, bu yeni eserde, o şekilde artistik bir ifade teşkil etmelidir ki, melodinin uyarlanması ile hiçbir karışıklığı meydana vermesin. Bir melodinin müsaadeli kullanılması ile yasak olan kullanılmasının sınırını çizmek ekseriye güçlük arzettiğinden melodiye kullanmadan önce, tüm hak sahiplerinin iznini talep yarar sağlayacaktır (ATF 33 II 433).

bb) Mekanik araçlara adapteye ilişkin zorunlu lisans (LDA. 17-20). Kompozitörün, eserini mekanik araçlara kaydedilmesine ilişkin inhisari hakkı (LDA. 12/I, 1; 13/I, 2; CB. 13/I, 1), mecburi lisansın özel kısıtlamasına tabidir (11). «Bir Müzik eserinin sahibi, bir müzik eserinin İsviçre’de ya da bir yabancı ülkede, mekanik araçlara kaydına izin vermişse, İsviçre’de bir sınai müessese sahibi olan gerçek veya tüzel kişiler, eserin adapte edildiği mekanik araçlar piyasaya sürülmüş ya da eser bir başka biçimde yayımlanmış oldukça, adil bir tazminat karşılığında, bir müzik eserini, onu mekanik olarak icra etmeye yarayan araçlara adapte etmek için izin talep edebilirler (LDA. 17). Eğer taraflar, müzik eserinin mekanik araçlara adapte edebilmesine izin konusunda anlaşmazlarsa, uyumsuzluğu yetkili hakim çözümler ((LDA. 20).

İlk iznin mekanik araçlara adapte edilmeye ilişkin olması gerekli değildir; iznin hal ve şartlardan, özellikle hakkın tamamen

(11) 13/I, 3. maddesi uyarınca, müzik eserlerinin sesli filme adaptasyonu, bu hükümlerin uygulama alanına girmez.

ya da kısmen devrinden doğması, yeterlidir (LDA. 17/II). Bir zorunlu izne dayalı olarak imal edilen araçlar ancak ülke dahilinde ya da eser sahibini eserinin mekanik araçlara adapte edilmesine karşı korumayan ülkelerde piyasaya sürebilecektir; öteki ülkelerde bunlara el konulabilir (CB. 13/4 ve 16; LDA. 58/III).

Bir müzik eserinin metni aynı zorunlu lisansa tabidir; müzik eserinin adapte edilmesine izin vermek hakkı kendinde olan kişi, üçüncü şahıslar karşısında, metinde de izin verme hakkına sahip olarak kabul edilir (LDA. 18).

cc) Özel kullanma için çoğaltma: LDA. 22. maddesi, 12/I, 1. maddenin kapsamını daraltmıştır. Gerçekten 22. maddeye göre, bir eserin çoğaltılması, münhasıran ona tevessül edenin şahsi ve özel kullanımına tahsis edildiği hallerde caizdir; kuşkusuz, çoğaltma kâr amacıyla kullanılmamalıdır. Bu hüküm, son yıllarda, kanun koyucunun düşünemediği derecede büyük bir önem kazanmış bulunmaktadır. Önceleri, hüküm, ancak müzik eserinin güçlükle yapılan el kopyalarını hedef almıştı, bugün ise şu husus müşahade edilmektedir ki, her şahıs, modern tekniklerden yararlanarak, bir yandan müzik eserlerinin çeşitli usullere göre kopyalarını çıkarabilir, öte yanda da, plâk, radyo ya da sesli film yoluyla bir eserin herhangi bir icrasını kaydedebilir ve daha sonra da manyetik bant kullanarak özel ya da aleni olarak çalabilir veya bir başka ses alıcısına nakledebilir. İlgili çevreler, birçok ülkenin mahkemeleri, bir eserin bu tür kullanımının eser sahibinin haklarına ilişkin kanunlarla kabul edilen izinli özel kullanma çerçevesini aşmış ve **de lege ferende** yasaklanıp yasaklanamayacağı hususu üzerinde durmaktadırlar (12). Meri İsviçre hukukuna göre, münhasıran 22. madde çerçevesinde yapıldıkça bu tür kopya ve kayıtların gerçekleştirilmesi, kuşkusuz, mümkündür. Bununla birlikte şuna işaret etmek yerinde olacaktır ki, Federal Konsey'in 22. maddeye ilişkin bildirisine göre (13), «münhasıran şahsi ve özel kullanma» için çoğaltma ibaresinden, sadece çoğaltmanın kayda tevessül eden kimse tarafından kullanılması anlaşılmalıdır; çoğaltmanın, talep üzerine üçüncü şahıs tarafından yapılması, böyle bir

(12) Bkz. Möhring, GRUR 1963, s. 589 vd. ve orda zikredilen Troller'in monografisi («Schweiz. Mitteilungen über den gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht 1953», s. 171).

(13) Message du Conseil fédéral concernant la LDA, du 9 juillet 1918, Mad. 22, s.60.

çoğaltmanın piyasaya sürülmesi, onun alenen yayımı ya da radyoda veya bir başka kâr amacıyla kullanılmasında olduğu gibi, eser sahibinin hakkını ihlâl eden bir davranış teşkil eder (Mad. 42/3).

dd) Zikretme hakkı. 26/I, 2. madde (CB. 10/II, III gibi), bir çalışmanın metnini açıklamak bakımından yayımlanmış müzik eserlerinin çoğaltılmasına müsaade etmektir; ancak bunun için «çoğaltmanın pek geniş tutulmaması ya da ayrılmış bölümlerle sınırlandırılmış olması» gerekir. İsim ya da takma ad gibi kaynak-kaynakta belirtilmiş olduğu ölçüde-açıkça zikredilmelidir. (31/II. madde 26. madde çerçevesinde çoğaltılan eserlerin alenen yayımına müsaade etmektedir).

e) LDA. 28. maddesi; kompozitörün eserini adapte etmek inhisari hakkını (Mad. 13/I), eskilik sebebiyle, sınırlandırmıştır. Yayımlanan bir müzik eserini alenen icra hakkına sahip olan bir kimse, icra ya da takdim bakımından, eserin, tasarlanan icra ya da takdim için kullanılmaya elverişli nüshalarını piyasadan bulamamışsa ve eserin noksansız bir nüshasını hak sahibinden elde etmiş olması, şartıyla, bu eseri kısaltabilir yahut onu bizzat çoğaltabilir ve yahut da, orijinalinden farklı biçimde onu çoğalttırabilir. 28. madde emredici bir hüküm değildir. Hak sahibi, eserin eksiksiz nüshasını verirken, değiştirmek hakkını sınırlandırabilir ya da kaldırabilir. Eseri değiştirmek hakkı, her halde, 13/I. maddeye dayanan onu adapte hakkında olduğu gibi, eser sahibinin manevi haklarıyla sınırlandırılmıştır; kompozitörün şerefine ya da önüne zarar veren değişiklikler yasaklanmıştır (ATF 69 II 58-59).

ff) Röpartaj. CB. mürerrer 10. maddesinin uygulamasıyla ilgili olarak yürürlüğe girmiş bulunan mükerrer 33. maddeye göre, müzik eserlerinin kısa bölümlerinin «günlük olayların özetlenmesi amacıyla» alenen çoğaltılması ve kaydedilmesi mümkündür.

d) Müzikli tiyatro eserleri ve sesli filmler: Müzikli tiyatro eserleri (opera, operat, televizyon için müzikli tiyatro eserleri), bir genel artistik intiba vermek amacıyla, tamamen birbirinden bağımsız iki tür eserin karışımından oluşmuşlardır. Oysa, biliyoruz ki, muayyen artistik useller yardımıyla bağımsız bir düşünce eseri ortaya koyan kimse eser sahibi olarak telâkki edilmektedir; öte yandan şu kural da yabancımız değildir ki, eser sahibi, artistik yaratmasının tamamı üzerinde eserinin tekeline yararlanır; bundan doğal olarak şu sonuca ulaşılır ki, kısmen edebi kısmen de

müzikli bir bölümü bir araya getiren eserlerde, metnin sahibi yalnızca edebi bölüm için kompozitör de yalnızca müzikli bölüm için hak sahibidirler. Bu sebeptendir ki, kanun koyucu LDA. 1. maddesinde, müzikli tiyatro eserlerini bağımsız eserler olarak telâkki etmekten kaçınmıştır; bu durumlarda yeni bir eser değil, fakat **eserlerin birleşmesi** söz konusudur (message du Conseil fédéral concernant la LDA. du 9 juillet 1918, s. 19).

Aynı kural İsviçre’de **sesli filmler** ve müzik ve görüntü arasındaki hukuki ilişkiler için de geçerlidir. Müzik bölümü, yalnızca kompozitörce müzik aletleri yardımıyla yaratılmıştır ve yalnızca o, film sahiplerinin haklarından ayrılmış bir haktan, müzikli kısım üzerindeki bağımsız eser sahibi hakkından, yararlanır (14). İster özellikle film için bestelenen müzik ister sesli bir filmde kullanılan eski bir müzik söz konusu olsun durum değişmez. Önceden mevcut film müziği sahibi, sesli film için yaratılan bir eserin sahibi gibi, 12. maddede sayılan tüm haklara maliktir; onun, müziğin sesli filmde adapte edilmesine ve bizzat sesli filmin piyasaya sürülmesine müsaade etmek hakkı vardır (LDA. 12/I, 1-2; 13/3; CB. 14/I). Bu kimse, müziğinin sesli filmle halka sunulmasına da müsaade edebilir (sesli filmin gösterilmesi; LDA. 12/I, 3; CB.14/I, 2). Korunan bir müziği sesli filmde kullanmak ve böyle bir filmi piyasaya sürmek hakları, kural olarak, eser sahibi tarafından film yapımcısına devredilir. Müziğin sesli filmle halka sunulması izni her ülkenin kompozitörlerince eser sahipleri kurumlarına terk edilmiştir. Korunan bu müziği ihtiva eden filmleri gösteren sinemalar, bu sebeple eser sahipleri şirketinden bu müziğin sunulması için izin almalıdırlar.

e) Müracaat usulü. Eser sahibinin parasal haklarının ihlali halinde **cezai ve hukuk** bakımından takip yapılabilir (LDA. 42 vd.).

(14) Eserlerin birleşmesi (kombinozonu) ile işbirliği halinde yaratılan eserleri birbirinden ayırmak gerekir (LDA.7). Karşılıklı katkılar birbirlerinden ayrılmıyorsa, o zaman bir ortak eser yaratan kişiler arasında işbirliği var demektir; bunun gerçekleşmesi için birçok eser sahibinin aynı **artistik grupta** birlikte bir eser yaratmış olmaları gerekir (meselâ birçok kompozitörün bir müzik eseri bestelemeleri birçok yazarın beraberce bir tiyatro oyunu metni yazmalarında olduğu gibi). Burada sanatçıların herbirinin karşılıklı katkısı ötekilerin katkısından ayrılmaz ve bu sebeple bir hakkın taksimi işlemi mümkün değildir. Hak, işbirliği yapanlara ortaklaşa aittir ve bu hak üzerinde işbirliği yapanların tamamı birlikte tasarruf edebilir. Ferdi eser sahibi, bağımsız biçimde, ancak «kendi hissesi» üzerinde tasarrufta bulunabilir.

LDA. 12-13. maddelerinde öngörülen mutlak kullanma haklarını **ihlâl eden davranışlar**, LDA. 42. maddesinde gösterilmiştir. Yalnızca iradi ihlâller cezai müeyyideye bağlanmıştır. Takip, şikâyet üzerine yapılır, şikâyet hakkı ise ceza müeyyidesine bağlanan fiil ya da eksikliklerle zarara uğrayan bütün şahıslara tanınmıştır. Kural olarak, eser sahibinin iznini almaksızın 12 ve 13. maddelerde sayılan hakları kullanan kimse ceza görür; ayrıca, bir eseri aleni olarak tekrarlamak, temsil etmek, icra etmek ya da göstermek veya radyo ile yayımlamak için eser sahibinin haklarını ihlal ederek piyasaya sürülen ya da hazırlanan nüshalardan yararlanan kimse de cezalandırılır (Mad. 42/2).

Bir eserin aleni icrası söz konusu olduğunda (müzik eserleri konusunda en çok rastlanan hak ihlâli) sorumlu olan icracı değil, kanunsuz gösterinin **organizatörüdür** (14a); gösteri ya da temsilin icrası ve organizasyonuna baskın biçimde katılan kimse organizatör olarak telâkki edilir; Federal Mahkemeye göre, ayrıca, temsilden avantaj sağlayanın bilinmesi de önemlidir (ATF 63 I 47). Aleni temsil ya da icralar, genellikle, birçok şahısca **ortaklaşa** organize edilir; bu gibi durumlarda onlar, ortak organizatör olarak **müteselsilen** sorumlu olurlar (meselâ bir orkestra bir lokantacı ya da bir kurumun ortaklaşa bir eğlendirici gösteri organize etmelerinde olduğu gibi). Eğer icracılar, bir eserin alenen tekrarlanması, temsili, icrası ya da gösterilmesini üzerlerine almışlarsa, gösteri yada tekrara yasal bir karakter vermek için, bunlara girişen kişiye veya taahhülle bulunanlara, hak sahibi tarafından izin verilmiş olması yeterlidir (Mad. 59).

Hukuki sorumluluk ihmalle verilen zararlar için de söz konusudur. Zarar ve ziyan CO. 41 vm. maddeleri hükümleri uyarınca saptanır. Gerekli izin alınmaksızın organize edilen icralar için hak sahibi en azından SUIZA tarifelerine göre Konfederasyon hakem komisyonunca saptanan bir tazminat alır (bkz. Aşağıda VI; sahiplerinin haklarının tahsiline ilişkin kanun, mad. 5):

LDA. 52. maddesi, tehlike halinde, hazırlanan, piyasaya sürülen veya eser sahibinin hakları ihlâl edilerek reklâmı yapılan nüshalara el konulmasından (mesela plâk ve sesli filmlere; ATF 88

(14a) Genellikle icracı ya da anlatan gösterinin bizzat «organizatörü» durumundadır; bu gibi durumlarda bu sıfatla o sorumlu olur.

II 88) ibaret- özellikle müzik eserlerine ilişkin olarak-olan **koruyucu tedbirler** de öngörülmektedir. Cezai ve hukuki mahkûmiyet halinde, mahkeme, eser sahibinin hakları ihlâl edilerek hazırlanan, piyasaya sürülen ya da reklâmı yapılan eserlerin nüshalarının müsaderesini ve satışını, tahribini ya da kullanım dışı bırakılmasını emredebilir. Mahkeme, usulsüz gösteriden elde edilen gelirlere el konulmasını da karar altına alabilir; öte yandan, mahkeme, başka bir şey olmadığı takdirde, ilâna ilişkin materyalin müsadesine karar veremez (ATF 88 II 52; LDA. 54).

IV. ESER SAHİBİNİN HAKLARININ KORUNMASIYLA UĞRAŞAN MÜESSESELER («SUISA», «MECHANILENZ»)

Edebi ve artistik eserlerin bütün ülkelerde geniş ölçüde yayımlanması, eser sahiplerini, haklarını şahsen koruma imkanından mahrum bırakmaktadır. Bu sebeptendir ki, bütün ülkelerde, eser sahiplerinin kendilerine haklarının tahsili ve çıkarlarının korunması görevini verdikleri şirketler kurulmuştur.

Müzik eserleri ile ilgili olarak, yalnızca gerekli organizasyona sahip bulunan eser sahipleri şirketleri, tiyatro ile ilgili olmayan alenen takdim haklarına ve eserlerin mekanik araçlarla sesli film-lere adapte edilmesi hakkına riayeti sağlayabilmektedir.

1. Müzik eserlerinin tiyatro ile ilgili olmayan aleni takdimine ilişkin hakların korunması, İsviçre'de, Zurich'deki İsviçre Yazar ve Yayımcılar Şirketi (SUISA) tarafından gerçekleştirilmektedir.

Eser sahibinin haklarının tahsiline ilişkin 25 eylül 1940 tarihli federal kanun ve bu kanuna ilişkin 7 şubat 1941 tarihli icra yönetmeliği, LDA. 12/3. maddesi ile teminat altına alınan, **metinli ya da metinsiz müzik eserlerinin alenen icrası hakkının** işletilmesini (tiyatro ile ilgili olmayan hak) Federal Konseyin iznine tabi kalmıştır. İşletme, onun gözetimi altında gerçekleştirilir (1940 tarihli kanununun 1. maddesi). Eser sahibi ya da mirascılarınca şahsen yapılan icraya ilişkin hakların tahsili hariç kılınmıştır. İzin ancak bir tek topluluğa, bir yabancı topluluk karşısında imtiyaz sahibi olan bir İsviçreli topluluğa verilir. 1942 yılından beri izin SUISA verilmekte ve her beş yılda bir yenilenmektedir.

SUISA'nın denetimine tabi «metinli ya da metinsiz müzik eserlerinin tiyatro ile ilgisi olmayan aleni icrası» ile müzikal-dramatik tiyatro eserlerinin eksiksiz temsili ya da tiyatrodaki böyle eserlerin bütün önemli bölümlerinin gösterilmesi söz konusu olmadıkça, metinli veya metinsiz müzik eserlerinin **her türlü** icrası kastedilmektedir. Profesyonel müzisyenler ya da amatör senfonik orkestralarca, dans veya eğlence orkestralarınca, solistler, müzik kurumlarınca vs. icra edilen konserlerle radyo ve televizyon aracılığıyla yapılan yayımlarda durum böyledir (15).

SUISA, İsviçre'deki hemen hemen bütün kompozitör ve metin yazarlarını sinesinde toplayan bir yazar ve yayıncılar şirkettir. Üyeler, SUISA'ya dahil olmakla, katılma mukavesine dayanarak, mevcut ya da gelecekteki eserlerinin tiyatro ile ilgisi olmayan aleni icra haklarını, bu hakların İsviçre'de ve yabancı ülkelerdeki korunması bu şirkete ait olmak üzere, devretmektedirler. SUISA da, kendi yönünden, aynı amaçla kurulan bütün yabancı şirketlerle, yabancı yazarlar şirketleri üyelerinin icra haklarını İsviçre'de korumasını üzerine almak suretiyle, müteakabiliyet esası üzerinden anlaşmalar yapmıştır. SUISA, böylece, uygulamada, «dünya repertuarı» üzerindeki icra haklarına ilişkin bir tasarruf imkânına sahip olmuştur. İcra haklarının bu şekilde bir elde toplanması şu sonucu doğurmuştur ki, korunan bir müzik eserinin İsviçre'de takdimini isteyen kimseler, SUISA'nın iznini istihsal etmelidirler. İcra için ödenecek tazminat, SUISA tarafından, Federal Konseyce atanan bir hakem komisyonunca tastik ve yayımlanan tarilere istinaden, saptanmıştır («Commission arbitrale pour la perception de droits d'auteur»; 1940 tarihli kanunun 4-6. ve icra yönetmeliğinin 12-14. maddeleri) Korunan bir müzik eseri SUISA ya da kompozitörün izni olmadan icra edilirse, SUISA, bu türlü davranışta bulunanlara karşı hukuki ve muhtemelen de cezai müeyyidelere başvurur (Mad. 42/1, c, e-g ve 5).

2. Müzik eserlerinin mekanik araçlara ve sesli filmlere adapte edilmesi hakkının korunması ile bu türlü bir eseri piyasaya sürme hakkının korunması (LDA. 12/1-2; 13/2-3; CB. 13/I,1; 14/I,1), İs-

(15) Eser sahibinin haklarının tahsiline ilişkin kanunun 1. maddesine göre aleni icra kavramı, LDA. 12/I, 3. maddesindeki 1955 tadilatı ile benimsenen tüm kullanma şekillerini içermektedir.

viçre'de, Zurich'teki Mekanik Çoğaltma Hakkı ile ilgili İsviçre Şirketi (MECHANLIZENZ) tarafından sağlanmıştır. Bu, esas mukavelesinin 2. maddesinde zikredilen amacı, «müzik eserlerinin, edebi ya da başka eserlerin, inançlı temlik veya başka surette kendisine bırakılan müzikal-mekanik, radyofonik-mekanik (televizyon dahil), sinematografik nitelikteki haklarıyla bütün öteki çoğaltma haklarını korumak, temsil etmek ve gerçekleştirmek» olan bir kooperatiftir. Faaliyeti, özellikle, üyelerinin çıkarlarını, korunan eserleri plâk, film veya sesli bant vasıtasıyla kaydettikleri ya da piyasaya sürdükleri ölçüde, plâk ve film yapımcılarıyla radyo ve televizyon karşısında korunmakla ibarettir. MECHANLIZENZ, herşeyden önce yasaklanmış adaptasyonları gerçekleştirenlere ve bu türlü adaptasyonları işletenlere karşı müdahalede bulunur. Hak ihlalleri, teknik gelişme sebebiyle, son yıllarda, bu alanda büyük artış göstermiştir. Bu sebeple korunan müzik parçasının plâğa kaydının filmlere adapte edilmesi ya da aksi daha sık rastlanan olaylardır. Öte yandan, son yılanda, **özel araçlar** vasıtasıyla hazırlanan sesli bantların izinsiz kullanıldığı veya piyasaya sürüldüğü fazlasıyla görülmektedir.

MECHANLIZENZ, merkezi Paris'de olan ve korunan eserlerin mekanik yayım haklarının yönetimiyle görevli avrupa şirketlerini sinesinde toplayan «Milletlerarası Mekanik Yayım Bürosu» (BI-EM) üyesidir. MECHANLIZENZ, bu şirketler arasındaki karşılıklı mukaveleler sebebiyle, milli ve yabancı yazarların büyük bir kısmını temsil etmektedir. Bununla birlikte, bir eseri, onu mekanik olarak icra etmeğe ya da takdime yarayan araçlara adapte etmek hakkı, onu filme adepte etmek hakkı gibi, 1940 tarihli kanuna tabi değildir - «tiyatro ile ilgili olmayan» aleni icra için de durum böyledir-. Bu sebeple, MECHANLIZENZ, SUISA gibi, bu hakların yönetiminde tekel durumunda bulunmamaktadır.

MECHANLIZENZ, 1957 yılında, SUISA ile bir mukavele akdetmiş, yayımdan doğan hakları yönetmeyi ve tahsili üzerine almıştır; SUISA, aynı zamanla, gelirlerin hak sahipleri arasında bölüştürülmesiyle de görevlidir. Bu görevleri Zurich'deki SUISA'nın MECHANLIZENZ bölümünce yerine getirilir; izinler için de ortaya başvurulmaktadır.

V. İCRACI SANATÇILARIN HİMAYESİ, MEKANİK ARAÇLARIN, SESLİ FİLMLERİN VE RADYOFONİK YAYIMLARIN KORUNMASI (BENZER HAKLAR)

1. Genel olarak

a) **İcracı Sanatçı.** Plâkların ve öteki vasıtaların icadı ve teknik açıdan geliştirilmesi, günümüzde, icracı sanatçıların yorumlarını tespiti ve onların dahi sonra istenildiği gibi çoğaltılması imkânını yaratmıştır. Üstelik, direkt yorumlarla filmdeki ya da kaydedici tarafından saptanan yorumlar, istenildiği zaman, radyo, televizyon veya hopperlör tarafından yayımlanabilecektir.

Bir eseri işletmek ve tespit etmekteki bu yeni vasıtalar, icracı sanatçılarda, yorumlarında adil bir şekilde korunma arzusunun doğumuna sebep olmuştur. Onlar, aşağıda belirtilen inhisari haklardan yararlanmayı istemektedirler:

— Yorumlarının bir kaydediciyle ya da filmle tespiti ve bu kayıtların çoğaltılması;

— Direkt ya da plâğa veya filme alınan yorumlarının radyo, televizyon ve hoparlöre yayımlanması. Onlara inhisari bir hak vermenin mümkün olmadığı hallerde, en azından adil ölçüde karşılanabilecek bir hak.

Üstelik, onların, yorumcu olarak manevi bakımdan da, meselâ hizmetlerinin bir hatalı teknik çoğaltmasına karşı müdahalede bulunabilmek ya da isimlerinin bu hizmetin her çoğaltılmasında anılmasını isteyebilmek bakımından, korunmaları düşüncesi de yarıdan bilinmektedir.

Hukuk doktrininde çok kuvvetli bir akım, icracı sanatçıların hizmetlerini, müzik eserleri konusunda, sesli eserlerin yaratıcı sanatçısına benzetmekte ve onların himayesini eser sahiplerin haklarına ilişkin kanunlara dayanarak gerçekleştirmek istemektedir. Buna rağmen, icracı sanatçıların hizmeti, edebiyata, sanat eserlerine benzetilemez; burada bir **artistik çoğaltmanın** sonucu söz konusudur, yoksa bir eser yaratıcı faaliyet değil. Bu olgu, bugün, aşağı yukarı oybirliğiyle kabul edilmiş, icracı sanatçıların bu istiknamadaki hakları tanınmıştır. Öte yandan, birçok ülke, eser sahibinin haklarına ilişkin yeni düzenlemede icracı sanatçılara, aşağı

yukarı istedikleri himaye kadar geniş (benzer haklar) bir himaye sağlayan hükümler benimsemişlerdir. (16), (16a)

b) Plâklar, sesli filmler ve radyofonik yayımlar. İcracı sanatçıların, yeterli bir himayeden yararlanabilmeleri konusundaki isteklerine paralel olarak film ve plâk sanayii, mamullerinin-üretilen ya da önemli artistik, teknik ve mali imkânları bağlayan-kanunsuz çoğaltmalara, izinsiz radyofonik yayımlara ve yasak edilmiş başka kullanmalara karşı korunmasını istemektedir.

c) Radyofonik şirketler özellikle yayımlarının mekanik kayıt suretiyle izinsiz yayımını önlemek için benzer bir himaye istemektedirler.

Film ve plâk gibi sanayi ürünleri ve radyofonik yayımların edebi ya da artistik eser olmadığı ve onların korunmalarının eser sahiplerinin haklarına ilişkin esasları dayanarak sağlanamayacağı kuşkusuzdur. Onlara sağlanması gereken himaye, rekate karşı himaye karakteri arzeden ve sanayi ile el sanatlarının korunması hakkındaki hükümlere dayanır.

2. LDA ve İsviçre mahkeme kararları

1922 yılında LDA yürürlüğe girdiğinde, İsviçre kanun koyucusu mekanik araçlarla icracı sanatçıların hukuken himayesinin gereğini inanmakla beraber, bu himayenin mahiyeti konusunda bir aydınlık söz konusu değildi (17). Kanun koyucu, bu iki amacı gerçekleştirmek için, LDA. 4/II. maddesinde şu hükmü öngörmüştü:

«Bir edebi eser ya da müzik eseri icracıların şahsi müdahalesiyle onu mekanik olarak icraya veya takdime yarayan araçlara

(16) Bkz. **Röber**: Leistungsschutz des ausübenden Künstlers, Dresde 1935; **Iklé**: Urheberrechtliche Befugnisse an Werken der Tonkunst und technische Entwicklung, 1939 s. 115 vd; **Alfred du Pasquier**: Le droit des fabricants sur les disques de gramophone, Genève Tez, 1940; **Moll**: Der quasi-urheberrechtliche Leistungsschutz, Tez Bâle 1948; **Moll**: «Leistung, Schutzbedürfnis und Recht des ausübenden Künstlers», içinde Schweiz. Mitteilungen über gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht, 1952, I, s. 71; **Strenli**: Brennende Fragen der nationalen und internationalen Gesetzgebung, auf dem Gebiet des Urheberrechtes und der Rechte des Interpreten, s. 21 vd.

(16a) Avusturya, İtalya, İsveç, Norveç ve Danimarka gibi.

(17) Bkz. **Meuron**, Bulletin stenographique du Conseil des Etats, 1920, s. 369; **Wetts-tein**, op. cit., s. 269; **Von Matt**, Bulletin sténographique du Conseil national, 1922, s. 230.

adapte edildiği hallerde bu adaptasyon kanunla korunan bir çoğalma teşkil eder».

Kanunun lâfzı, bu «hakkın» temelde sanatçıya mı yoksa plâk yapımıcısına mı ait olduğunu belirtmemektedir (ATF 62 II 248). Bu maddeye ilişkin İsviçre mahkeme kararları, sanatçıları ve mekanik araç yapımıcılarını sistematik biçimde himaye etmek için son yıllarda doktrin, kanun koyucu ve mahkemelerin karşılaştıkları güçlükleri yansıtmaktadır.

Bern Kantonu Yüksek Mahkemesi, 12 ocak 1936 tarihli bir kararında bu maddeden, **plâk yapımıcıları lehine olarak sanatçılara sağlanan hukuki himayeyi** anlamaktadır. Gerçekten bu karara göre, 4/II .madde kanuna birinci plânda İsviçre'deki müzik kutusu sanayii sebebiyle dahil edilmiştir ve kanun koyucu, eser sahibinin hakkı dolayısıyla, bu sanayi dalındaki sanatçılara bir hukuki himaye sağlamak istemiştir (ATF 62 II 247-248).

Federal mahkeme 62 II 243'de yayımlanan kararında bu kararı bozarak 4/II. maddeye; LDA ve CB çerçevesinde, icracı sanatçılar lehine olarak, **eser sahibinin hakkının geniş himayesini sağlayacak** bir anlam vermiştir. Federal Mahkemenin bu kararına göre, icracı sanatçılar, hizmetlerinin bir mekanik araç vasıtasıyla kaydı halinde, sanki bir edebi eser veya müzik eseri söz konusuymuş gibi, hizmetleri için eser sahibinin bütün haklarından yararlanacaklardır; plâk yapımıcısı ise ancak haklar kendisine icra sanatçıları tarafından terk edilmiş olduğu ölçüde, bunlara istinad edebilecektir.

Federal Mahkeme bir başka içtihadında (85 II 431) görüşünü değiştirmiş, bu değişiklik yeni bir yararla da teyit edilmiştir (87 II 320). Bu yeni karara göre, yorum hizmeti ekseriya çok yüksek artistik bir değer taşır, fakat onda **yaratıcı karakter** eksiktir ve bu sebeple ne bir orijinal eser ne de LDA. 4/I anlamında ikinci elden bir eser söz konusu olamaz. Federal Mahkeme şu sonuca ulaşmaktadır ki, bu tür davranış kanunun ana kurallarına aykırı olduğundan, icracı sanatçılara bir hak tanınmaz. Böylece Federal Mahkeme, icracı sanatçıların eser sahibi hakkını kabul etmediği gibi; LDA. 4/II. maddesinden kaynaklanan «hangi mahiyette olursa olsun tüm öteki himayeyi» de reddetmektedir (ATF 87 II 326). İcra sanatçıları, yorumlarıyla ilgili olarak maddi ve manevi çıkar-

larını korumak için, münhasıran şahsiyetin himayesi ve akitlerin icrasına ilişkin hükümlere başvurabileceklerdir (ATF 87 II 344).

Federal Mahkemenin bu değişik kararına göre, LDA. 4/II. maddesi, yalnızca, plâk yapımçıların, haksız rekabet fiillerine karşı korunmasını sağlamaktadır. Bu sebeple, anılanlar, plâklarının haksız yapımlarına ve piyasaya sürülmesine karşı korunmuş olmaktadır. Bununla beraber plâk yapımçıları plâğın halka yayımı konusunda bir inhisari hak sahibi değildir. Onları LDA. 12/3. maddesinden yararlanamaz; çünkü bu maddede öngörülen icra eser sahibine hastır ve ancak eseri dolayısıyla ona aittir. Rekabet açısından, plâk yapımçılarına bir icra hakkı tanımaya gerek yoktur; kaydın halka icrası, yapımçının çıkar çevresi nazara alınır, bir haksız rekabet fiili karakteri göstermez. Plâk yapımçıların, plâklarının yayımını içeren ve izin olmaksızın gerçekleştirilen bir radyofonik yayıma mani olup olamayacağı sorunu ise çözümlenmiştir.

Federal Mahkemenin değişik kararına göre, **icracı sanatçılar bugün için, hizmetleriyle ilgili olarak, İsviçre’de hiçbir özel himayeden yararlanamazlar; öte yandan, mekanik araç yapımçıları, LDA. 4/II. maddesinin uygulanması sebebiyle, sanayileri ürünlerinin yayımı ve haksız çoğaltılmasına karşı inhisari bir himayeden istifade ederler.**

3. Milletlerarası alandaki hukuki durum

İlerlemelerin sonu alınmış değildir. Bu arada, ön-projelerden sonra, 26 ekim 1961’de Roma’da bir andlaşma imzalanmıştır. Kısaca «**Roma Andlaşması**» olarak isimlendirileceğimiz bu anlaşmanın tam adı «**Yayın ve Kaydetme Araçları Yapımçılarının ve İcra Sanatçıların Himayesine İlişkin Milletlerarası Andlaş**» dır.

İsviçre, Roma Konferansına katılmış; bununla beraber andlaşmayı imzalayan 19 ülke arasına girmiş değildir. Daha sonra altı ülke bu anlaşmayı onadığından, anlaşma 18 Mayıs 1964 yılında bu ülkelerde yürürlüğe girmiştir.

Anlaşmanın imza edilebileceği sürenin sonu olan 30 Haziran 1962’de Federal Konsey, milletlerarası yetkili mercie başvurularak henüz andlaşmayı imzalamamış olmasına rağmen, İsviçre’nin, icra kanunlarının kabul edilmesiyle, daha sonra dahil olmasının bek-

lenebileceğini bildirmiştir. Buna paralel olarak, Federal Konsey Federal Adalet Bakanlığını bu konuda bir kanun projesi hazırlamakla görevlendirmiştir.

Roma Andlaşması, CB ve CU gibi, âkit devletlerin asgari bir himaye sağlama yükümlülükleri ile birlikte, yerlilerin himayesi esasına dayanmaktadır (Mad. 7, 10, 12, 13, 14). İcracı sanatçılara, aşağıda belirtilen ihtimalleri önlemek için, asgari himaye sağlanmalıdır:

— Yayım, aleni çoğaltma ya da **direkt** (yani daha önce görüntüsü alınmamış ya da kaydediciyle saptanmamış olan) icranın tespiti,

— Daha önce görüntüsü alınmış ya da kaydedilmiş bir icranın çoğaltılması (ilk tespitin izinsiz olduğu veya çoğaltmanın müsaade edilen amaçtan başka bir amaçla gerçekleştirildiği yahut da ilk tespitin 15. maddenin istisna hükümlerine dayalı olarak gerçekleştirildiği ve çerçevenin onu aştığı hallerde (Mad.7).

Ses alıcı araçların yapımcıları ses alıcısının dolaylı ve dolaysız çoğaltmalarına izin vermek veya bunları yasaklamak hakkına sahiptir (Mad.10).

İcracı sanatçılarla ses alıcı araçların yapımcıları, bundan ayrı olarak, ticari amaçlarla yayımlanan ses alıcıları ya da kopyalarının, aleni yayım veya aleni icra için kullanıldıkları hallerde, adil bir tazminat isteme hakkını haizdirler (Mad.12). Âkit devletler bu maddeye ilişkin olarak serbestçe bazı kayıtlar kabul edebileceklerdir (Mad. 16).

Yayım işletmeleri aşağıdaki yayımları yasaklamakta hak sahibidirler:

- Yayımının tespiti ya da tekrar yayımı,
- Yayımının izinsiz tespitinin çoğaltılması,
- 15. maddeye göre izinli tespitinin çoğaltılması (bu hükümle saptanan çerçevenin asıldığı ölçüde,
- Seyircilerden giriş ücreti alındığı hallerde bir televizyon yayımının halka sunulma (Mad. 13).

Andlaşmada asgari himaye için 20 yıllık bir süre öngörölmüşdür (Mad. 147).

İsviçrenin Roma Andlaşmasınınına girmesiyle ilgili kanuna hazırlanırken, kanun koyucumuzun, bu andlaşmaya girmenin İsviçre'de yeni kanunu hükümlerin hazırlanmasını hangi ölçüde gerektirdiği ya da andlaşmanın sağladığı asgari hakların, başka bir şey aranmaksızın, eser sahibinin haklarına, rekabete ve borçlara ilişkin mer'i kanunlardan çıkarılabilip çıkarılamayacağı hususunda bir tavır tanınması gerekmektedir. Esasen Federal Mahkemenin icracı sanatçılar ve plâk sahipleri hakkındaki yeni kararı da bu istikamettedir. Hukuki güvenlik, bu konuda, özel kanunların yürürlüğe konulmasını gerektirmektedir.

FONOGRAFİK PLÂKLAR VE FİKRİ MÜLKİYET*

Dr. Alfred DU PASQUIER

Çeviren :
Prof. Dr. Akar ÖÇAL

1. GİRİŞ

Federal Mahkeme, Steenworden davasında (bkz aşağıda, No.3), kayıtlı müziğin, sahibine ödeme yapmaksızın, halka sunulabileceğini kabul etmişti. Öte yandan, radyoyayımının ortaya çıkışı, fonografik plâklar ve öteki benzer araçlarla ilgili olarak fikri mülkiyetin himayesinin önem kazanmasına neden olmuştur. Gerçekten, radyofonik yayım şirketleri, kendilerini büyük solist ve orkestra masraflarından kurtaran fonografik kayıtları, dinleyicilerine sunmak için, ele geçirmektedirler. Böylece, eser sahiplerinin, icracı sanatçıların ve plâk yapımcılarının himayesi sorunu ortaya çıkmıştır.

(*) Disques phonographiques et propriété intellectuelle, Fiches Juridiques suisses, No. 49.

2. PİYASAYA SÜRME VE TAKLİT

a) Eser sahibinin hakkı

24 haziran 1955'de değişikliğe uğrayan 7 aralık 1922 tarihli Edebi ve Artistik Eserler Üzerindeki Eser Sahibinin Hakkına ilişkin Federal Kanun'un (LFDA) 12. maddesi, «eser sahibine», eserin nüshalarını satmak, başka bir surette satışı ya da piyasaya sürmek» (bent: 2) ve «eseri hangi usulde olursa olsun çoğaltmak» (bent:1) inhisari hakkını tanımaktadır. Öte yandan 13/2. madde, çoğaltma hakkının, özellikle, eseri, «onu mekanik olarak icraya ya da tekrara» yarayan araçlara adapte etme hakkını kapsamakta olduğunu öngörmektedir. II. fıkra'ya göre «2. bentte alınan araçlar, onlara adapte edilmiş eserin nüshaları olarak telâkki edilmelidirler». Böylece, eser sahibinin, eserlerinin kaydedildiği plâkları çoğaltmak ve satışı sürmek inhisari hakkı kabul edilmiş olmaktadır.

Fakat, o tarihte İsviçre'de yaygın bulunan müzik kutusu ve fonografik sanayiini himayeyi amaçlayan aynı kanununun 17. maddesi, «mecburi lisans» esası getirmişti; yani «İsviçre'de bir sanayi kurumuna sahip olan kimseler, âdil bir tazminat ödenmesi karşılığında, yeni bir müzik eserini, eser sahibinin ister İsviçre ister yabancı bir ülke için olsun daha önce bu eseri onu mekanik olarak icraya yarayan araçlara adapte etme izni vermesi halinde, bu tür araçlara adapte etme izni isteme hakkına sahiptir».

İzin, eser sahibinden ya da onun mirasçılarından istenmelidir. Alınan izin, mekanik aracın İsviçre'de piyasaya çıkarılması ve onun, eserin bu tür adaptasyona karşı hiçbir şekilde korunmadığı ülkelere ihracı imkânlarını sağlar. 20. madde ise, tarafların izin konusunda anlaşamamaları halinde, hakim bu uyuşmazlığı çözümleyeceğini öngörmektedir.

Özetle, eser sahibi bir kez eserini kayda almak iznini vermişse, artık, onun, İsviçre'de yerleşmiş bir sanayici tarafından yeniden kaydına muhalefet edemez.

b) Yorumcu ve icracı sanatçıların hakkı

LFDA. 4/II. maddesi şu hükmü kapsamaktadır: «Bir edebi eser ya da müzik eseri, icracıların şahsi müdahalesiyle, onları mekanik olarak icraya veya tekrara yarayan araçlara adapte edilirse,

bu adaptasyon kanunca korunan bir çoğaltma teşkil eder. Artistik bir yayım olarak telâkki edildikçe, delme, basma, sivri uçlar koyma veya benzer bir başka usulle gerçekleştirilen adaptasyon işlemleri için de durum aynıdır».

Birinci cümle fonografik plâklara ikincisi de içinde müzik üreten bir delikli ya da sivri uçlu silindir bulunan müzik kutuları, piyanolara vs. ilişkindir. Bu durumda bir yorumcu ya da icracının müdahalesi söz konusu değildir. Sivri uçları ya da delikleri müziğe uygun biçimde yerleştiren, bir sanatkârdır.

Böylece elde edilen mekanik araç (plâk ya da müzik kutusu), fikri haklar anlamında, adaptasyonlar ve çeviriler gibi, bir «ikinci elden eser» olarak telâkki edilir ve orijinal esermiş gibi himaye görür (Mad. 4/I).

4/II. maddesinin sağladığı himayeden yararlananlara gelince; Bern mahkemesi 1936 tarihinde ele aldığı bir davada (La Société suisse et la Société bernoise de radiodiffusion/des fabricants des disques) sanayiciyi himaye etmiştir (**Alfred du Pasquier**: «Le droit du fabricant sur les disques de gramophone», Genève 1940, s. 67). Federal Mahkeme ise, aksine, aynı davada, himayesi gerekenin icracı sanatçı olduğu görüşünü benimsemiştir (ATF 62 II 243 vd; Sem. Jud. 1936 586 vd.). Federal Mahkeme, kararında, sanatçıların ustalığı üzerinde duran LFDA'nın Milli Konsey ve Devletler Konseyindeki rapartörlerin görüşünü paylaşmıştır (**Du Pasquier**, s. 71).

Bununla beraber, Federal Mahkeme, anlaşma olmazsa, plâğın satışı için gerekli olduğu ölçüde, icracıların haklarının sanayiciye devrini kabul etmek gerektiği düşüncesindedir. Böylece, sonuçta, LFDA. 4. maddesinin sağladığı himayeden yararlanan, sanayici olmaktadır.

Federal Mahkeme, Torre/Philips AG davasında (SJ 1960 580 vd.) ise yorumcunun bir hakkının bulunmadığını ve LFDA. 4/II. maddesinin mallarına yapılacak tecavüzlere karşı plâk yapımcısını himaye etmekte olduğunu, bunun rekabet hakkından doğan bir hak olduğunu içtihat etmiştir.

c) Sanayicinin hakları

Yukarıda açıklananlardan şu sonuç çıkmaktadır ki, gramofon plâğı yapımcıları, «mamullerinin izinsiz piyasaya sürülme» ve ço-

ğaltılmalarına karşı, icracı sanatçıların haklarından türemiş hakları sayesinde korunmaktadırlar. Onlar, sanatçı haklarının devrinde bağımsız olarak, haksız rekabet hakkındaki hükümlere de başvurabilirler (CO. 48; **Du Pasquier**, s. 75).

LFDA. 17. maddesi (bkz. supra 2a) ancak eser sahipleri ile sanayiciler arasındaki ilişkilere uygulanır. Bu sebeple, sanayicinin, eserlerinin çoğaltılmasını ya da satışa sürülmesini yasaklamak veya bunlara izin vermek inhisari haklarının zarara uğraması söz konusu değildir.

3. HALKA KARŞI İCRALAR

a) Eser sahibinin hakkı

LFDA. 12/3. maddesi; eser sahibine, «eseri halka sunmak, icra etmek, göstermek ya da tekrarlamak» konularında inhisari hak tanımaktadır. Fakat, eser sahiplerinin haklarına ilişkin alman kanununu (LUG) taklit eden LDFA 21. maddesi, 17. maddede öngörülen kanuni lisansı, halka icraya teşmil etmiştir. Buna göre, «Bir eserin mekanik araçlara adaptasyonu 17-20. maddelere uygunsa, bu eser, zikredilen araçlar vasıtasıyla aleni olarak icra edilebilir. 17 ya da 18. madde uyarınca izin verme hakkının kendilerine ait olduğu şahıslardan birinin bu izni verdiği hallerde de bunun ayırıcıdır».

Federal Mahkeme, bu hükme dayanarak, sahiplerinin haklarının korunduğu eserlerin plâklarını işletmesinde çalan bir lokantacının, eser sahiplerine bir ödeme yapmak mecburiyetinde olmadığını karar altına almıştır (Steenworden davası kararı, «Le droit d'auteur», 1934, s. 69; ATF 59 II 331 vd.; Sem. Jud. 1935, s. 113 vd.).

Bu karar şiddetle tenkit edilmiştir (özellikle bkz. **de Stoutz**: *Quelques considérations touchant la nouvelle jurisprudence du haut Tribunal fédéral sur le droit d'auteur en matière d'oeuvres musicales exécutées par disques, 10 sayfalık broşür, Genève 1933*); buna göre, 21. maddede öngörülen isteğe bağlı adaptasyon lisansı, ancak İsviçre'de imal edilen plâklara uygulanır; yabancı ülkelerde imal edilenlere uygulanmaz; İsviçre'nin de taraf olduğu, önce Roma'da sonra da Brüksel'de değiştirilen Bern Konvansiyonununun 12/II. maddesi, «adapte ve icra etme inhisari hakkına konulacak

kayıtlar, ancak onları öngören ülkelerde geçerli olurlar» hükmünü getirmiştir.

Federal Mahkeme, 21. maddeyi kaldıran 24 haziran 1955 tarihli kanuna dayanarak görüşünü değiştirirken, muhtemelen kayıtlı eserin sahibine, eseri çoğaltma ve icra etmeye izin verme ve bunun için de ücret isteme hakkını tanıyacaktır.

b) İcracılarla sanayicilerin hakkı

Federal Mahkemenin yeni bir kararına göre icracı ve yorumcu sanatçıların (bkz. 2b) kendi yorum ve icralarının kaydedildiği plâklar üzerinde artık bir hakları yoktur.

Bunu mukabil sanayicinin korunduğuna daha önce değinilmişti.

4. RADYOYAYIMI

a) Eser sahibinin hakkı

Radyo ile yayım hakkı LFDA. 14/5. maddesinde öngörülmüştür. Radyofonik yayım şirketleri, bu sebeple, eser sahiplerine, plâğa alınan eserlerinin radyo ile yayımları için bir tazminat ödemelidirler. Federal mahkeme (ATF. 62 II 243), esasen, plâkların radyo ile yayımlarına ilişkin davada, radyo ile yayımın bir icraya benzemekte olduğunu ifade etmiştir.

b) Sanatçılarla sanayicilerin hakkı

Federal mahkeme, icracı sanatçılarla sanayicilerin, devir sonucu olarak, LFDA. 4/II. maddesinin gereğince, gramofon plâkları üzerinde hak sahibi olduklarını kabul etmekle, sanayicilere radyo ile yayım hakkını tanımış olmaktadır (ATF 62 II 243). Yüksek mahkemeye göre, LFDA. 21 maddesi ancak orijinal eser sahibinin haklarına ilişkindir (ki ona esasen radyo ile yayım hakkı tanınmış görünmektedir; bkz. yukarıda 3a) yoksa icracı sanatçıların ya da sanayicinin haklarını hedef almamıştır. LFDA. yürürlük yılı olan 1922'de kanun koyucu, henüz başlangıç döneminde olan radyo ile yayım konusunda bir hüküm öngörmemişti. Yeni olayları, bir kanun koyucu gibi değerlemek görevi, yargıca verilmiştir (CC.1).

Bugün için icracının bir hakkı yoktur. Buna karşılık sanayici korunacaktır (bkz. 2 b).

5. RADYOFONİK ALIMLARIN GİZLİ KAYDI

Plâğın radyofonik yayımının, bir üçüncü şahsın onu, sahibinden yorumcu icracılardan ve plâk yapımcısı sanayiciden izin alarak yeniden plâğa kaydedilmesi için, net bir durumda olması gerekir. Bu işlem, hiç kuşkusuz, radyoyayım aracılığı olmaksızın gerçekleştirilmiş, doğrudan doğruya kayıt gibi, bir çoğaltma durumundadır. LFDA. 21. maddesinin yürürlükten kaldırılmış olması karşısında şu sonuca ulaşılabilir ki, eser sahibi, bir plâğın radyofonik yayımının bir fonograma kaydını önlemek hakkına maliktir.

Bu konuda bir radyoyayım şirketince yayımlanan ve yorumlanan bir boks maçını gizlice kaydeden bir şahsın Berlin Kammergerich'ince, haksız rekabet hakkındaki alman kanununun 1. maddesine dayanılarak, 7 haziran 1928 günü mahkûm edilmiş olduğunu anımsamak isteriz (**Du Pasquier**, s. 119 vd.). Şu husus bir gerçektir ki, burada bir plâğın değil bir direkt yayımın kaydı söz konusudur ve mahkeme plâk yapımcısını değil yayım şirketinin lehine karar vermiştir; fakat haksız rekabet hakkındaki hükümler, bu suretle elde edilen plâğın yapımcısını (bkz. 2 c) himaye etmektedir.

6. SESLİ FİLMDE KULLANILMA

LFDA. 13/II. maddesi, fonografik plâkların, kaydedilen eserin «nüshası» olarak telâkki edileceğini öngörmektedir (Fransız Yargıtay Kararları plâğa kaydı «yayım» olarak nitelendirmektedirler).

Aynı maddenin I. fıkrasının 3. bendine göre, eser sahibi «eseri sinematografik yolla çoğaltmak» hakkını haizdir. Bunlardan çıkan anlam şudur ki, eser sahibi, plâğa alınan eserinin sinema yoluyla yayımına muhalefet edebilir. LFDA. 17. maddesi burada uygulanamaz; zira, bu durumda, bir müzik eserinin, onu mekanik olarak icra etmeye yarayan araçlara «adaptasyonu» söz konusu değildir. Gerçekten Federal Mahkeme, «masse en faillite de la S.A. Alhambra/Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique» davasında sesli filmin, müzik kutusu ya da gramfon plâğındaki gibi, bir müzik eserinin ya da edebi-müzikal eserin mekanik çoğaltma aracı olarak kabul edilemeyeğine ve iradi ya da kanuni lisansın ona uygulamayacağına karar vermiştir (bkz. 2 a)

(ATF 59 II 473 vd.; Sem. Jud. 1935 12n vd.). Federal Mahkemenin yeni kararı karşısında, icracı sanatçı artık korunmayacaktır. Korunan, plâk yapımcısıdır.

7. MİLLETLERARASI HUKUK

a) Eser sahibinin hakkı

İsviçreli eser sahipleri, son olarak 1948'de Brüksel'de değiştirilen Bern Konvansiyonu uyarınca, eserin kaynaklandığı ülkenin (eserin ilk yayımlandığı ülke) dışındaki Birlik Üyesi ülkelerde 13. maddede öngörülen haklardan-bir müzik eserini onu mekanik olarak çoğaltmağa yarayan araçlara **adapte etmek** hakkı ile böylece meydana getirilen plâğı **herkesin önünde icra etmek** hakkı-yararlanırlar. Yabancı eser sahipleri de İsviçre'de aynı haklardan istifade ederler. Anılan maddenin II. fıkrası, her ülkede, icra ve aptasyon kanuni lisansında olduğu gibi, kayıt ve şartlar uygulamasına imkân tanımaktadır. İsviçre, LFDA. 17. maddesinin benimsenmesiyle, bu yetkisini kullanmıştır (Bkz. 2 a ve 3 a).

Doktrin, radyoyayımının konvansiyonun 13. maddesine değil mükerrer 11. maddesine tabi olduğu kabul etmektedir (**Arnold Raestad**: La Convention de Berne, révisée à Rome, Paris 1931, s.205; **Willy Hoffmann**: Die Berner Übereinkunft, Berlin 1935, s. 182; **İ. Buser**: «Radiorecht», Verhandlungen des Schweizerischen Juristenvereins, 1932, 1. Kitap, s. 195 a). Bu madde, eser sahiplerine radyo ile yayım hakkı tanımaktadır. II. fıkra, aynı zamanda, birlik üyelerinin kanuni lisans arama yetkisini saklı tutmaktadır. İsviçre bu hakkını kullanmamıştır. Bir konvansiyon üyesi ülkenin vatanı olan yabancı eser sahipleri, bu sebeple, İsviçre'de, plâkların radyo ile yayımına izin vermek inhisari hakkından yararlanmak durumundadırlar.

İsviçreli eser sahipleri yabancı ülkelerde ve yabancı eser sahipleri de İsviçre'de **taklit fiillerine** ve **gizli kayıtlara** karşı korunmalıdırlar; zira bu işlemler ya doğrudan doğruya çoğaltma ya da dolaylı olarak kendine mal etme teşkil ederler. Gerçekten «bütün konvansiyonlara girmiş olan bir karineye göre, konvansiyon hükümlerince şu ya da bu şekilde korunan eserler, her halde, çoğaltmaya karşı korunmuş olacaklardır» (**Reastad**, s. 100) ve bu kon-

vansiyonun 12. maddesine göre de, «bir edebi ya da artistik esere, izinsiz, dolaylı sahip çıkmalar, bu konvansiyonun uygulandığı hak-sız çoğaltmalar arasına özellikle dahil edilmişlerdir». LFDA. 17. maddesinin uygulanması, ancak, İsviçre’de yabancı eser sahipleri-ne zarar-zıyan talep hakkını vermekte, İsviçre’de ikamet eden bir yapımcı tarafından izin alınmaksızın kaydedilen plâkların ortadan kaldırılması veya müsaderesi imkânı sağlamamaktadır; çünkü zikredilen maddenin lâhızına göre, onlar ancak kayda mani olabi-lecek ve adil bir ücret isteyebileceklerdir (bkz. 2 a).

Nihayet, yabancı ülkelerdeki İsviçreli eser sahipleri ile İsviç-re’deki yabancı eser sahipleri, eserlerini tespit eden plâkların icra-sının **bir sesli filmde gerçekleştirilmesini** istemek inhisari hakkına sahip olmalıdırlar; zira konvansiyonun 14. maddesi, onların, eser-lerini sinema yoluyla çoğaltılmasına, sinemaya adapte edilmesine ve sinemada temsiline izin vermek inhisari hakkını saklı tutmak-tadır.

b) İcracıların hakları

İcracı sanatçıların milletlerarası alanda himayasını öngören hiçbir hüküm mevcut değildir. Roma konferansında «konferans çalışmalarına katılan hükümetlerin, icracı sanatçıların haklarını himayeyi amaçlayan tedbirleri alması» dileğinin belirtilmesiyle yetinilmiştir.

Milletlerarası Çalışma Bürosu, bir milletlerarası konvansiyon imzalanması bakımından (bkz. Rapport à le 26 me session de la Conférence internationale du travail, 1940), özellikle yorumlarının plâklara kaydedilmeleri hali için, icracı sanatçıların himayesini in-celeme konusu yapmıştır. Öte yandan, özel hukukun birleştirilme-si konusunda çalışmalar yapan milletlerarası Enstitünün teşebbü-süyle (1939) Roma’da, sonra da Samaden’de toplanan bir uzman-lar komitesi, 5. maddesinde özellikle yorumlarının kaydedildiği plâğın aleni kullanılması halinde sanatçılara «bir ücret ödenmesi-ni» öngören Bern Konvansiyonunun modeline dayanarak, «yorumcu sanatçıların, icracı sanatçıların, fonografik plâk ve benzer alet ya-pımcılarının himayesini sağlayan bir ön-proje» hazırlamıştır (bkz. Le droit d’auteur», 1940, s. 125). Bu proje, Bern Konvansiyonunun değiştirilmesi konusunu ele alacak konferansa sunulacaktır (bkz. commentaires DA 1939, s. 62 vd. et 1940, s. 109 vd.; 121 vd.).

c) Sanayicilerin hakkı

İngiltere ile Norveç, 1928 yılında Roma'da, Bern Konvansiyonunun değiştirilmesi esnasında, onlara bir himaye sağlanmasını teklif etmiş olmasına rağmen bu hak hiçbir milletlerarası konvansiyonda ele alınmış değildir. (bkz. **Du pasquier**, s. 82 vd.). Yukarıda anılan Samadan ön-projesi, 17. maddesiyle, sanayicilere, plâğın kâr amacıyla kullanılması halinde, bir ücret verilmesini öngörmüş, onlara çoğaltma inhisarı hakkı tanımıştı.

Bern Konvansiyonu plâk yapımcılarına uygulanamamaktadır (bkz. 4 b).

Brüksel Konferansında (1948), plâk yapımcılarının, radyoyayım şirketlerinin ve icracı sanatçıların haklarının kesin olarak korunması dileğinin belirtmesiyle yetinilmiştir.

Federal Mahkeme, Torre/Philips AG. davasında, «bir karma uzmanlar komitesi ile Unesco ve Bern Birliğince teşkil edilen komitece hazırlanan milletlerarası konvansiyon projelerinde (1951 tarihli Roma ön-projesi ile 1957 tarihli Monaco projesi), icracı sanatçıların, eser sahipleri sıfatıyla korunacaklarının öngörülmediğini» belirtmiştir. Bu projeler, onlara «eser sahiplerinin haklarına benzer haklar» olarak isimlendirilebilecek özel haklar sağlamışlardır.

JAPONYADA YAYIM DİLİ ARAŞTIRMASI (*)

Çeviren :
Prof. Dr. Şan ÖZ-ALP

Yayım Dili Komitesi

Japonya'nın çeşitli bölgelerinde birbirinden farklı lehçeler konuşulur. Standart Japonca'da çok sayıda Sino-Japon ve yerli kökenli kelime bulunur. İlk defa işitildiğinde bu kelimelerin bir bölümünü anlamak ise çok zordur. Ayrıca bir süredir pek çok yabancı kelime ve argo da kullanılmaya başlanmıştır. Bu nedenle, bütün ülkeye yayın yapan NHK (Japonya Radyo Televizyon Kurumu) yayınlarında ülkenin her bölgesinde anlaşılacak kelimeleri kullanmak sorumluluğunu taşımaktadır.

Yayım dili, ayrıca, anlaşılması kolay, yanlışsız, güzel ve ifade zenginliğine sahip olmalıdır. Japon dilinde, daha önce belirtildiği gibi, çok sayıda Sino-Japon kelime bulunmasından dolayı televizyon ekranında yazılı ifadelerde kelimelerin mümkün olduğu kadar kolay okunabilir olması da gerekmektedir. Duyulduğunda kolaylıkla anlaşılabilen ve kolaylıkla okunabilen, başka bir deyişle yayım

(*) NHK Radio and TV Culture Research Institute, s. 8-11.

için en uygun kelimeleri seçmek için, NHK Yayım Dili Komitesini kurmuştur. Komite sürekli olarak, aşağı yukarı kırk yıldır, belirtilen konularda araştırma yapmaktadır.

Komite, sekizi Japon dili uzmanı ve yirmisi NHK'nin çeşitli bölümlerinde çalışan kimselerden meydana gelmiştir. Komite ayda bir veya iki defa toplanır. Bu toplantılarda genellikle yayım dili için en uygun kelimeler, yayım dili ilkeleri, kullanılmasına karar verilen kelimelerin yayımla uyumlaştırılması vb. konular ele alınır. Komite karar alırken genellikle daha önce yayınlanmış programların bantları ve video-bantları dikkatlice gözden geçirilir. Kullanılacak kelimeler, bunların kullanılma şekilleri, telaffuzları, nasıl yazılacakları bu komite tarafından kararlaştırılır.

Kompüterlerle Yapılan Araştırmalar

1965 yılından beri yayım dili için objektif bilgiler toplayabilmek amacıyla elektronik kompüterlerle çeşitli araştırmalar yapılmıştır.

Bunlardan bir tanesi de yayım dilinde kullanılan kelimelerle ilgili araştırmadır. Bu araştırmaların amacı radyo ve televizyon yayımlarında kelimelerin nasıl kullanıldığını çeşitli bakımlardan incelemek, bunlarla ilgili istatistiki verileri ortaya çıkarmak ve böylece değişik programlarda kullanılacak kelimeler ve bunların kullanılma oranlarını tespit etmektir.

Bu nedenle bir yıl içinde NHK tarafından yayımlanan program metinlerinden 1.800.000 (bir milyonu radyo ve televizyon programlarından ve dörtüzer bini de radyo ve televizyon haber bültenlerinden olmak üzere) kelime seçilmiş ve bunlar elektronik kompüterler tarafından analiz edilmiştir.

Diğer bir inceleme de Japon Dilindeki değişikliklerle ilgilidir. Söz gelimi, XI. yüzyılda yazılmış olan «Genji Monogatari» gibi klasik eserlerden başlayarak değişik yüzyıllarda yazılmış eserlerin ve sözlüklerin sistematik olarak kompüterler tarafından tasnif edilmeleri için geniş kapsamlı programlar uygulanmıştır.

Japon Dili çağlar boyu önemli değişiklikler göstermiş ve pek tabii bu değişiklikler kelimelerin kullanım şekline de yansımıştır. Bu nedenle yayımda kullanılan kelimeleri doğru olarak seçebilmek amacıyla kompüterlerden yararlanılma yoluna gidilmiştir.

Dinleyiciler Üzerinde Yapılan Yayım Dili Araştırması

Yayımcı ile programları izleyenler arasındaki dilin kullanıma farklılığını gidermek amacıyla, programı izleyenlerden gelen tepkiler analiz edilmekte ve ortaya çıkan sonuçlara göre yayım dilinin ve ekranda kelimelerin yazılışının düzeltilmesi için tedbirler alınmaktadır.

1973-74 yıllarında Japon Dilindeki yabancı kelimeler konusunda radyo ve televizyon izleyicilerini kapsayan bir araştırma yapılmıştır. Bu çalışmada şu konular incelenmiştir:

1) Radyo ve televizyon yayınları ile gazeteler gibi kitle haberleşme araçlarında kullanılan yabancı kelimeler.

2) Örneklem yöntemiyle seçilen 600 izleyici ve dinleyici üzerinde, Japon Dilinde kullanılması çeşitli problemlere yol açacak 100 yabancı kelimeyle ilgili yapılan araştırma.

3) 200 entelektüel tarafından değişik zamanlarda, çeşitli şekillerde yayımda kullanılan ve farklı şekillerde yazılan 300 yabancı kelimenin değerlemesinin yapılması.

Bu çalışmanın sonuçları 1974 yılında bir rapor halinde «Yayımda Kullanılan Yabancı Kelimeler» başlığı altında yayımlanmıştır.

Şimdiye kadar yayınlanmış belli başlı dinleyici araştırmaları şunlardır:

1) «Televizyon Haber Bültenlerinde Sözle İfade» adlı araştırma 1962 yılında yapılmış ve görüntü ile sözle ifade arasındaki ilişkiyi konu almıştır.

2) 1965 yılında, yayım dilinin güzelleştirilmesi amacıyla çeşitli çevrelerin görüşü alınarak yapılmış bir araştırma raporu «Güzel Dil» adı altında yayınlanmıştır.

3) «Tarım Terminolojisi ve Radyo-Televizyon Yayımı» adlı raporda ise (1968), tarım terminolojisinin yayımda kullanılma şekli incelenmiştir.

4) Başka bir araştırma (1972) ise hali hazırda yayımda kullanılan Japonca kelimeleri konu almış ve bu çalışmanın sonuçları «Konuşulan Japonca ve Yayım Dili» adlı raporda yer almıştır.

Yayım Dili Komitesi tarafından yapılan araştırma sonuçları broşür ve kitap olarak basılmakta ve NHK'de çalışanlara dağıtılmaktadır. Bazıları ise satışa çıkarılmaktadır. Bu şekilde yayımlarda dilin doğru olarak kullanılmasına yardımcı olunmaya çalışılmaktadır.

YÜKSEKÖĞRETİM KURUMLARINDA TÜRK DİLİ EĞİTİMİNİN GEREKLİLİĞİ

Ass. Turhan BARAZ

Yükseköğretim kurumlarında Türkdili eğitiminin gerekliliği yıllardır tartışılıyor. Kimi çevreler bu eğitimi gereksiz sayarak, eksikliğin ortaöğretimde giderilmiş olması düşüncesinde direnirken; sayıları az da olsa bazı yükseköğretim kurumları bu eğitimin gerekliliğine inanmışlar ve zorunlu saymışlar Türkdili eğitimini. Bu düşünceden yola çıkanlara diyeceğimiz yok kuşkusuz. Ama «ortaöğretimde öğretilmiş olması gerekirdi» savında direnenlere; bu eğitimin ortaöğretim kurumlarındaki durumunu, yetersizliğini örneklemeye çalışacağız bu yazımızda. Sonuçta yükseköğretimde Türkdili eğitiminin gerekliliği kendiliğinden ortaya çıkacak kanıysındayım.

ORTAÖĞRETİM KURUMLARINDA TÜRKDİLİ EĞİTİMİ

Ortaöğretim kurumlarında Türkdili dersleri yılların eskimiş, geçerliliğini yitirmiş yönetmelik ve yöntemlerine göre sürdürülmektedir. Öğrenciye bir kaç yapıt, yazar, kural öğretmekle yetiniyor yine. Düşünce eğitimi gerçekleştirilmedi henüz. Okuma alış-

kanlığı, sevgisi kazandırılmıyor hâlâ. Ezberci eğitim anlayışı etkinliğini yitirmedi.

Edebiyat eğitimi geçmişe özlem yaratmaktan öteye yarar sağlamıyor. Edebiyat deyince yalnızca Divan Edebiyatını anlıyor ve anlatıyoruz. Gerçek ve daha verimli kaynağa; Halk Edebiyatına yönelmiyoruz nedense. Gerçekliğini ve geçerliliğini yitirmiş metinlerle öğrenciyi karşı karşıya getirerek, okuma beğenisinden uzaklaştırıyoruz gençlerimizi.

Geçmişten başlayarak, çağdaş yazarlarla, ozanlarla tanıştırmaya çalışıyoruz onları, ancak, öğrencinin kullandığı dilin en başarılı şiir ve düzyazı örneklerini hazırlanmış kitapların son sayfalarında, çok kısıtlı ve genellikle 1940'lardan öteye geçmez biçimde veriyoruz. Böylece bu tanışma yetersiz kalıyor. Gençler sevmiyorlar edebiyatı.

Bu sevgisizliğin nedenini Emin ÖZDEMİR şöyle belirtiyor: «... Yazın öğretimimizin bugün saptadığı temel amaçların arasında okumayı sevdirmeye, doğru konuşturma, doğru yazmanın kurallarını sezdirme, anadili bilinci uyandırma var. Şimdi böyle olunca Divan yazınının ürünleri lise sıralarındaki öğrencinin hem yaşı, hem gereksinimleri, hem de ilgisi arasında bir duvar belirleniyor. Bu duvarı aşamayınca, öğrenciye okumayı da yazmayı da konuşmayı da bütünüyle tattıramıyoruz.» (1)

«İsmarlama» kitaplar yerine yaşayan, çağdaş yazarları, ozanları içeren eserler geliştirilmeli. Yoksa böylesi kitaplarla Sami N. Özerdim'den aktardığımız örnekte olduğu gibi yalnızca gülmece edebiyatımız (!) gelişebilir. Örneği aktarıyorum: «... Bir lise edebiyat kitabında şöyle bir soru görmüştüm... Önce bir şiir veriyor... «Leylekler ezberliyor Zerdüşt'ün kitabını» sonra soru geliyor: «Leylekler neden Zerdüşt'ün kitabını ezberliyor?» Bir öğrenciye edebiyat öğretmek demek, ona bilmece sormak, onu bilmeceye alıştırmak değildir. Onu, yarın için iyi düşünen, iyi okuyan, iyi yazan biri olarak hazırlamaktır. Kafasını eskimiş, bilgilerle doldurmak değildir» (2). Edebiyat, her çağda toplumun aynası olmuştur.

(1) ADNAN BİNYAZAR/METİN ÖZTEKİN, «Yazın ve Bilim Dilimiz» Ankara 1978, s. 93

(2) A.g.k., s.98

Biz bugün edebiyatın bu işlevini yadsıyor ve gerçek yaşamdan soyutluyoruz onu. O nedenle yukardaki örneğin kanıtladığı gibi pek çoğu gereksiz bilgiler belleterek toplumdan, eleştirel düşünceden, dilinin güzelliklerinden habersiz kuşaklar yetiştiriyoruz.

Dil konusunda tartışmalar yapıp, çocuklarımızı, gençlerimizi kendi politik sürtüşmelerimiz arasında boğuyoruz. Öğrenciyi değiştiren iktidarlara ve hatta sınıfa giren her öğretmenin değişik dil anlayışlarına, tutumlarına tutsak ediyoruz. Dil konusunda Atatürk devrimleri doğrultusunda ortak bir dil anlayışını egemen kılıyoruz.

Sorun yalnızca yukarıdan beri sıraladıklarımızla bitmiyor kuşkusuz. Belirtilen aksaklıklar ortaöğretimde Türkdili eğitimiyle ilgili bir çarpıda akla gelenlerdir.

YÜKSEKÖĞRETİMDE GÖRÜNÜM

Yükseköğretime gençlerimiz baştan beri sıraladığımız böylesi bir Türkdili eğitimini yaşayarak geliyorlar. Bu konuda onların eksikliklerini gidermek gerekmez mi? Elbette bu soruya olumlu yanıt vermeliyiz. Çünkü yükseköğretime geldiği halde yazmada, konuşmada, güçlük çeken pek çok genç var. Bu gerçeği Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde 1971-1974 yılları arasında Türkçe Kompozisyon dersi okutan Dr. Hamza ZÜLFİKAR bakın şöyle belirtiyor: «... Öğrenci yazım kurallarına, dilbilgisine gerekli önemi vermiyordu. Yazılı kâğıtlarda görülen düzensizlik, anlatım bozuklukları, düşünce birliğinin sağlanamaması, okunaksız ve kurlsız yazı alışkanlığı gibi eksiklikler onların bilgilerini anlaşıyor ve doğru bir biçimde aktarmalarına engel olmaktaydı. Bu dersin okutulmasına başlandığı tarihten bir süre sonra olumlu sonuçlar alınmış, dersin önemi ve sağladığı yararlar anlaşılmıştır» (3).

Alıntıda belirtilen eğitimi bir süre sürdüren eğitici olarak bu acı gerçeğe çoğu kez tanık olmuşumdur. Bu görevimi yerine getirirken dilekçe yazmada, dileğini anlatmada, düşündüğünü aktarmada güçlük çeken çok sayıda gençle karşılaştım. Bırakınız anlama, an-

(3) HAMZA ZÜLFİKAR, «Yüksek Öğretimde Türkçe Yazım ve Anlatım» Ankara 1977, s. 7

latma yeteneğine ulaşmamışları; noktalama imlerini doğru uygulayamayan öğrencilerin sayısı başlangıçta azımsanmayacak ölçüdeydi.

Gerçek sorun bu nitelikteki öğrencilere durumlarını anlatabilmektir. Onlara anadil bilincini verebilmektir. Yoksa başlangıçta bu tür eğitimden ne ölçüde yarar sağlanacağı tartışılabilir. Ama tartışılmayacak olan bu eğitimin yükseköğretimde zaman yitirilmeksizin başlatılmasıdır. Bu gerçekleştiğinde yükseköğretimi tamamladığı halde yazmanın, konuşmanın kural ve yöntemlerini kavrayamamış -daha önemlisi- dil bilincine ulaşmamış diplomalı aydınları (!) çevremizde daha az görebiliriz.

Türkdili eğitiminin yükseköğretim kurumlarında gerekliliğini, Prof. Dr. Mehmet KAPLAN 1968'lerde şöyle belirtmiş: «... Erzurum'da Atatürk Üniversitesi ders Programlarını hazırlarken Amerikalılarla beraber çalışıyorduk... Onların teklif ettikleri programda bir şey bana çok çarpmıştı: Bütün öğrencilerin kompozisyon derslerine devamları şarttı.... Zira kompozisyon, bir fikri açık ve seçik olarak ortaya koymak, kelime ve cümleleri doğru bir şekilde kullanmak demektir. Bir edebiyatçının olduğu kadar bir ziraatçinin de -hele Türkiye'de- buna çok ihtiyacı vardı. Elimden gelse bütün Türk Üniversitelerine mecburi kompozisyon dersi koyardım. Zira dile hâkim olmadan ve fikirlerini sıraya koymadan ne doğru düşünmeğe, ne de onları başkasına anlatmaya imkân vardır» (4).

Bu gerçeğe karşı duranlar yazmanın yetenek işi olduğunu ve sonradan kazandırılmayacağı savını öne sürerler. Oysa yanlıştır bu düşünce. Güzel yazmak eğitimle olur. Dilimizi iyi kullananları okumakla, tanımakla olur. Çabayla, aşılmaz güçlüklerin üstesinden gelen insan için ilk koşul yetenektir, denilemez. Çevremizle iletişim sağlayabilmek dilimizi iyi kullanmakla olasıdır. Bu başarıya ulaşabilmek için öğrenciye anlatım ustalığı kazandırmak, duyuş ve düşünüşte olgunluk vermek ve yazım kurallarını öğretmek zorunludur. Bu yeterliğe Liselerde ulaşamamış öğrencinin yüksek öğretim yaşamında başarılı olması beklenemez. Başarı sağlaması bir yana anadili açısından yüksek öğrenimini izlemesi düşünülemez.

(4) MEHMET KAPLAN, «Şiir ve Matematik», Hisar Dergisi, Sayı 51, Mart 1968, s.3

BİR ANKET SONUCU

1969-1970 Öğretim yılında Hacettepe Üniversitesi'nin değişik bölümlerine kaydolan 1250 öğrenciye Öğretim Görevlileri Emin Özdemir ve Adnan Binyazar tarafından uygulanan ve anadiliyle ilgili temel bilgilerin ölçülmesini amaçlayan «Temel Türkçe Testi» sonuçlarını özetleyerek aktarmakta yarar görüyorum.

	<u>Doğru Karşılık</u>	<u>Yanlış Karşılık</u>
1 OKUDUĞUNU ANLAMA	% 60	% 40
2 OKUDUĞUNU ELEŞTİRME VE DEĞERLENDİRME	% 40	% 60
3 SÖZCÜKLER VE KAVRAMLAR ARASINDA İLİŞKİ KURMA	% 61	% 39
4 DİLBİLGİSİ KURALLARINI TANIYABİLME VE UYGULAYABİLME	% 46	% 54
5 YAZMA BECERİSİ	% 39	% 61

Araştırma sonucu olumlu görülebilir. Ama araştırmanın uygulandığı öğrencilerin üniversitelerarası sınavda üstün başarı sağlamış, üniversiteye girme olanağı kazanmış seçkin öğrenciler olduğu düşünülürse sonucun yanıltıcı ama sorunun büyük olduğu gerçeği kendiliğinden ortaya çıkar. Araştırma ayırım gözetmeksizin tüm Lise bitirmiş öğrencilere uygulanabilse çıkan sonuç çözüm aramız gerektiği kanısını yaygınlaştıracaktır. Çünkü ortada kaçınılmaz bir gerçek var: Liselerde edebiyat öğretimi anadil bilincini önemsemez. Geçerliliği tartışılır terimleri, bilgileri, söz sanatlarını ezberletmeye yönelir de: açık, mantıklı ve kurallara uygun bir cümle kurmanın yöntemini veremez.

Dildeki bulanıklık giderek bilgide de kendini gösterir. Yaşam karşısında davranış bilgisi verilmeyen öğrenci diğer geçersiz yük bilgilerle sınava alınır ve başarısı saptanır. Karşımızda Liseyi bitirmiş, çoğu kez dilekçe yazma yeteneğinden yoksun ve yaşam savaşında yenik kişiler durmaktadır. Öyleyse öğrencilerin başarısını hazırlayan anadil sorunu çözülmedikçe başarısızlık trajedisine çözüm aramak yersizdir.

Yükseköğretim kurumlarında bilim adamı adaylığı olan ve konularında çalışan gençler, önce dillerine en iyi biçimde sahip olma bilinci kazanmalı sonra da -bir çoklarının benimsediği gibi- bilim adamı olmanın kendi çemberleriyle sınırlanmamak olduğunu öğrenmelidirler. Çünkü bilim adamını kendi çemberleriyle sınırlamak, toplumdan, toplumsal olaylardan soyutlamak bilimsel düşünüşe ters düşen bir yanlıgı olur. Tüm yazılı, sözlü anlatımlarda kavramları en kolay anlaşılır bir duruma indirgemek gerekliliğini duymalı bilimsel konularda çalışanlar. Böylelikle bilgiler, bildikleri yalnızca akademik kürsülerde kalmaz. Halka yönelir, daha geniş bir çevrece anlaşılır, gerçek anlamda yararlı olur. «Artık bilim adamları salt alanlarının olaylarını, olgularını gözlemlemekle; bunları kendine özgü yöntemlerle değerlendirmekle yetinmiyorlar. Gözlemedikleri, değerlendirip saptadıkları konuları açık, aydınlık bir dille biçimlendirmenin yollarını da araştırıyorlar. Belirli kişilerin tekelinden kurtarmak istiyorlar bilgiyi. Geniş yığınlara indirmek istiyorlar. Bilgilenmenin, gerçek anlamda aydınlanmanın bu yolla gerçekleşeceğine inanıyorlar. Böylece düşünceyi, bilgiyi anadilin söz değerleriyle kurmaya, oluşturmaya çalışıyorlar. Kuşkusuz kolay bir iş değildir bu. Değişik yolları denemeyi, alışkanlıklardan sıyrılmayı, güçlüklerle didişmeyi gerektirir. Oysa geçmişte kimseler göze alamamıştır bunu. İşin kolayına kaçılmıştır. Türkçeyi bir bilim olma katına erişirme şöyle dursun; yabancı kavramlara, bu kavramların karşılığı olan terimlere dadanılmıştır: Türkçeye aktarılmıştır bunlar. Türkçeden de bunlar için karşılıklar yaratılabileceği düşünülmemiştir» (5). Dil ve düşünce yönünden halkla bütünleşmenin yoludur bu. Bu bütünleşme olmadıkça yükseköğretim kurumlarından ulusça beklenen yarar sağlanamaz.

NE YAPMALIYIZ?

Öncelikle ulusal eğitime artık çağdaş bir öz kazandırılmalı. Bu, çocuktan başlayarak gençlerin eğitiminde sürmeli ve giderek yetişkinleri de kapsayacak boyuta ulaşmalı. Çocuk kitapları konusundan başlamalı önce. Ülkemizde bu alanda çok başarılı örnek çalışmalar yapan, yıllarını bu konuya adanmış sanatçılarımız var.

(5) EMİN ÖZDEMİR, «Örnek Bir Girişim», *Türk Dili*, 1 Ağustos 1977, s. 311

Milli Eğitim Bakanlığı ile Kültür Bakanlığı sorunun çözümünde etken görev alabilirler.

Ortaöğretimden klasik bilgilerle gelen öğrenciye yükseköğretim kurumları belirtilen nitelikleriyle «Temel Türkçe» öğrenimini zorunlu saymalıdır.

Her uygar ulus gibi bizim de dil konusunda Atatürk devrimleri doğrultusunda ortak bir dil anlayışımız olmalı. Bu konuda yapılan çalışmalara karşı durmak yerine dile katkıda bulunan her bilim adamını, her sanatçıyı koruyan, ödüllendiren bir anlayışımız olmalı. Kitaplarımız, gazetelerimiz, radyo, TV hep bu dili kullanmalı. Ulusca, ozan gibi «Türkçem benim ses bayrağım» diyebilmeliyiz.

Okuma olanağından yoksun kişiler için il kitaplıkları yaygın eğitimi gerçekleştirmek üzere aranan her kitap isteğini karşılayacak genişlikte kurulmalı. Bir kaç göstermelik gezici kitaplıkla bu işi biz zaten yapıyoruz görünümü altındaki işe yaramazlığı gidermeliyiz. Okullar da kendi bünyelerindeki kitaplıkları en işler ve en zengin biçime sokabilmelidir. Okuyor diye suçlamamalıyız gençlerimizi. Dilediğini okuma ve düşünebilme hoşgörüsünü göstermeliyiz. Çünkü bu yolla düşünce üniversiteleri kurulur. Okuduğunu anlayan, eleştiren kafalar doğrulara varabilir.

Yükseköğretim kurumlarımızdaki salt fen eğitiminde çağdaş eğitime dönük; sosyal bilimler dalında ise hiç aşama yapmamış, ezberci eğitim anlayışı ortadan kaldırılmalı. Bilimsel konulardaki çalışmalar halka ulaştırılmalı, halkla bilim arasında yakınlaşmanın yolları araştırılmalıdır. Gerçek yaşamla, ülke sorunlarıyla ve çağla bağıını koparan eğitim yararsızdır. Ülkemizi böylesi bir eğitimle Atatürk'ün gösterdiği çağdaş uygarlık düzeyine ulaştıramayız. Bu biline.

SİNEMA VE ORTAK PAZAR*

Prof. Dr. Gérard LYON-CAEN

Çeviren :
Prof. Dr. Akar ÖÇAL

Roma Andlaşmasının sinemaya uygulanmasının ortaya çıkardığı sorunlar, gerçekten ilginçtir; zira Avrupanın ekonomik bakımından birleşmesinin hem çok temenni edildiği hem de çok güç olduğu bir endüstri dalının söz konusu olduğunda kuşku yoktur. **Çok temenni edilir**, çünkü milli piyasa, uzun süreden beri giderek maliyeti artan filmlerin amortismanı için yetersiz kalmıştır; çünkü, 1945'den sonra, avrupa sinemasını, amerikan rekabetine karşı korumak zorunluluğu belirmiş ve birlik sayesinde güçlenme olanağı ortaya çıkmıştır; çünkü ortak yapımın hukuki tekniği, henüz başlangıç halinde bile olsa, zaruri olarak Ortak Pazar'a girmiştir. **Çok güçtür**, çünkü hiçbir endüstri dalı yalnızca gümrükle ilgili olarak değil aynı zamanda yasal bakımdan da, artık bir himaye rejimini kabul etmemektedir; çünkü liberalizm, bu endüstri dalının sevk ve idarecileri için, yavaş gerçekleşen bir ölümü işaret etmektedir; çünkü sinema, kültürün tezahür şekillerinden biridir ve

(*) «Cinéma et marché commun», *Revue trimestrielle de droit commercial*, Tome XVI, Année 1963, No. 2, s. 213-219.

kültür de millidir; nihayet, çünkü sinema endüstrisi, içlerinde televizyonun rekabetinin de yer aldığı çeşitli sebepler dolayısıyla, kriz içindedir ve Roma Andlaşmasının böyle güçsüz bir ekonomik faaliyete uygulanmasının, hastalığı sonuçlandıran bir şok olma tehlikesi vardır.

Bu sebeple sinema ile ilgili mesleki teşekküller, birçok kez, görüşlerini Avrupa çapında belirtmek imkânı bulmuşlar ve yetkili örgütler incelemeleri, istatistikleri ve geleceğe yönelik analizleri gerçekleştirme yolundaki çabaları arttırmışlardır (I).

Bu inceleme, kurumsal ve yasal alanlara ilişkin olup bunlar arasında münakaşaların temelini oluşturan üç noktaya ışık tutacaktır. Film, hem bir fikri eserin temelini oluşturduğu hem de kıymeti olan bir endüstriyel ürün durumunda olduğu için, ilk olarak, şu sorun ortaya atılabilecektir: Film, gerçekten, Roma Andlaşmasının kapsamına alınabilir mi? Eğer alınabilirse bu andlaşmanın şartları ile edebi ve artistik eserlerin tabii olduğu andlaşmaların hükümleri birbirleriyle nasıl kombine edilecektir? (I).

Bu güne kadar Topluluk yetkililerinin dikkatini çeken husus, esas itibariyle, Roma Andlaşmasından doğan mal ve hizmetlerin değişiminin serbestleştirilmesi usulünün, sinema faaliyetleri konusunda, en iyi şartlar içinde, nasıl ele alınabileceği konusudur (II).

Nihayet, kesin fakat tipik konu, devletin sinema endüstrisine yardımının ne olacağı konusudur. Devlet yardımı, Roma Andlaşmasına rağmen, muhafaza edebilecek midir? Eğer durum öyle olmazsa, yardım kayıtsız şartsız kaldırılmalı mıdır yoksa bunun yerine gelecek yeni formüller bulunabilecek midir? (III).

(1) **Conférence européenne du cinéma et de la télévision** (Solvey Enstitüsünce organize edilmiştir), Bruxelles, şubat 1961; **Projet de directive en matière de cinéma** (Ortak Pazar Komisyonunca, gerekçesiyle birlikte hazırlanmıştır); **Colloque international du droit cinématographique** (Avrupa Hukukçular Kurumunca organize edilmiştir), Paris 1962; **Congrès de l'Union européenne des techniciens du film et de la télévision**, Venise, eylül 1962; **Bibliographie et statistiques sur les problèmes européens du cinéma** (Milli Sinema Merkezince yayımlanan dökümanlar), Paris 1953, 1959, 1960.

I. ROMA ANDLAŞMASI VE BERN BİRLİĞİ: MAL VE FİKRİ ESER OLARAK FİLM.

a) Bu sorun, yukarıda anılan toplantılara katılanları pek ilgilendirmiş olarak görünmemektedir. Roma Andlaşması mal, hizmet ve şahısların serbestçe dolaşımını sağlamaktadır. Bu anlaşma, bir edebi, artistik eserde veya müzik eserinde olduğu gibi, fikir mahsulü eserlere uygulanabilir mi? Bu konudaki tereddütler -andlaşmada bu konuda bir hüküm bulunmaması dışında-, eserin piyasaya sürülmesinin münhasıran eser sahibine ve onun tarafından akdedilen andlaşmalara bağlı olmasından kaynaklanmaktadır.

Eser sahibi, eserin bir yabancı lisana çevrilmesine izin verebilir, fakat bir başkasına çevrilmesini kabul etmeyebilir; çoğaltma hakkını, nüshaları İtalya'da satması için bir İtalyan editöre devredebilir fakat bir Alman editöre tevdi kabul etmeyebilir. Eserin, genişliği ve özel şartları içinde işletilmesi, yalnızca sahibine aittir ve bu kural açık ekonomik bir karakter taşımasına rağmen, manevi hakka dayandırılabilir.

Buradan hareketle rahatça şu sonuca ulaşılabilir ki, bir fikir ürünü olarak sinema eseri, Roma Andlaşmasının şartlarına tabi değildir ve farklı örgütlerce savunulan da budur. Yalnızca bu eserin sahipleri onun piyasaya sürülmesine karar verebilir ve onlar tarafından devredilen hakların genişliği de çeşitlilik gösterir. Eser sahipleri, sinema eserin münhasıran işletilmek hakkını yapımcıya devrederlerse (11 Mart 1957 tarihli kanun, Mad. 14), sinema eserinin gösterileceği ülkeleri ve gösteri şartlarını saptamak da yapımcıya ait olur. Ortak Pazarla fikri eserler arasındaki bu çelişki, asla şaşkırtıcı değildir: Fikri eserler işletme tekeli özelliği içinde doğar ve yaşarlar halbuki Ortak Pazar serbest rekabete istinad eder.

b) Bu düşünce tarzı aşırı görülür ve filmin yalnızca bir eserin aracı değil aynı zamanda sui generis bir mal olduğu -hatta film ilişkin mukavelelerin gerçekte bazı şahısların (sanatçılar, teknisyenler, gerçekleştirici) hizmetleriyle ilgili olduğu mal ve hizmetlerin de Roma Andlaşmasının kapsamına girdiği (Mad. 9. ve 59)- yolunda bir itiraz söz konusu olabilirse de, o zaman da, Roma Andlaşması ile edebi ve artistik eserlerin tâbi olduğu andlaşmaları kombine etmek güçlüğü ortaya çıkacaktır. Roma Andlaşmasının altı ülkesi de 1952 tarihli Cenevre Andlaşmasını imza etmiş ve onanmışlardır; fakat özellikle, bu altı ülke Bern Birliği üyesidir ve bu

Birliği kuran andlaşmayı ve daha sonraki değişiklikleri onamışlardır.

Oysa, şunu itiraf etmek gerekir ki, Bern Birliğinin tekniği ile Topluluğun tekniği birbirinden farklıdır. Bern Birliğinin tekniği, veğhelerinden biri sayesinde Roma Andlaşmasının tekniğinden daha kapsamlıdır: Bu teknik, edebi ve artistik eserlerin korunmasıyla ilgili olarak yeknesak bir hukukun mevcudiyetine dayanır. Fakat, bir başka g6r6ř açısından, bu teknik, sınırların kaldırılması konusunda daha ihtiyatk6rdır ve kanunlar ihtilafı ve yabancılardan durumu konusunda menşe 6lke anlayışına dayanmaktadır.

Pl6k ve kitaplar için Roma Andlaşmasına tabi olma, Bern Konvansiyonun uygulanmasına mutlaka ters d6şmez. Gerçekten bir kitap ya da bir pl6k satın alan kimse bir 6r6n almış olur ve basılı ya da kayıtlı eser 6zerinde hiçbir şekilde bir fikri hak elde etmiş olmaz. şunu d6ř6nmek m6mk6nd6r ki, pl6k ve kitapların sınırlar arasında dolaşımı, eser sahibinin yayım hakkına ve onun tarafından edit6rlere devredilen haklara riayet etmek şartıyla, kolaylaştırılsın. Halbuki, bir film iktisap eden kimse, yalnızca bir 6r6n iktisap etmiş olmadığı aynı zamanda haklar da -6zellikle filmin kopyasının onsuz hiç bir kıymet taşımayacağı aleni icra hakkı- iktisap ettiği için, farklılık açıktır.

Altı 6lkenin sinema eserlerine ilişkin haklar konusundaki mevzuatın aynı olmadığı eklenebilirse de, sinemacılık faaliyetinin Avrupa çapındaki entegrasyonunda karşılaşılacak engellerin bu sebeple artacağını derhal g6rmek m6mk6nd6r.

II. DİREKTİF PROJESİ YA DA DEĞİŞİM SERBESTİYETİNE AYKIRI DÜŞÜNCELER: FİLMLEİN TANIMI VE TABİYETİ.

a) Roma Andlaşmasının sinemaya uygulanması g6mr6k ve kontenjan engellerinin kaldırılması açısından ele alınmıştır ve sinemaya ilişkin bu ilk direktif projesinde g6d6len, amaç filmlerin değişiminde serbestiyete, daha doğrusu serbest hizmet arzındaki kısıtlamaların kaldırılmasına ulaşmaktır (Roma Andlaşması, (Mad. 60, ř 1) (2).

(2) Bkz. M.SCHAFER: Rapport pr6sent6 au nom du Comit6 6conomique et social, Bruxelles, ekim 1962; CASTELAIN, VALTER ve WEILL-LORA tarafından Colloque de droit cin6matographique'e (Paris, aralık 1962) sunulan rapor.

İlk direktif projesinde bu amaca ulaşmak için şunlar öngörülmüştür: 1. Kısa metrajlı filmlerin, aktüalite filmlerinin ve uzun metrajlı kültürel filmlerin ithalât, dağıtım ve gösterilmesinde tam serbestiyet; 2. Altında yazı olsun olmasın **orjinal anlatımlı** (uzun metrajlı) filmlerin ithalâtı, dağıtımı ve gösterilmesinde tam serbestiyet. Bu iki noktada yalnızca bugünkü durumun sağlamaştırması söz konusudur. 3. İşletmenin gerçekleştirdiği devletin lisansına **çevrilen** uzun metrajlı filmler için Topluluk üyesi ülkeler kontenjan uygulayacaklardır. Fakat bu kontenjanlar, iki taraflı anlaşmalar yoluyla, yakın zamanda genişletilmiştir. Proje, bugün için, kaldırmaya kadar gitmeksizin, kontenjanların genişletilmesini bir bakıma dondurmayı öngörmektedir. Bir yıl boyunca kabul edilecek asgari altmış film, bugün için, iki taraflı uygulamalara uygun düşen rakam olarak göz önünde tutulmuştur. Bu durumda, ölçüde ihtiyatlı davranma söz konusudur ve bu rakama her halde erişilemeyecektir. «Kota» rejiminin sürdürülmesine milli filmler yararına olarak izin verilmiş olması da bunu doğrulamaktadır. Yalnızca Roma Andlaşmasında öngörülen 3. devrenin bitimi halindedir ki bu farklar ortadan kalkacaktır (3).

b) Bu liberasyon politikasının uygulanmasını bugün için sağlamak amacıyla, direktif projesi, filmin tarifini vermeği yararlı bulmuştur. Bu tarif tenkit edilmiştir ve bundan da uzak kalamazdı; zira tarifin sınırlayıcı bir karaktere sahip olması gerekliliğine rağmen odio-vizüel araçların tekniği devamlı değişim halindedir. Tarif, muhtemelen, televizyon filmlerini (televizyon filmi) direktifin kapsamından çıkarılmasını amaçlamıştır. Bu tür filmler bugün için Avrupa Konseyi çerçevesinde hazırlanan bir başka dökümanın kapsamına almıştır: Televizyon filmlerinin değişimi için Avrupa sözleşmesi (4).

Böyle bir ayırım yapılması üzücüdür; zira uzmanlar, sinema filmi ile televizyon filmi arasında artık bir fark kalmadığı konusunda bize teminat vermektedirler: Canlı görüntü aracı (optik ve elektromanyetik) aynıdır ve aynı bant bir salonda gösterme ya da dalga yayımı için farksız biçimde kullanılabilir.

(3) Yabancı filmlerin işletilmesine ilişkin günümüz, Fransız Pozitif hukuku 3 Kasım 1948 tarihli kararnameyi yürürlükten kaldıran 12 Haziran 1961 tarihli kararnameyle tesis edilmiştir.

(4) STRACHNOV'un yorumu (Dr auteur, 1959, s. 40), TOURNIER (Rev. internat Dr. auteur, 1959, Fas. XXIII).

c) Bununla beraber direktif projesinde başlıca çelişki, kuşkusuz, bu noktada değildir. Sinemanın ortak pazarının ortaya çıkmasını teşvik eğilimi gösteren bu belgedeki çelişki, film tabiiyeti kavramının sistematik bir şekilde kullanılmış olmasında yatmaktadır. Tabiiyetin altı kriterini oluşturan aşağıdaki gereklere uyan bir filmin, bir üye ülkenin tabiiyeti taşıdığı kabul edilmektedir: Stüdyolar milli topraklar üzerinde kurulmalıdır; konuşulan lisan milli lisan olmalıdır; edebi eserler ve müzik eserleri sahipleri, yurttaşlardan olmalıdır; **sahneye koyan** bir yurttaş olmalıdır; başlıca **ışarkadaşları** (teknisyenler ve sanatçılar) filmin tabiiyetini taşıdığı devletin vatandaşlarından olmalıdır (5).

Oysa filmlerin tabiiyeti konusundaki bu düşünceler hatalıdır-pratik bakımdan etkisizdir-, üstelik, olayda, beklenmeyen düşünceler durumundadır.

Teknik açıdan hatalıdır; çünkü bir maddi mala, filme, uygulanan tabiiyet, hukuken hatalı bir düşünce teşkil etmektedir. Yalnızca şahısların (gerçek ve belki de hükmi) tabiiyeti vardır.

Bir nesnenin tabiiyetinden bahsedildiğinde, yalnızca bu nesnenin tabii olduğu kanun, özellikle onun devir şekli (gemi-hava taşıtı) belirtilmek istenir. Fransız filmi mevcut değildir: Fransız kanunlarına tabii olan, onlara bazı üstünlükler sağlayan filmler vardır; Fransızca sözlü filmler mevcuttur, bu ise başka şeydir. Fikri mülkiyetle ilgili olan şeyler için de tabiiyetten söz edilemez: Onların menşe ülkeleri vardır. Nihayet «hakim» tabiiyeti aramanın gerekli olduğu ortak yapımların genelleşmesi de bu kavramı daha suni kılmaktadır.

Sinema filmlerine tabiiyet tanınması teknik açıdan hatalı olduğu kadar pratik bakımdan da etkisizdir. Sorumlu makamların istediği şey, altı üye ülkede yapılan filmlerle öteki ülkelerde yapılan filmler arasında açıkca bir farklılık yaratılma imkânının sağlanmasıdır. Değişim serbestiyeti bu sonunculara uygulanamaz. Oysa Truva atı, bütün devletlerde geçerli olan bir metot durumundadır. Uzun süredir, bir yabancı ülke, topluluğa girmiştir. Orada sözü edilen altı kritere uygun filmleri yapmaktadır; Üye devletlerle

(5) Filmlerin tabiiyeti ile ilgili olarak bkz. LYON-CAEN/LAVIGNE, *Traité Droit du cinéma*, T.II, No.761 vd. Fransız filmini tanımlayan ilk metin durumunda olan 21 temmuz 1932 tarihli kararnameden beri kavram yalnızca milli sanayi ve el emeğini koruma politikası bakımından kullanılmaktadır.

öteki ülkeler arasındaki ortak yapıma ilişkin olarak direktifteki gevşeklik, böyle bir yapıma imkan vermemektedir.

Nihayet, şunu da saptamak şaşırtıcıdır ki, Roma Andlaşmasının sinemaya uygulanmasında hâkim olan düşünce şudur: Filmle-
rin tabiiyetinde aşırı himayecilik. Direktiften daha ziyade, Avrupa tipi film kavramını, ortak yapımların genelleşmesinin bir türünü ortaya çıkarması bekleniyordu.

Filmlerin tabiiyeti konusundaki bu tenkitlere karşı yapılan itirazlar, filmi, milli kültürün bir vasıtası olarak görmek arzusun-
dan doğmaktadır. Bu durumda estetik alana geçilir ve filmlerin, bir oyalanma aracı durumuna girmemesi temenni edilir. Büyük eserler, gerçekten bir kültürün, hayat türünün, tarihin, folklorun, davranışın şu ya da bu vechesini aksettirirler. Fakat bununla, film-
lerin tabiiyetinin hukuki kavramı arasında ne gibi bir ilişki vardır? «Milli» büyük eserler dışarıda gerçekleştirilebilmiştir.

d) Roma Andlaşmasının sinemaya uygulanması daha başka sorunları da mevcuttur. Roma Andlaşması işçilerin serbestçe dolaşımını öngörmektedir (48 ve 49 maddelerin uygulanmasından olarak 15 nolu düzenleme), 15 sayılı düzenleme ile sinemaya ilişkin direktif projesi arasında tam bir ahenk var mıdır? Sanmıyorum, çünkü, açıklandığı gibi, filmin tabiiyeti geniş ölçüde işarkadaşlarının tabiiyetine bağlıdır; halbuki işçilerin dolaşımı konusunda işçilerin tabiiyeti normal olarak giderek hesaba katılmamakta ve **milli** istihdam piyasasının önceliğinden ayırım yapmaksızın **Avrupa** istihdam piyasasının önceliğine geçilmektedir. Yani, sadece sinemaya, uzmanlaşmış el emeği kullanan ya da el emeğinin hâkim olduğu mesleğe, uygulanan istisnai bir rejime doğru yönelme tehlikesi yaratacaktır: Yapımcılar, ancak, film çekiminin yapıldığı ülkenin vatandaşı olan işarkadaşlarını işe almak durumunda kalacaklardır. İstihdam şartları ülkeden ülkeye farklılık gösterdiğini de buna eklemek gerekecektir. Çeşitli uzmanların belirttiği gibi, eğer film endüstrisinde işçilerin serbestçe dolaşımının gerçekleştirilmesi isteniyorsa, altı ülkeden mesleki sınıflamanın bir örnek hale getirilmesi gerekecektir ki, kuşkusuz bu da Avrupa çapındaki bir andlaşmasının imzalanmasına bağlıdır (6).

(6) Bu sorunlarla ilgili olarak bkz.: *Le cinéma dans la politique européenne*, Avrupa Film ve Televizyon Teknisyenleri Birliğince yayımlanan memorandum; DEGAND'ın *Colloque international de droit cinématographique*'e sunduğu rapor, Paris, Aralık 1962.

III. DEVLET YARDIMLARININ ŞEKİL DEĞİŞTİRMESİ, SÜRDÜRÜLMESİ YA DA ORTADAN KALDIRILMASI

Film endüstrisi, hiç olmasa İtalya ve Fransa'da, özel krediler ve devlet yardımları ile yaşamaktadır.

a) Mesleki çevreler, özel kredi ile ilgili olarak, Almanya hariç olmak üzere, bir avrupa sicili kurulması yollarını aramanın yerinde olacağı kanısındadırlar. Fransa'da sicil, açığa vurulan işlemlerin, gelirlerin devrinde kolaylaştırılmış bir usul durumunda olan teslimsiz rehin gibi, üçüncü şahıslara ileri sürülebilmesi imkânını sağlar. Finansman sorunu giderek bir tek devletin sınırlarını aşan bir karaktere bürünmekle olduğundan, bir avrupa sicilinin kurulması- film yapımında gerekli olan krediler için bir teminat türü olarak-, Almanya dışında, tüm uzmanlarca tartışmasız teklif edilmiştir. Roma Andlaşmasının bu konuda herhangi bir etkisi olacağını sanmıyorum (7).

b) Öte yandan, ikinci nokta ile ilgili olarak, Roma Andlaşması, devlet yardımlarına da değinmektedir. Devlet yardımı Fransa (D., 16 haziran 1959) ve İtalya'da (31 temmuz 1956 tarihli kanun) uygulanmaktadır; fakat kaliteli filmlere prim verilmesi nazara alınmazsa Almanya'da böyle bir uygulama yoktur (açıkçası Almanya'da sinema sanayiinin durumu parlak olmaktan uzaktır). Fransa'da devletin mali desteği resim şeklinde görülmektedir (çıkış resmi özellikle yer ücretinden alınan artan oranda resim). Bu destek Fransız yapımcılarına yapılıp ve yardım olarak kredi şeklinde uygulanır. Fakat bu yardım gerileme durumunda olup, kural olarak 1967 yılında tamamen kalkmış olacaktır.

Oysa Roma Andlaşması, üye devletlerin, milli işletmelerini öteki üye devletlerin işletmeleri zararına olarak teşvik sonucunu doğuracak tedbirler almasına izin vermemektedir: Yardım yapılması kuşkusuz rekabeti ihlâl eder ve tabiiyetle ilgili bir ayırım yapılmasına yol açar. Roma Andlaşmasınının 92. maddesinde bu konuda şu ibare yer almaktadır: «Belirli işletmeleri veya istihsal dallarını daha müsait duruma sokmak suretiyle rekabeti bozan ve-

(7) Bu nokta *Conférence européenne du cinéma et de la télévision* (Bruxelles, int.de sociologie Solvay, Şubat 1961)' de etraflıca incelenmiştir; Ayrıca bkz. CASTELLAİN/GORLINE: «Lerregistre européen de la cinématographie» (Rev. int. Dr. auteur, temmuz, 1961).

ya bozma tehlikesi yaratan devletlerce veya hangi tarzda olursa olsun devlet kaynakları vasıtasıyla yapılan yardımlar, üye devletler arasındaki ticarete zarar verdiği nisbette Ortak Pazarla bağdaşmaz». Sinemanın ancak devlet desteği sayesinde yaşayacağı düşüncesinin benimsenmesi halinde, bu hüküm karşısında nasıl bir yol izlenecektir?

Herşeyden önce, sinemanın devlet yardımları ilkesine **92. maddenin getirdiği istisnalardan** yararlandırılması düşünülebilecektir: Bazı müstehlike sosyal nitelikli yardımlar yapılması; tabii afetlerin yol açtığı zararları gidermek için yardım yapılması; muhtaç bölgelerin ekonomik kalkınmalarına teşvik amacıyla yardım yapılması; özellikle, **ortak çıkarlara aykırı olarak değişim şartlarını bozmadıkça, bazı faaliyetlerin gelişmesini kolaylaştırmak için** yardımda bulunulması: Burada sözü edilen sanayi gemi yapım sanayiidir. Bazı kimseler bu konuda sinema ile bir benzerliğin olduğu kanısındadırlar; onlara göre, her iki halde de gümrük vergileri ile üçüncü devletlerin mallarına karşı yapılacak himaye tesirsizdir ve 92. maddenin II ve III. fıkralarında sıralananlar sınırlayıcı bir nitelik taşımaktadır: Bununla beraber, istisnalar konusunda sıkı bir yorumlama sözkonusudur. Sinemanın 92. maddesinin II. ve III. fıkralardaki istisnaların arkasına sığınabilmesi, bazı sorunların doğumuna yol açabilecektir (8).

Demek ki, **tüm devlet yardımları**, vergilemenin kaldırılması karşılığında yok edilebilecektir. Sinema ve televizyon arasındaki rekabet o dereceye ulaşmıştır ki, sinemanın istisnai bir vergilemeye tabi kılınması, bir haksızlık teşkil eder. Salon işleticileri bu durumun kabulünü istemektedirler; çünkü onlar artık devletin mali desteğinden yararlanmamakta ve çok ağır biçimde vergilendirildiklerinden yakınmaktadırlar. Fakat verginin kaldırması daha kötü sonuçlara yol açmayacak ve yardımların kesilmesi avrupa sinemasının yok olmasının işareti olmayacak mıdır?

Çeşitli mesleki örgütlerce ileri sürülen ve bazı hukukçularca savunulan bir üçüncü nokta da şudur (9): Altı ülke için ortak bir

(8) Bu konuda Carboni'nin yazılı bir sorusuna AET Komisyonunca verilen cevap için bkz. No.72, J.O.C.E, 3 şubat 1962.

(9) **Comité de l'industrie cinématographique européenne**: Cannes birleşimi (Mayıs 1962), Venise birleşimi (eylül 1962), Paris birleşimi (ekim 1962); LUCY WILLETZ'in **Colloque international de cinématographique'e** (Paris, aralık 1962) sunduğu rapor.

sistem, **sinema sanayiinin desteklenmesi için bir avrupa fonu**, oto-finansman fonu, kurulmalıdır. Bütün avrupa sinemalarında bir resim alınacak, daha sonrada bu, avrupalı yapımcılar arasında paylaştırılacaktır (burada milli film kaybolmakta, o, avrupa filmi arkasında yer almaktadır). Hukuki çerçeve için düşünülen ise şudur: Topluluğun altı devleti arasında özel bir milletlerarası anlaşma imzalanmalıdır. Bu proje cazip ve şumullüdür. Bu sistemin bir parafiskal gelirin ihdasına dayanmakta olması, onun ciddi te-reddütlerle karşılaşacağı intibasını uyandırmaktadır. Bununla beraber, bu yolla altı ülkenin yapım işletmeleri arasında tabiiyet bakımından hiçbir ayırım yapılmayacağı ileri sürülerek, onun Roma Andlaşması ile tam bir uyum içinde bulunduğu; öte yandan avrupa sinemasının öteki ülkelerin sineması karşısında kendini savunma imkânına kavuşacağı, ileri sürülmüştür. Bununla beraber GATT ile olan uyumluluğun tetkiki gerekecektir.

Nihayet bu teklif nazara alınmazsa, tamamen mesleki bir fon, avrupa **meslek sandığı** tavsiye edilebilecektir; bu konuda devlet müdahalesinin yol açtığı itirazların hiçbirisiyle karşılaşmak ihtimali de yoktur. Fakat sinema mesleği, kuşkusuz, birleşme konusunda yeterli bir düzeye erişmiş değildir. Yasaklanan birleşmeler konusundaki tehlike de akıldan uzak tutulmamalıdır (10).

* * *

Bu kısa açıklamadan da görüldüğü gibi, 92. maddenin sinema endüstrisine, uygulanması, ciddi sorun ve tehlikeler yaratmakta, binnetice red edilmektedir. Roma Andlaşmasının dayandığı yeni liberal düşünce, yer ücretlerinin yapımın maliyetine uydurmasını (yer ücreti yerel talep karşısında çok yüksek olduğundan) ya da yapımın maliyetinin düşürülmesini gerekli kılmaktadır. Oysa filmlerin maliyeti giderek artmaktadır.

Sinema Ortak Pazara, hatta bir çıkmaza girmiştir.

(10) LUCY MILLEMETZ: «L'industrie cinématographique et la réglementation des ententes dans le Marche Commun» (**Bulletin Centrenational du cinéma**, nisan 1962).

SİNEMA ENDÜSTRİSİNDE ÇALIŞANLARIN TOPLULUKTAKİ DURUMU*

H.M.J.M.HAASE

Çeviren :
Prof. Dr. Akar ÖÇAL

HUKUKİ GÜÇLÜKLER

CEE/1612/68 sayılı düzenlemenin 4§2. maddesi şu hükmü öngörmektedir: «Bir üye devlette işletmelere herhangi bir üstünlüğün tanınmasının asgari oranda milli işçi istihdamına tâbi kılınması halinde, öteki üye devletlerin vatandaşları, 15 ekim 1963 tarihli Konsey direktifindeki hükümler saklı kalmak üzere, milli işçi sayılırlar» (1).

Bu direktifin 3. maddesi «aşağıda belirtilen şartlar içinde gerçekleştirilen filmin, bu direktif anlamında bir üye devletin tabiiyetinde sayılacağını» öngörmektedir:

-
- (*) Bkz. *La mobilité des travailleurs culturels dans la Communauté*, Bruxelles 1978, s. 73-80 (Commission des Communautés européennes, Collection études, Série secteur culturel, No. 1).
- (1) Sinemaya ilişkin hizmetlerin serbestçe arz edilmesindeki sınırlamaların kaldırılması için özel hükümlerin öngörülmesi ile ilgili olarak bkz. 63/607/CEE sayılı direktif.

d) Bir senaryonun, adaptasyonun, dialogların ve özellikle bir film için hazırlanmış bir müzik parçasının, bir üye devlet vatandaşlarından olan ya da bu devletin kültürel özelliklerini belirten şahıslarca yazılmış olması;

e) Bir filmin, bir üye devlet vatandaşlarından olan ya da bu devletin kültürel özelliklerini belirten bir sahneye koyucu yönetiminde gerçekleştirilmiş olması;

f) Çoğunluğunun, üye devlet vatandaşlarının ya da bu devletin kültürel özelliklerini belirten şahısların oluşturduğu bir ekipçe -yani başlıca rolleri yüklenen aktörler, yapım direktörü, fotoğraf direktörü, ses mühendisi, kurgu şefi, dekarasyon şefi ve kostümcü- gerçekleştirilmiş olması.

Öteki üye devletlerin vatandaşlarının ya da bu devletlerden birinin kültürel özelliklerini belirten şahısların d, e ve f bentlerinde sayılan faaliyetlere katılması, eğer üye devlet tabiiyetini filme vermişse, bu tabiiyetin tanınmasını engellemez».

Böylece 63/607 sayılı direktif, d, e ve f bentleriyle ilgili olarak Topluluk üyelerince yapılan uygulamaların, filmin tabiiyetinin tanınmasında bir engel olarak telâkki edilip edilmediğini üye devletlerin takdirlerine bırakmak suretiyle, tabiiyet konusunda bir ayırım yapmış olmaktadır.

Sinema, Avrupa'da, harpten sonra, bir kültürel ve ekonomik milliyetçilik anlayışının etkisine girmiştir. Aşağı yukarı bütün filmler yardımdan yararlanmakta olduğu için, bu istisna, Genel programında -II ve III. Bölümlerde- tabiiyete dayalı bütün farklı işlemlerin kaldırılması öngörülmesine rağmen benimsenmiş ve sürdürülmüş, ciddi bir ayırım teşkil etmektedir.

Bununla birlikte, geçiş dönemi süresince mevcudiyetini sürdürecektir olan tabiiyete ilişkin ayırım yapmama ilkesinin istisnaları, serbest dolaşımın gerçekleşmesi zamanla çözümlenecek sorunlar yarattığından, bu devrede Andlaşmanın hükümleri ile bağdaşmaz bir karakter taşımamaktadır. Bununla beraber, anılan ayırım, geçiş döneminin sona ermesinden sonra bile, Toplulukla ilgili mevzuatta mevcudiyetini sürdürecektir.

Avrupa Toplulukları Adalet Divanı, 4 aralık 1974 günlü kararında (VAN DUYN davası, No.41/74 şunları ifade etmektedir: «48.

maddenin 1. ve 2. paragraflarında öngörüldüğü gibi, işçilerin serbestçe dolaşımı, geçiş döneminin sona ermesinden itibaren sağlanmıştır ve üye devletlerin işçileri arasında, istihdam, ücret ve öteki çalışma şartları ile ilgili olarak, tabiiyete dayalı bütün ayırımların kaldırılmasını içermektedir; bu hükümler üye devletlere, Topluluk kurumlarının ya da üye devletlerin hiçbir şekilde müdahalesini gerektirmeyen ve bunlara, icra konusunda hiçbir biçimde takdir yetkisi tanımayan kesin bir mükellefiyet yüklemektedir».

Şu halde, karar, ayırım yapmama ilkesinin, geçiş döneminin bitiminde üye devletlerde doğrudan doğruya uygulanması lüzumunu ve buna aykırı hükümlerin kanundan dolayı, otomatikman, geçersiz sayılacağını kapsamaktadır.

63/607/CEE sayılı bu direktifteki istisnalar, Andlaşmada belirtilen şu hükümlerle bağdaştırılamaz: Kamusal yetkinin bir üye ülkede kullanılmasına imkân veren faaliyetlere ilişkin 55. madde ya da yabancı tabiiyetten olanlar için bir özel rejim öngören ve kamu düzeni, kamu güvenliği ve kamu sağlığı ile açıklanabilecek hükümlere yahut da şahısların sermayelerin ve malların serbestçe dolaşımı hakkındaki hükümlere ilişkin 56. madde.

Bu sebeple direktif, Andlaşmanın temel ilkelerinden birini oluşturan ve işçilerin tabiiyetine ilişkin olan ayırım yapmama emredici kuralına hiçbir istisna kabul edemez.

Bu konuda 4 aralık 1974 tarihli VAN DUYN davası kararı, Andlaşmanın 48. maddesine dayanmakta ve bu sebeple ücretli faaliyetleri kapsama dahil etmekte olduğu halde, anılan direktif hizmet arzına ilişkin faaliyetlerle ilgili bulunmaktadır. Bununla beraber, Divan, WALRAVE-KOCH davası kararında (No.36/74) şunları ifade etmiştir: «58. maddede öngörülen faaliyetler (hizmet arzı) 48. maddede öngörülen faaliyetlerden mahiyetleri bakımından değil, bir hizmet akdi ilişkisi dışında gerçekleştirildiği hal ve şartlar itibariyle tefrik edilirler». Aynı karar, ayrıca, şuna da değinmektedir ki «59. madde, Andlaşmanın genel uygulaması bakımından 7. maddede ve ücretli çalışma sektörü bakımından da 48. maddede öngörülen ayırım yapmama ilkesinin hizmet sektöründeki ifadesini oluşturmaktadır; Divan, 59. maddenin, geçiş döneminin sonu için, hizmet arzına ilişkin olarak, her üye devletin hukuk düzeninde, hizmet arzedenlerin tabiiyeti konusunda engel ya da kısıtlamalar getirilmesine mani olacak şarta bağlı olmayan bir ya-

sağı kapsamakta olduğunu ifade eden 3 aralık 1974 tarihle VAN BINSBERGEN davası kararına (No.33/74) da atıfta bulunmaktadır».

Divanın bu kararları sinemacılık faaliyetine ilişkin olmamalarına rağmen, burada ifadesini bulan ilkeler, kıyasen, bu tür faaliyetlere de uygulanırlar.

63/607 sayılı direktifin 3. maddesinde belirtilen ayırım şartının mahiyetine gelince, şuna işaret etmek uygun olur ki, bu şart yalnızca Topluluk içinde üretilen filmlerin tabiiyetini saptamak amacını taşımamakta aynı zamanda onu şarta da tabi kılmaktadır. Ayırım yapmama ilkesi karşısında, bu hükmün üye devletlerin filmlerinin serbestçe dolaşımı konusunda hiçbir pratik yararı yoksa da, bu hüküm Topluluk dışında ortaklaşa üretilen filmler konusunda geçerliğini muhafaza edecektir.

Bu sebeple, CEE/612/68 sayılı düzenlemenin 4ş2. maddesinde ifadesini bulan kayıt, bütün hukuki değerini yitirmiş bulunmaktadır.

Bununla beraber, idarecilerin ve hukukçuların zihinlerinde şüphe ya da yanlış yorum ihtimalini bertaraf edebilmek için 4ş2. maddedeki «15 ekim 1963 tarihli Konsey direktifinin hükümleri saklı kalmak kaydıyla» cümlesinin çıkarılması gerekir.

SİNEMACILIK FAALİYETİNİN ÖZELLİĞİ

Bir başka sorun da, sinemacılık faaliyetinin, Andlaşmanın 2. maddesi anlamında bir ekonomik faaliyet teşkil ettiği ölçüde, Topluluk hukukuna tabi olup olmadığı ya da onun, münhasıran veya daha ziyade, bir artistik faaliyet olarak telâkki edilip edilemeyeceğine ilişkin bulunmaktadır. Bu sonuncu halde bu tür faaliyet Andlaşmanın hükümlerine tabi olmayacaktır. Bu sorun, sinemanın genellikle «bir sanat» olarak telâkki edilmekte olması sebebiyle, üzerinde düşünülmesi gereken bir sorun durumundadır. Sinema, esasen, günlük lisanda yedinci sanat olarak isimlendirilmektedir. Şu husus doğrudur ki, film bir fikri yaratmadır; sanatçıların ürünüdür ve bu sebeple de, gayrimaddi ve kısa süreli olma özelliğine rağmen, bir fikri yaratma teşkil etmektedir.

Öte yandan, şu da inkâr edilemez ki, bu sanatın bir başka veçhesi daha vardır: Ticaret, sanayi yönü. Filmler, binlerce seyirciyi salonlarda toplar. Gelir, milyonlarca frank, mark vs. ulaşır. Sinema salonlarında gerçekleştirilen «satım miktarlarını» belirlemek imkânsızdır. Üstelik, filmleri ortaya çıkaran lâboratuvarlar ve stüdyoları ile, bir sinema endüstrisi mevcuttur.

Ne olursa olsun, serbest yerleşme ve serbestçe hizmet arz etmedeki kısıtlamaların kaldırılması hakkındaki genel program, bu tür faaliyetlerin ekonomik karakterini kabul ederek, tüm sinemacılık faaliyetinin serbestliğini öngörmektedir.

Öte yandan 63/607/CEE sayılı direktif, tabiiyeti saptamaya imkân veren kriterleri sıralamak suretiyle, filmi tanımlamakta, filmlerin üye devletler arasında dalaşımını düzenlemekte ve bir film ortak pazarının gerçekleştirilmesi eğiliminde görünmektedir.

Bu direktif, münhasıran ekonomik bir karakter arz eden faaliyetler hakkındadır. Bu sebeple direktifin ayırım yapmama ilkesini ihlâl etmesi konusunda, hiç bir sebep mevcut değildir.

İDARİ GÜÇLÜKLER

Bazı topluluk düzenlemelerinde mevcudiyetlerini sürdüren ayırım, hukuki bakımdan, böylece bertaraf edilince, şu ya da bu direktif veya düzenleme ile ayırımın kaldırılmasının ticari yahut mesleki gerçeği, bazen hiç değiştirmeyeceği ya da pek az değiştireceğini öğrenmek şaşırtıcıdır. Bazı mesleki alışkanlıkları ya da bazı esasları değiştirmek için bazı kısıtlamaları hukuki metinlerden kaldırmak yeterli olmaktan uzaktır.

Fransa'da sinema mesleğine giriş kurala bağlanmıştır; yani teknisyenler, sinema endüstrisi kodunun (2) 15. maddesinde öngörülen ve teknisyenlere branşları (yapım, idari, tezi, görüntü alma, dekarasyon, montaj, makyaj) ve uzun ya da kısa metrajlı filmler itibarıyla verilen, bir mesleki kart sahibi olmalıdırlar.

Bu sanatların uygulanmasından olarak Milli Sinema Merkezince konulan ve tatbik edilen kurallar, bir mesleki karta sahip olma şartını getirdiğinden, film yapımcılarının belli bir mesleki vasa sahip olmayan kimseleri işe almasını önlemektedir.

(2) Söz konusu faaliyetler ve kartın verilme şartları ile ilgili olarak bkz. Milli Sinema Merkezinin (CNC) 10 temmuz 1964 gün ve 51 sayılı kararı.

Karışıklığı uzaklaştırmak bakımından, 70/456/CEE sayılı direktifle «Topluluk ortakları» için kaldırılan belgeleri anımsatmak isterim. Bunlar, Belçika tarafından yabancılar için («Topluluk ortağı» olsun ya da olmasın) aranan mesleki kart veya Fransa'da öngörülen yabancı tacir kimlik kartı yahut da İtalya'da ve Lüksemburg'ta ulusal düzenlemelerce aranan belgelerdir.

Esasen, «Topluluk üyeleri» için, bu kart direktifle kaldırılmamış olsaydı, Adalet Divanının 2/74 (REYNERIS/Belçika Devleti davası) ve 36/74 (WALRAVE-KOCH/Bisiklet Birliği davası) sayılı kararlarıyla aynı sonuca ulaşılmış olacaktı.

Fransa'da sinema için bir mesleki kimlik kartı sahibi olmanın aranması, Fransızlar için de söz konusudur.

Teknisyenler, 51 sayılı düzenleyici kararda belirtilen faaliyetlerin icrası için, kendilerine CNC tarafından, işçi ve işverenlerden oluşan bir komisyonun kararı üzerine, özel okullardan alınan diplomalar ve kazanılmış mesleki tecrübe göz önünde tutularak verilen bu karta sahip olmak mecburiyetindedirler. Bu sebeple, burada, tabiiyete dayalı bir ayırım söz konusu değildir.

Bununla beraber sonuç aynıdır. Uygulamada, bu şart öteki üye devletlerin vatandaşlarının hemen hemen tamamının Fransız sinemasında görev alma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Bu sebeple, öteki üye devletlerin vatandaşlarının serbestçe dolaşımı, Fransa'da, onların bu ülkede film yapımında bir iş alanı bulmasını engelleyen bir düzenleme ile çatışmakta, halbuki Fransızlar bu serbestiyetten öteki üye devletlerde tam anlamıyla yararlanmaktadırlar.

Bu eşitsizliğe son vermek için topluluk seviyesinde öngörülmesi gereken tedbirler şunlardır:

— Söz konusu mesleklere girişte aranan benzer şartların koordinasyonu, Fransa'da mevcut olan mesleki karta benzer bir kartın üye devletlerde de muhtemelen benimsenmesini gerektirecektir (3);

(3) Bu faaliyet dalında, Belçika'da, benzer ve aynı düzeyde, bununla beraber Fransa'da kabul edilmeyen diplomalar vardır. Belçika'da, Fransa'daki uygulama aksine - vatandaşlardan dahi-, bu çeşit faaliyetlerin icrası için diploma aranmamaktadır.

— Yalnızca mesleki kart taşınmasına ilişkin hükümlerin koordinasyonu, muayyen mesleki nitelik şartlarına dayandırılmalıdır.

Bu iki çözüm şekli diplomaların ve öteki sertifikaların karşılıklı tanınması mecburiyeti beraberinde getirmektedir.

Bu teklifler, daha önce, Komisyon servislerince yapılmıştır (4). Fakat, seçilen çözüm şekli hangisi olursa olsun, bu muhtemelen zor gerçekleşecek ve tahakkuku da geç olacaktır. Bu konuda sert bir muhalefetle karşılaşılacağı da kesindir. Meselâ, İtalya bu yükümlülüğe karşı olduğunu daha önce açıklamıştır. Öte yandan, Fransa'da mesleğe şartsız serbestçe girme imkânı sağlamak için, bu yükümlülük, mesleki niteleme seviyesinde bir düşüklüğü de içerecektir. Üstelik, muhtemelen, ciddi bir ekonomik krizle daha önce sarsılmış bulunan endüstri içi nek güçlükler de ortaya çıkaracaktır.

Sonuç olarak oluşum şartlarını Avrupa seviyesinde ahenkleştirebilmek için, sinemanın başlıca sanatlarının mesleki oluşma sistemlerini incelemek gerekli olacaktır.

SİNEMA VE TELEVİZYON

Topluluk Kurumları, uzun zamandan beri, televizyonla ilgili olarak çalışmalar yapmaktadırlar. Gerçekten, sinema ve televizyon arasındaki rekabet ve bunların birbirleri üzerindeki etkileri, biri için alınıp da ötekini kapsamına dahil etmeyen düzenlemeleri geçici kılmaktadır.

Bu durum, belki bir ortak yaklaşımı ve tek bir hukuki işlemi mümkün kılabilecektir; zira, bir tek büyük mesleki ailenin gelişmesi karşısında bulunulduğundan, biri büyük ekrana öteki küçük ekrana yönelik film yapımı arasında gerçek bir ayırım yapılması imkânsızdır. Aynı zamanda kasetlerin geleceğini de göz önünde tutmak gerekmektedir (5).

(4) Komisyonun «Sinema» çalışma grubuna ilişkin bir belgede şunlara yer verilmiştir: a) Başlıca 10 film yapım mesleği (birinci gerçekleştirici asistan, fotoğraf müdürü, dekarasyon şefliği, ses operatörlüğü şefliği, montaj şefliği, kostüm şefliği) için gerekli kriterlerin saptanması b) Avrupa çapında mümkün çözüm şekillerinin belirlenmesi.

(5) Kaynak: CLAUDE DEGAND, Paris.

İşaret edilmesi gerekli bir başka nokta daha vardır. Çeşitli kaynaklardan edinilen bilgiye göre -hükümetlerden ve sendikalar- dan (Hollanda'da ve Almanya'da)-, üye devlet vatandaşları, özellikle radyo-televizyon ve sinemada, Birleşik Krallıkta bir iş sahası bulabilmek için çok büyük güçlüklerle karşılaşmaktadırlar. Bu ülkenin sendikaları, üye devletlerin vatandaşlarına bir İngiliz sendikasına girme konusunda tazyikte bulunmakta ve üstelik bir başka üye devletin vatandaşı olan sanatçıya, bazı bilgilere göre işsizliğin % 80 oranına yükseldiği sinema endüstrisinin faaliyet branşlarında İngiliz işçilerinin yardımcı olmasını istemektedirler (6).

Bu tür talepler vatandaşlara karşı da yapıldıkça bir ayırım söz konusu olmamasına rağmen, toplanan bilgilere dayanılarak şu husus ifade edilebilir ki, bu uygulamalar, genellikle, öteki üye devletlerin vatandaşlarının Birleşik Krallıkta çalışmasını önlemek için kullanılmaktadır.

Şunu da işaret edelim ki, haklarının zarara uğratıldığı düşüncesinde olan Topluluk işçileri, sendikalı bile olsalar, Birleşik Krallık hükümetinden açıklama sağlamak için, Avrupa Toplulukları Komisyonuna başvurabilirler. Elde edilen açıklamalar yeterli görülmezse, Komisyon, konuyu Avrupa Toplulukları Adalet Divanına götürebilecektir.

(6) Réunion du Comité syndical de l'art et du spectacle de la CEE à Bruxelles, 9 ve 10 ekim 1975.

JAPONYA'DA İNSANLAR ZAMANLARINI NASIL KULLANIYORLAR ARAŞTIRMASI

Çeviren :
Prof. Dr. Şan ÖZ-ALP

Araştırmanın Amacı

«İnsanlar Zamanlarını Nasıl Kullanıyorlar Araştırması» NHK (Japonya Radyo Televizyon Kurumu) tarafından 1960 yılından beri her beş yılda bir yapılmaktadır.

Araştırma, Japon halkının günün 24 saatini nasıl kullandığını, başka bir deyişle, hangi faaliyetlerde ne kadar zaman harcadığını ayrıntılı olarak ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Araştırmacılar, yalnızca günümüz insanların yaşantıları hakkında bilgileri ortaya çıkarmakla kalmamakta, aynı zamanda gelecek kuşakların günlük yaşantılarının nasıl olacağı konusunda değerlendirmeler yapmaktadırlar.

Bu araştırma, 1960 yılında başlayan 5 yıllık araştırmaların (1973 yılında yapılan ek araştırma hariç tutulursa) dördüncüsüdür. 1960 yılında, araştırma başladığında, televizyon henüz yaygınlaşmamıştı. 1965 yılı araştırması televizyonun yaygınlaşmaya başladığı bir dönemde yapılan ilk araştırma oluyordu. Bu açıdan mevcut araştırma, televizyonun günlük hayatın bir parçası haline gelmesinden sonraki on yıllık bir süreyi kapsamaktadır. 1970 yılı araştırmasında faaliyetlerin ve mesleklerin sınıflandırılma esasları iyileştirilmiş ve bugün kullanılan şekilde yeniden düzenlenmiştir. Aynı şekilde, araştırma metodu da halen kullanılan şekle dönüştürülmüştür.

Çevirenin Notu : Bu çeviri, NHK Public Opinion Research Institute'in «A Report on the How Do People Spend Their Time Survey in 1976» adlı raporundan (Tokyo, 1976) yapılmıştır. Ek II'de yer alan bölüm ise aynı kurumun «Public Opinion Research of NHK» adlı yayınından (Tokyo, 1976) kısaltılarak alınmıştır.

Araştırmayla İlgili Genel Bilgiler

(1) Araştırmanın Zamanı

14-26 Ekim 1975 tarihleri arasında. Toplam 6 gün -2 hafta içi, 2 Cumartesi ve 2 Pazar.

(2) Örnekler

6 araştırma gününün her biri için, 10 yaşın üstündeki 3000 Japon.

(3) Geçerli Cevapların Sayısı ve Oranı

Hafta içinde 5000 (% 83.3); Cumartesileri 4,850 (% 80.7); Pazarları 4838 (% 80.6) cevap alınmıştır.

(4) Araştırma Konuları

Araştırma için saptanan günde, gece yarısından gece yarısına kadarki 24 saat içindeki günlük faaliyetler, ayrıca çalışma haftasının uzunluğu, kişilerin cinsiyeti, yaşı, öğrenim durumu, mesleği, tatil yolculuklarının sayısı vb.

(5) Araştırma Yöntemi

Soru listeleri tesadüfi örnekleme yöntemiyle dağıtılmıştır.

(6) En Son Hesaplamalara İlişkin Notlar

Sınıflandırılan kategorilerin bazılarında, kaybedilen zaman süresi 24 saati aşabilir. Bunun nedeni, aynı anda yapılan iki veya daha fazla işlemin gözlenmesi (söz gelişi, «yemek yeme» sırasında «televizyon seyretme») ve her bir işlemin süresinin, kategorisi içinde bağımsız olarak hesaplanmasıdır.

Alt sınıflardaki faaliyetlerin toplam süresi de, ana faaliyet kaleminin toplam süresini aşabilir (söz gelişi, «ev işi»). Bu da, çeşitli alt sınıf faaliyetleri aynı anda yapıldığında, her birinin bağımsız olarak gösterilmesinden ve ana faaliyet grupları toplam sürelerinin, alt sınıflarda çakışan süreleri dikkate alınmasından doğmaktadır.

1. 24 Saatlik Bir Gün Nasıl Kullanılıyor?

Yetişkin erkeklerin (20 yaşın üstünde) 24 saatlik bir günde vakitlerini nasıl geçirdikleri haftaiçine, Cumartesilere ve Pazarlara göre şöyledir:

Haftaiçinde 10,5 saat, uyku, yemek ve şahsi işlerle geçmektedir. 8,5 saat iş, işle ev arasında gidip gelme, ev işleri vb. ile geçmekte ve boş vakit olarak 5 saat kalmaktadır. Bu boş vaktin büyük bir kısmı, 3 saat kadari, televizyon seyretmekle geçmektedir.

Cumartesileri, yetişkin erkekler, haftaiçine oranla 1 saat 20 dakika daha az çalışıp, televizyon izlemeye ve boş zamanı dolduran uğraşılara daha fazla vakit ayırmaktadırlar.

Pazar günleri, işe harcanan süre azalmakta, haftaiçine göre 1/3'e inmektedir. Diğer yandan, 1 saat kadar daha fazla televizyon izlemeye ve diğer boş vakit faaliyetlerine ayrılmaktadır. 1 saat kadar daha fazla uyumaktadır. Yetişkin erkekler Pazar günleri, ev işine ve sosyal faaliyetlere daha fazla vakit ayırabilmektedirler.

5 yıl öncesi Cumartesi ve Pazar günleri yaşama biçimine bakıldığında, yetişkin erkeklerin işe ayırdıkları sürenin önemli ölçüde azaldığı göze çarpmaktadır.

Televizyon izlemeye, boş vakit uğraşlarına, uyumaya ve ev işine ayrılan süre artmıştır.

5 yıl öncesine göre yapılan karşılaştırma, erkeklerin hafta sonlarını, işi bir tarafa bırakıp rahatlatma, hobbileriyle uğraşma, ailelerini gezdirme ve ev işlerine yardımcı olma ile geçirmeye yöneldiklerini ortaya koymaktadır.

Yetişkin kadınlarda ise, normal günlerde 10,5 saat uyku, yemek ve şahsi işlerle geçmektedir. Çalışma, işe gidip gelme, ev işi vb. için ise, erkeklerden 1 saat daha çok, yani 9,5 saat ayırmaktadırlar. Bu nedenle de, serbest zamanları erkeklerden 1 saat daha az, yani 4 saat kadardır. Kadınlar televizyon izleme için erkeklerden 1 saat daha fazla yani 4 saat harcamakta ve aynı sürede başka işler de yapmaktadırlar.

Cumartesileri, yetişkin kadınların zamanlarını kullanma biçimi genellikle hafta içindeki gibidir, ancak işe harcanan süre 40 dakika daha azdır.

Kadınlar, hafta içine ve Cumartesilere oranla Pazarları işe çok daha az zaman ayırmakta, bu şekilde uykuya, sosyal ilişkilere, boş vakit uğraşlarına ve televizyon seyretmeye daha fazla zamanları olmaktadır.

Yetişkin erkeklerle karşılaştırıldığında, yetişkin kadınların zamanlarını ayırma biçimi, 5 yıl öncekinden çok farklı değildir. Cumartesi ve Pazar günleri, işe ayrılan süre azalmakta, televizyon izleme süresi yükselmektedir. Kadınlarla televizyon arasındaki ilişki, giderek artmaktadır.

● Erkek Yetişkinler 24 Saati Nasıl Kullanıyorlar

	Hafta İçi				Cumartesi				Pazar			
	1960	1965	1970	1975	1960	1965	1970	1975	1960	1965	1970	1975
	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.
Uyku	8.15	8.10	8.04	8.06	8.12	8.05	8.00	8.07	8.30	8.30	8.42	8.58
Yemek	1.08	1.15	1.31	1.30	1.10	1.15	1.30	1.32	1.13	1.17	1.33	1.34
Şahsi İşler	.25	.36	.58	.59	.25	.38	.56	.57	.27	.36	.55	.55
Çalışma	8.10	8.07	7.54	7.15	8.04	7.58	7.28	5.56	6.15	5.32	4.16	2.49
Ev İşleri	.38	.26	.28	.27	.32	.26	.28	.42	.44	.43	.52	1.11
Sosyal İlişkiler	.35	.37	.42	.40	.38	.42	.49	.53	1.05	.56	1.11	1.15
Dinlenme	1.13	1.06	.36	.47	1.14	1.04	.39	.47	1.20	1.11	.43	.45
Boş Vakit Faaliyetleri	.22	.29	.29	.36	.30	.40	.52	1.00	.57	1.29	1.45	2.00
İşe Gidiş-Geliş ve Diğerleri	.37	.50	.51	.59	.35	.54	.51	.59	.36	.45	.35	.40
Gazeteler, Dergiler, Kitaplar	.44	.47	.40	.44	.47	.45	.36	.46	.55	.44	.42	.46
Radyo	1.30	.31	.35	.43	1.36	.33	.31	.42	1.45	.30	.30	.33
Televizyon	.53	2.47	2.47	2.58	.59	2.50	2.41	3.25	1.15	3.36	3.37	4.13

● Kadın Yetişkinler 24 Saati Nasıl Kullanıyorlar

	Hafta İçi				Cumartesi				Pazar			
	1960	1965	1970	1975	1960	1965	1970	1975	1960	1965	1970	1975
	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.
Uyku	7.47	7.48	7.42	7.36	7.48	7.41	7.42	7.44	8.00	8.03	8.20	8.27
Yemek	1.15	1.22	1.37	1.37	1.15	1.22	1.38	1.41	1.18	1.25	1.41	1.43
Şahsi İşler	.24	.40	1.03	1.15	.25	.41	1.03	1.07	.25	.42	1.00	1.03
Çalışma	4.23	4.48	4.00	3.46	4.09	4.43	4.02	3.04	3.39	3.32	2.24	1.43
Ev İşleri	5.33	5.18	5.26	5.18	5.35	5.20	5.15	5.35	5.30	5.12	5.11	5.27
Sosyal İlişkiler	.33	.40	.40	.42	.38	.44	.45	.48	1.06	.55	1.04	1.12
Dinlenme	1.10	.56	.38	.40	1.08	.50	.38	.46	1.12	.52	.40	.42
Boş Vakit Faaliyetleri	.21	.21	.22	.27	.24	.23	.26	.27	.28	.45	.53	.46
İşe Gidiş-Geliş ve Diğerleri	.27	.30	.24	.28	.29	.32	.22	.29	.23	.30	.19	.25
Gazeteler, Dergiler, Kitaplar	.21	.21	.22	.24	.22	.21	.18	.28	.21	.20	.18	.23
Radyo	1.55	.31	.26	.33	1.52	.24	.22	.32	1.51	.22	.17	.26
Televizyon	1.00	3.17	3.46	4.02	1.06	3.18	3.39	4.18	1.41	3.41	3.58	4.21

2. Uyku

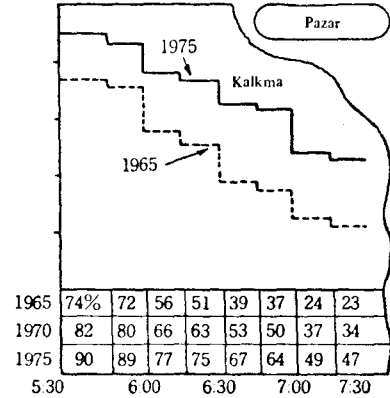
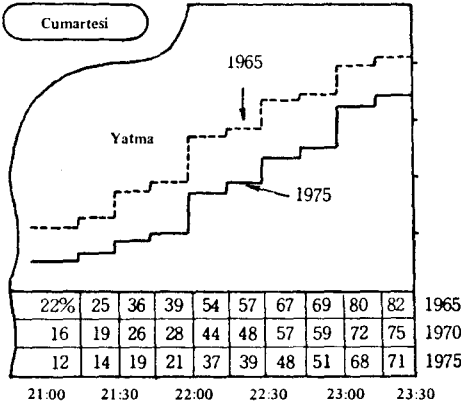
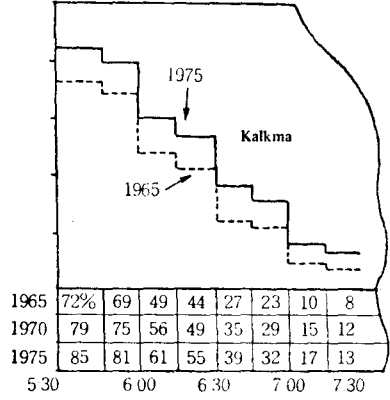
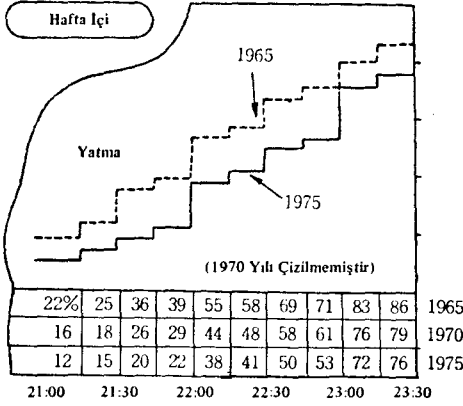
Yapılan her yeni araştırmada, kişilerin uyanma ve uyuma saatleri ileriye doğru kaymaktadır. Hafta içinde, 10 yıl önce gözlemlenen kişilerin yarısı sabah 6.00'da uyanırken, Şimdi 6.30 da uyanmaktadır. 10 yıl önce, kişilerin yarısı gece 22.00'de yatağa girerken, bugün yatma saati 22.30 olmuştur. Böylelikle kişilerin uyuma ve uyanma saatleri 10 yıl içinde yarım saat ileriye kaymıştır.

Cumartesileri geç yatıp pazarları geç kalkma yönünde giderek artan bir eğilim ortaya çıkmıştır. 10 yıl önce gzlemlenenlerin yarısından çoğu, Cumartesileri de, hafta içinde olduğu gibi, 20.00'de yatağa giriyordu. Şimdi ise, insanların yarısı Cumartesi geceleri 23.00'e kadar uyanık kalmakta, 10 yıl öncesine kıyasla, 40 dakika geç uyumaktadırlar.

Pazar sabahları, insanların hemen hemen yarısı 7.30'a kadar yatakta kalmaktadır. Bu, 10 yıl öncesine göre aşağı yukarı 1 saat geç kalkmak demektir.

Kişilerin haftaiindeki uyku süreleri, 10 yıl öncesinden biraz daha azdır. Hafta içindeki azalmayı telfi etmek istemişsesine de, Pazar günleri daha fazla uyumaktadırlar.

● Yatma ve Kalkma Saatlerindeki Değişmeler



● Uyku Saatlerindeki Değişmeler

	Hafta İçi	Cumartesi	Pazar
	Saat/dakika	Saat/dakika	Saat/dakika
1965	8 : 05	8 : 03	8 : 29
1970	7 : 57	7 : 55	8 : 40
1975	7 : 52	7 : 58	8 : 48

3. Yemek

Yemeğe harcanan süre, hafta içinde ortalama 1 saat 32 dakika, Cumartesileri 1 saat 34 dakika ve Pazarları 1 saat 37 dakikadır. Hafta içinde yemeğe ayrılan sürenin dağılımı ise, 23 dakika kahvaltı, 31 dakika öğle yemeği ve 37 dakika akşam yemeği şeklindedir.

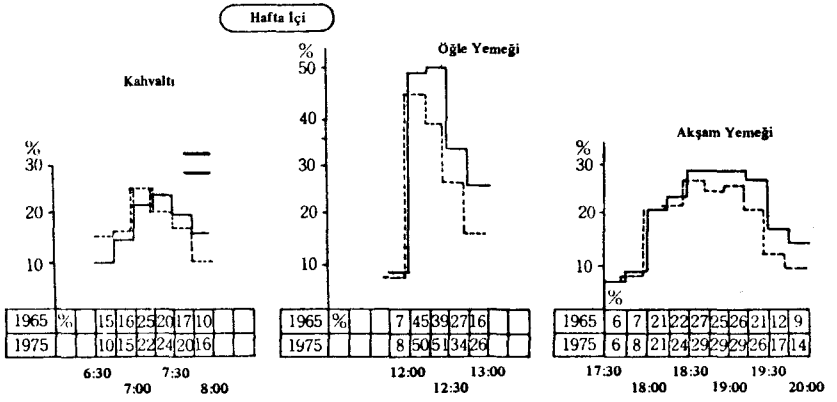
Hafta içinde çoğu kimse, 7.00 ile 7.45 arasında kahvaltı etmekte olup, en çok kahvaltı edilen saat ise 7.15 ile 7.30 arasındadır. On yıl önce en çok kahvaltı edilen saatler 7.00 ile 7.15 arasındaydı. Şimdi ise biraz daha geç kahvaltı etmeye doğru bir eğilim olduğu görülmektedir.

Büyük çoğunluk öğle yemeklerini 12,00 ile 12,30 arasında yemektedir. 10 yıl öncesiyle kıyaslandığında, daha geç saatte yemek yemeği tercih edenlerin sayısında bir artış bulunmaktadır.

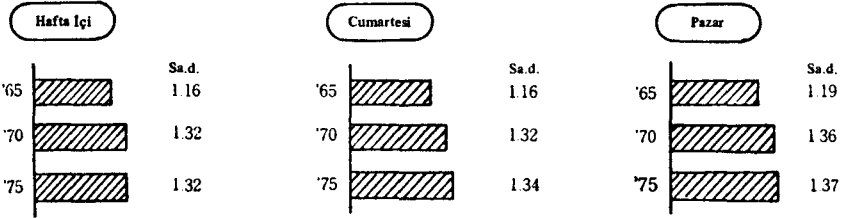
Çoğu kimse, 18.30 ile 19.30 arasında akşam yemeği yemektedir. 10 yıl öncesine kıyasla, daha geç yemek yemeğe doğru az da olsa bir eğilim vardır.

Yemekleri, uyanma ve uyuma saatlerinde olduğu gibi, eskiye oranla daha geç saatlerde yeme eğilimi görülmektedir.

● Yemek Yeme Saatlerindeki Değişmeler



● Toplam Günlük Yemek Yeme Sürelerindeki Değişmeler

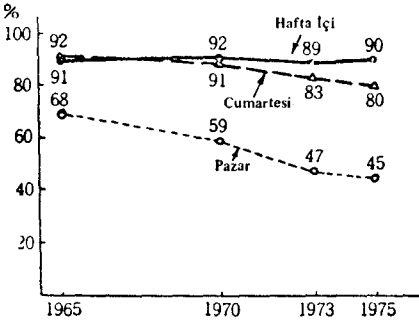


4. Çalışma

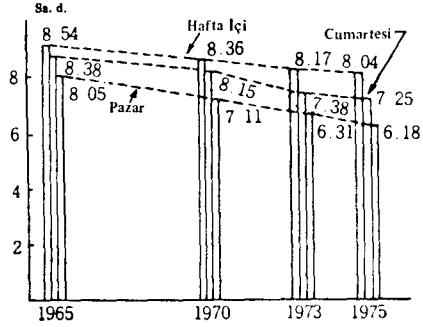
Haftaiçinde çalışan yetişkin erkeklerin sayısı 1965'den bu yana pek az değişmiştir. Ancak ortalama çalışma süreleri kısalmıştır. 10 yıl öncesine göre, haftaiçinde 50 dakika daha az çalışılmaktadır.

Cumartesi günleri çalışan yetişkin erkeklerin sayısı 1965'ten 1970'e kadar çok az değişmiştir. Cumartesi çalışmayan erkeklerin sayısı 1970'den sonra artış göstermekle birlikte, erkeklerin % 80 kadarı hâlâ Cumartesi günleri de çalışmaktadırlar. Diğer yandan Cumartesileri çalışmaya ayrılan saatler, 10 yıl öncesine kıyasla, 1 saatten daha fazla bir düşme göstermektedir.

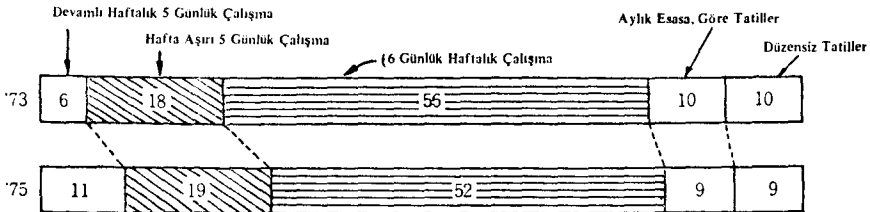
● Haftaiçinde, Cumartesileri ve Pazarları Çalışanların Yuzdeleri (Erkek Yetişkinler)



● Haftaiçinde, Cumartesileri ve Pazarları Çalışanların Ortalama Çalışma Süreleri (Erkek Yetişkinler)



5 Günlük Çalışma Haftası Dağılımı (İşgörenler İçin)



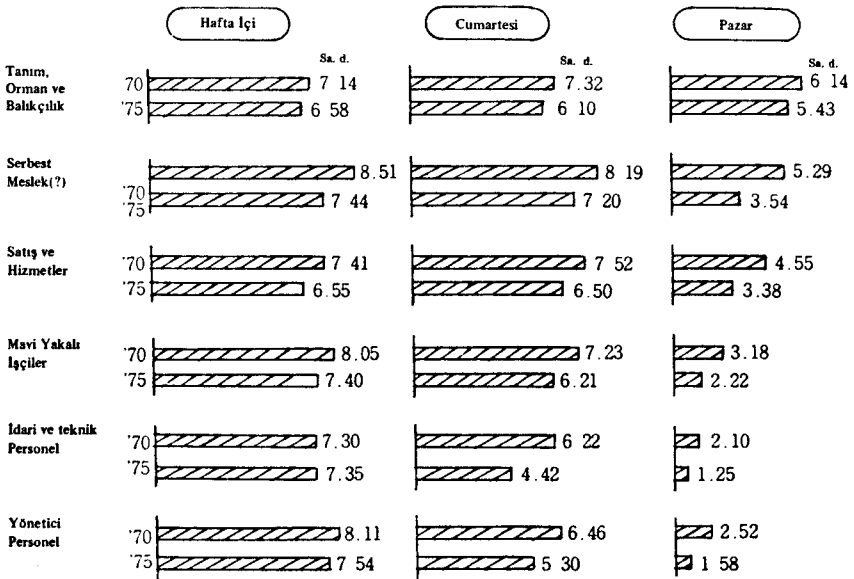
Tüm örnekleme grubu içindeki yetişkin erkeklerin % 45'i pazar günleri çalışmakta olup, bu oran 10 yıl öncesinin % 68'lik oranına kıyasla büyük bir düşüşü göstermektedir. Bu gruptakilerin Pazar günleri çalışma saatleri ortalama 6 saatin biraz üstünde olup, haftaiçi ve Cumartesi çalışma saatlerinden bir hayli düşüktür ve 10 yıl öncesinin Pazar gününe ait çalışma saatlerinden 2 saat daha azdır.

Bu gelişme Japonya'da 5 günlük çalışma haftasının yaygınlaştırılmasına bağlanabilir.

6 günlük iş haftasını 5 günlük iş haftasına çevirme çabaları sonucu, 5 günlük çalışma haftası sistemine göre çalışan kadın ve erkek işgörenlerin oranı, 1973'de % 24 iken, 1975'de % 30 olmuştur. Ancak gözlemlenen tüm grubun yarısı hâlâ 6 günlük çalışma haftası sistemine göre çalışmaktadır.

Çiftçiler ve serbest meslek sahiplerinin haftada 5 gün çalıştıkları çok enderdir. Özellikle çiftçilerin % 80'den fazlası normal tatil günlerinde de çalışmaktadırlar.

● Mesleklerle Göre Çalışma Sürelerindeki Değişmeler



Çalışma saatlerinin mesleklere göre sınıflanmasında, yönetici pozisyonundakilerin en fazla çalışan grup olduğu, hafta içinde ortalama 7 saat 54 dakika çalıştıkları görülmüştür. Serbest meslek sahipleri ise, günde 7 saat 44 dakika çalışarak ikinci sırayı almaktadırlar. 5 yıl önce serbest meslek sahiplerinin çalışma süreleri diğer meslek gruplarındakilerden bir hayli fazlaydı. Şimdi ise bu gruptakiler 1 saat daha az çalışmaktadırlar. Satış ve hizmet personeli ise hafta içinde en az çalışan grubu oluşturmaktadır.

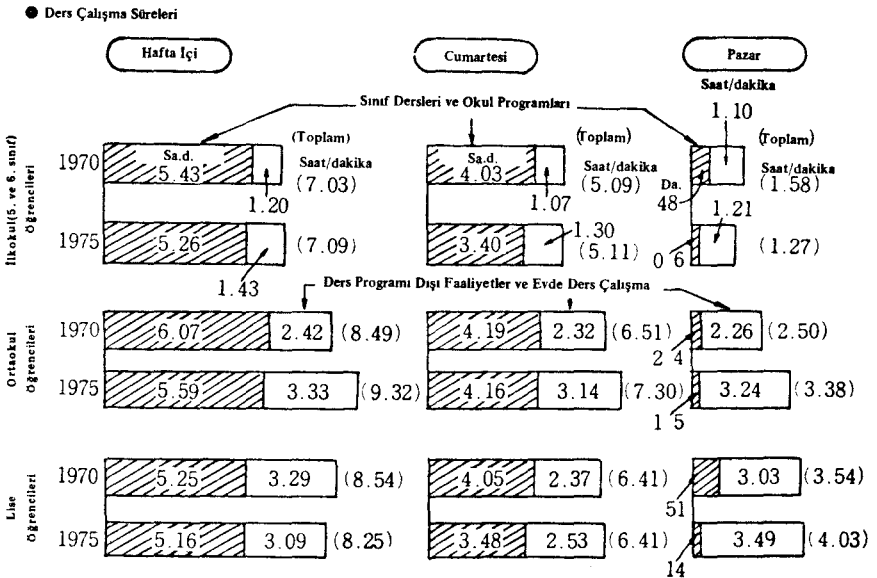
Cumartesi günleri en çok çalışanlar, ortalama 7 saat 20 dakika ile serbest meslek sahipleridir. En az çalışanlar ise, 4 saat 42 dakika ile büro ve teknik hizmetler grubudur. Bunun nedeni, Cumartesileri serbest meslek sahipleri genellikle tatil yapmazken, teknik ve büro hizmetleri görenlerin, 5 günlük çalışma haftasına geçmeleri sonucu Cumartesileri çalışmamalarıdır.

Pazar günleri, tarım, ormancılık ve balıkçılıkla uğraşanlar işlerinde çalışırken, büro ve teknik hizmetler ile yönetim personeli ve kalifiye işçilerin çalışma süreleri, çoğu için Pazar gününün tatil olması nedeniyle, hafta içindeki ve Cumartesileri çalışma sürelerinden bir hayli azdır.

5. Ders Çalışma

İlkokul öğrencileri hafta içinde ortalama 7 saatin, Cumartesi-leri de 5 saatin biraz üstünde çalışmakta ve 5 yıl öncesine göre bu sürelerde fazla bir fark bulunmamaktadır. Daha ayrıntılı olarak incelendiğinde ilkokul öğrencilerinin sınıfta ve okul programlarında harcadıkları sürenin azaldığı, ders dışı faaliyetlerin ve evde çalışma saatlerinin, gerek hafta içinde ve gerek Cumartesi-leri arttığı ortaya çıkmaktadır.

Ortaokul öğrencilerinin çalışma saatleri önemli ölçüde artmış olup, hafta içinde 9,5 saate ve Cumartesi-leri 7,5 saate ulaşmıştır. Bu, lise öğrencilerinin, gerek hafta içinde ve gerekse Cumartesi-leri çalışmaya ayırdıkları süreden 1 saat kadar daha fazladır. Sınıf ve okul programlarına ayrılan süre, 5 yıl öncekinden biraz az iken, gerek hafta içinde ve gerekse Cumartesi günleri ve hatta Pazar günleri, sınıf dışı faaliyetleri ile evde çalışma süreleri 1 saat kadar artmıştır.



Sınıf dışı faaliyetleri, evde çalışma saatleri, okuldan sonra kurslarda geçen sreler dahil olmak üzere bütün günler için 3 saati aÇmaktadır.

Lise ğrencileri, haftaiçinde 8,5 saat ve Cumartesileri ise 6,5 saat kadar çalışmaktadırlar.

5 yıl öncesiyle karşılaştırıldığında, haftaiindeki çalışma sürelerinin azaldığı fakat Cumartesi alıŐma sürelerinin deėiŐmediėi görülmektedir. Sınıf dışı faaliyetler ile evde çalışma saatleri haftaiçinde azalmakta, ancak ilkokullarda ve ortaokullarda bu sreler, Cumartesi ve Pazar günleri artmaktadır.

6. Evkadınının Günlük İşleri

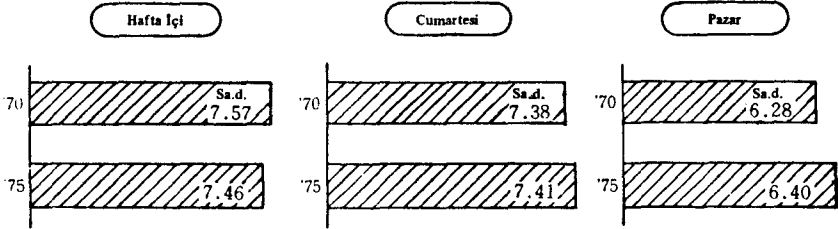
Ev kadınının ev işlerine harcadığı süre, ortalama olarak, haftaiçinde ve Cumartesileri 7 saat 40 dakika, Pazarları 6 saat 40 dakika olup, 1970'den beri pek az değişme göstermiştir.

Bu sürenin en büyük kısmı, 2 saati, hemen bütün ev kadınının günlük işi olan yemek pişirmeye ayrılmaktadır. Temizlik ve çamaşır da, ev kadınlarının çoğunluğu tarafından yapılmakta, çamaşıra günde 1 saat, temizliğe ise 40 ile 50 dakika ayrılmaktadır.

ABD'de kadınlar genellikle haftalık ihtiyaçlarını toptan karşılırlar. Bazı Japon kadınları da bu yolu izlemektedir. Ancak Japon ev kadınlarının çoğunluğu, hâlâ, yiyecek vb. ihtiyaçları için günlük alışveriş yapmaktadırlar. Günde alışverişe aşağı yukarı 50 dakika harcanmaktadır.

Küçük çocukları olan kadınlar, ev işine ayırdıkları sürenin önemli bir bölümünü, 2 saatten fazlasını, çocuklarının bakımına ayırmaktadırlar.

● Ev Kadınları İçin Ev İşlerinde Harcanan Süreler



(1975)	Hafta İçi			Cumartesi			Pazar		
	Genel Ortalama	Yapanların Yüzdesi *	Yapanların Ortalaması **	Genel Ortalama	Yapanların Yüzdesi *	Yapanların Ortalaması **	Genel Ortalama	Yapanların Yüzdesi *	Yapanların Ortalaması **
Yemek pişir.	Sa. d. 2 47	% 99	Sa. d. 2 47	Sa. d. 2 47	% 98	Sa. d. 2 50	Sa. d. 2 26	% 96	Sa. d. 2 32
Temizlik	51	85	1 00	52	86	1 01	42	73	58
Yıkama	1 04	86	1 15	1 03	80	1 19	1 01	75	1 22
Dikiş ve Orgü	.38	30	2 06	41	29	2 22	.25	22	1 56
Günlük ihtiyaçlar için alış-veriş	46	80	57	53	76	1 09	50	64	1 19
Çocuklara Bakım	1 16	52	2 26	1 13	50	2 24	49	41	1 59
Diğer İşler	55	63	1 27	47	58	1 22	50	57	1 29

Not : * Sayılan İşleri Yapanların Araştırma Kapsamına Giren Kadınlara Oranı
 ** Sayılan İşleri Yapanlar İçin Ortalama Süreler

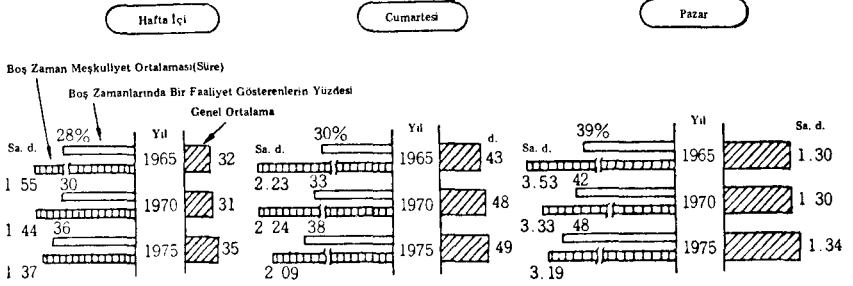
7. Boş Vakit Faaliyetleri

Sinema, spor, hobbi geliştirme ve gezme gibi boş vakit faaliyetlerine ayrılan süre, ortalama olarak haftaiçinde 35 dakika, Cumartesileri 49 dakika ve pazarları 1 saat 34 dakikadır. Bu ortalama süreye, herhangi bir boş vakit uğraşısında bulunmayanlar da dâhildir. Bu faaliyetlere katılanlar arasında yapılan değerlemeye göre de, haftaiçinde ortalama 1,5 saat, Cumartesileri 2 saat ve Pazarları en az 3 saat boş vakit uğraşlarına ayrılmaktadır.

10 yıl öncesiyle karşılaştırıldığında, boş vakit faaliyetlerine ayrılan ortalama süre Japonya'da çok az bir artış göstermiştir. Ancak, son on yılda, bu faaliyetlere katılanların sayısında büyük bir artış görülmektedir. Yetişkin erkeklerde, 10 yıl öncesine göre, haftaiçinde ve Cumartesileri boş vakit uğraşlarına katılanların sayısı % 10 artmıştır. Bu oran Pazarları daha da artmakta, erkeklerin yarıdan çoğu boş vakitlerini herhangi bir şekilde değerlendirmektedirler.

Bu faaliyetlere katılan yetişkin kadınların sayısı, erkeklere kıyasla çok az olmakla birlikte, 10 yıl öncesine göre bütün günler için % 10 luk bir artış göstermiştir.

● Boş Vakit Faaliyetlerine Ayrılan Sürelerdeki Değişimler



Erkek Yetişkinler İçin

Yıl	Hafta İçi			Cumartesi			Pazar		
	Genel Ortalama	Faaliyet Gösterenlerin Yüzdesi	Faaliyet Gösterenlerin Ortalaması	Genel Ortalama	Faaliyet Gösterenlerin Yüzdesi	Faaliyet Gösterenlerin Ortalaması	Genel Ortalama	Faaliyet Gösterenlerin Yüzdesi	Faaliyet Gösterenlerin Ortalaması
1965	.29	25	1.55	.40	30	2.16	1.29	38	3.53
1970	.29	27	1.47	.52	34	2.33	1.45	46	3.48
1975	.36	36	1.41	1.00	40	2.30	2.00	55	3.39

Kadın Yetişkinler İçin

Yıl	Hafta İçi			Cumartesi			Pazar		
	d.	%	Sa. d.	d.	%	Sa. d.	d.	%	Sa. d.
1965	.21	15	2.26	.23	15	2.32	.45	21	3.37
1970	.22	20	1.47	.26	21	2.06	.53	28	3.10
1975	.27	28	1.37	.27	26	1.44	.46	32	2.27

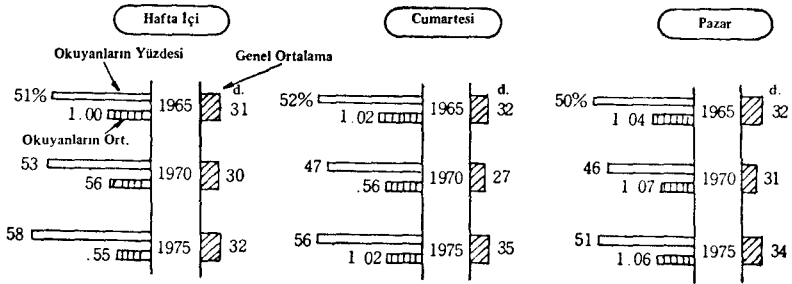
8. Gazeteler, Dergiler ve Kitaplar

Japonların gazete, dergi ve kitap okumak için harcadığı ortalama süre, hafta içinde 32 dakika, Cumartesi 35 dakika ve Pazarları 34 dakikadır. Bunları okuyanların oranı, hafta içinde % 58, Cumartesi % 56 ve Pazarları % 51'dir. Hafta içindeki günlerden Cumartesiye ve Pazara doğru görülen bu düşüş, boş vakitlerdeki artışla ters orantılıdır. Hafta içinde, gazetelere, dergilere ve kitaplara ayrılan sürenin 2/3'si gazetelere, 1/3'i dergilere ve kitaplara ayrılmaktadır. Başka bir deyişle gazeteler hafta içinde, Cumartesi ve Pazar günlerinden daha uzun süre okunmakta, Pazar günleri, kitaplara ve dergilere ayrılan süre, hafta içinden ve Cumartesilerden fazla olmaktadır.

Gazete, dergi ve kitaplara ayrılan süre, 10 yıl içinde büyük bir değişme göstermemiştir. Bazı okuyucuların okuma sürelerindeki artışa bağlı olarak, araştırma kapsamına girenlerin ortalama okuma süreleri biraz artmıştır.

J-3

● Gazete, Dergi ve Kitap Okuma Sürelerindeki Değişmeler



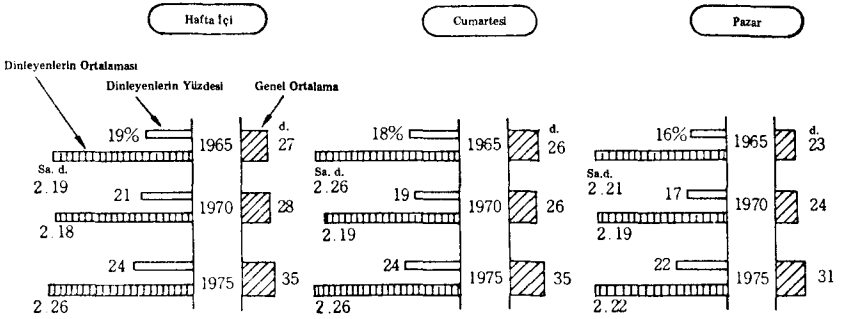
Gazete, Dergi ve Kitaplara Harcanan Süre Son On Yılda Önemli Bir Değişiklik Göstermemiştir.

9. Radyo

Radyo dinleme süresi, hafta içinde ve Cumartesileri ortalama 35 dakika ve Pazarları 31 dakikadır. Tüm örnekleme grubunda radyo dinleyenlerin oranı, hafta içinde ve Cumartesileri % 24, Pazarları % 22'dir. Radyo dinleyenler arasında yapılan değerlemede ise ortalama radyo dinleme süresi 2 saat 20 dakikanın biraz üzerindedir. 1965'den 1970'e kadar radyo dinleme süreleri pek az değişmiş, ancak 1970'den sonra giderek artmaya başlamıştır.

Bu artışın nedenini, 1965'den itibaren radyo dinleyenlerin sayısında meydana gelen % 5-6'lık artışa bağlamak mümkündür. Bu artış tek başına ele alındığında, radyonun özelliklerinin kişiler tarafından yeniden değerlendirildiği anlamına gelebilir. Özellikle belirtilecek bir husus da radyo dinleyicilerinin büyük bir çoğunluğunun (hafta içinde % 86'sının, Pazar günleri % 74'ünün) radyo dinlerken aynı zamanda başka bir iş yapmalarıdır.

Radyo Dinleme Sürelerindeki Değişmeler



10. Televizyon

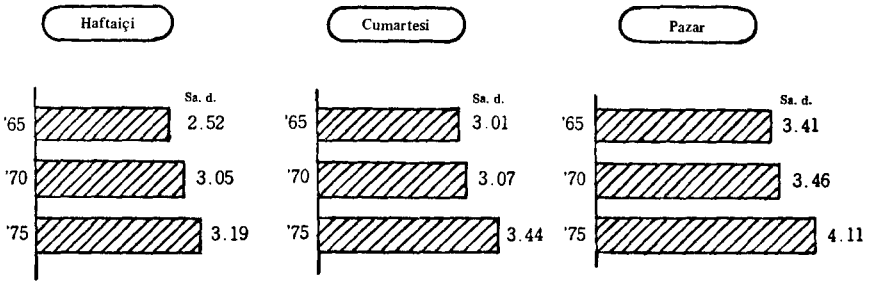
Japonya'da TV izlemeye harcanan süre, hafta içinde ortalama 3 saat 19 dakika, Cumartesileri 3 saat 44 dakika ve Pazarları 4 saat 11 dakikadır.

TV'nin yaygın olarak kullanılmaya başladığı 1965'den beri, TV izleme süresi yavaş da olsa bir artış göstermiştir.

1965'den bu yana TV izleme süresi, hafta içinde ve Pazarları ortalama 30 dakika ve Cumartesileri 40 dakikanın biraz üstünde bir artış göstermiştir.

Ev işleriyle uğraşan kadınlar en fazla TV seyreden grubu (hafta içinde günde ortalama 4 saat 57 dakika) oluşturmaktadırlar. Bu durum, her zaman çocuklarına TV izlemeyi bırakıp ders çalışmalarını öğütleyen annelerin esasen çocuklarının iki misli TV seyrettiklerini ortaya koymaktadır.

● Televizyon Seyretme Sürelerindeki Değişmeler



Yaş gruplarına göre yapılan sınıflamaya göre, yaş ilerledikçe TV izleme süresi artmaktadır. 60 yaşındaki ve üstündeki erkekler ile 50 yaşındaki ve üstündeki kadınlar, hafta içinde, Cumartesileri ve Pazarları günde 4 saatten fazla TV izlemektedirler. Diğer yandan, delikanlılar ile genç kızlar TV'ye çok daha az zaman ayırmakta, bu süre hafta içinde 2-2,5 saat olmakta, Pazar günleri 3-3,5 saate yükselmektedir.

Başka bir işle uğraşırken TV izleme süresi, hafta içerisindeki toplam TV izleme süresinin % 46'sını, Cumartesi izleme süresinin % 43'ünü ve Pazar izleme süresinin % 37'sini oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle hafta içerisinde TV izlenirken bu sürenin yarısından fazlasında başka işler yapılmakta, Pazarları ise TV izleme için daha fazla vakit ayrılmaktadır.

● Cinsiyet ve Yaş Grupları Olarak Televizyon Seyretme Süreleri(1975)

Erkek Yetişkinler İçin

	10~15 Yaşları	16~19 Yaşları	20~29 Yaşları	30~39 Yaşları	40~49 Yaşları	50~59 Yaşları	60~69 Yaşları	70'in Üzerinde
Sa. d.								
Hafta İçi	2.16	2.21	2.27	2.37	2.47	3.13	4.13	4.24
Cumartesi	3.16	3.05	2.58	3.22	3.17	3.25	4.29	4.34
Pazar	3.35	3.58	3.59	4.06	4.01	4.26	4.55	4.56

Kadın Yetişkinler İçin

	10~15 Yaşları	16~19 Yaşları	20~29 Yaşları	30~39 Yaşları	40~49 Yaşları	50~59 Yaşları	60~69 Yaşları	70'in Üzerinde
Sa. d.								
Hafta İçi	2.05	2.13	3.40	3.59	3.54	4.26	4.23	4.51
Cumartesi	3.02	2.46	3.55	4.12	4.15	4.43	5.01	4.21
Pazar	3.53	3.39	4.10	4.05	4.25	4.34	4.59	4.31

EK I

	Toplam Örnek			Yetişkinler								
				Erkek ve Kadınlar			Erkekler			Kadınlar		
	Hafta İçi	Cumartesi	Pazar	Hafta İçi	Cumartesi	Pazar	Hafta İçi	Cumartesi	Pazar	Hafta İçi	Cumartesi	Pazar
	Sa. d.	Sa.d.	Sa.d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.
Uyku	752	758	848	750	755	841	806	807	858	736	744	827
Yemek	132	134	137	134	137	139	130	132	134	137	141	143
Şahsî İşler	106	101	58	107	102	59	59	57	55	115	107	103
Çalışma	432	340	152	522	424	214	715	556	249	346	304	143
Ders Çalışma	126	109	32	05	04	02	07	07	04	03	01	01
Sınıf dersleri ve Okul Programları	57	41	02	03	02	00	04	03	01	02	00	00
Ders Programı Dışı Faaliyetler ve evde ders Çalışma	29	28	30	02	02	02	03	04	03	02	00	01
Ödev	237	250	306	304	319	327	27	42	111	518	535	527
Yemek Pişirme	56	58	55	107	109	104	02	03	03	202	207	158
Temizlik	17	18	20	20	21	22	02	03	05	35	36	37
Yıkama	19	20	23	23	24	27	00	01	01	43	44	49
Dikiş ve Örgü	11	13	11	13	15	12	00	00	00	24	29	23
Günlük ihtiyaçlar İçin Alış-Variş	16	22	29	18	25	30	03	09	16	31	39	42
Çocuklara Bakma	21	21	16	25	26	20	04	06	06	43	43	52
Diğer İşler	25	27	42	28	30	43	15	21	40	39	38	46
Sosyal İlişkiler	36	46	106	41	50	113	40	53	115	42	48	112
Özel Arkadaşlıklar	25	34	47	28	36	51	27	37	53	29	36	49
Sosyal Görüşmeler	11	12	19	13	14	22	13	16	22	13	12	23
Dinlenme	40	44	41	43	47	43	47	47	45	40	46	42
Uzanma	35	37	37	37	39	40	42	41	42	33	37	38
Tıbbî Bakım ve Nekalet	06	07	04	07	08	04	05	06	03	08	09	04

Boş vakit faaliyetleri	35	49	134	31	42	121	36	100	200	27	27	46
Sinemaya, tiyatroya veya sergilere gitme	04	06	17	03	06	13	04	07	16	03	05	11
Spor	04	06	14	03	04	10	05	06	18	01	01	03
Şans oyunları, satranç, oyun kağıdı v.b.	04	08	11	05	10	11	10	19	22	00	01	02
Geziler, turlar	06	09	30	07	09	31	06	11	43	07	08	21
Hobilere ilişkin kurs görme	10	11	14	11	11	13	10	13	18	12	10	09
Ehliyet v.b. almak için teknik kurs görme	03	03	03	03	03	02	02	03	03	04	02	01
Çocuksu oyunlar	04	04	07	00	00	00	00	00	00	00	00	00
Vasfaya binme	47	48	32	42	43	32	59	59	40	28	29	25
İşe gitme	29	22	07	33	27	08	51	41	13	19	14	05
Okula gitme	12	12	01	01	01	00	02	02	00	01	00	00
Diğerleri	07	15	23	08	15	24	06	16	27	09	14	20
Gazeteler, dergiler ve kitaplar	32	35	34	34	36	34	44	46	46	24	28	23
Gazeteler	20	20	17	23	23	20	31	30	28	16	17	13
Dergi ve Kitaplar	12	15	17	11	13	14	14	15	18	08	10	10
Radio (toplam saat)	35	35	31	38	36	30	43	42	33	33	32	26
Radio (ev dışında dinleme)	13	11	08	15	13	09	24	22	13	07	05	05
Radio (bir iş yaparken dinleme)	30	29	23	33	32	24	37	36	25	30	28	22
Televizyon (toplam saat)	319	344	411	333	353	417	258	325	413	402	418	421
Televizyon (ev dışında seyretme)	07	11	11	08	12	12	11	16	15	06	09	10
Televizyon (bir iş yaparken seyretme)	132	137	134	143	148	143	104	109	112	217	222	210

	10~15 Yaşları						16~19 Yaşları					
	Erkek			Kadın			Erkek			Kadın		
	Hafta İçi	Cumartesi	Pazar	Hafta İçi	Cumartesi	Pazar	Hafta İçi	Cumartesi	Pazar	Hafta İçi	Cumartesi	Pazar
	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.
Uyku	830	844	944	833	828	936	719	722	840	705	727	839
Yemek	127	122	127	128	124	132	119	118	124	124	121	124
Şahsi İşler	51	49	47	101	56	58	100	52	45	119	109	111
Çalışma	03	01	04	00	01	00	149	138	55	140	120	29
Ders Çalışma	815	604	223	827	646	258	624	513	308	618	442	243
Sınıf Dersleri ve Okul Programları	536	357	13	51	404	08	346	245	10	358	244	06
Ders Programı Dışı Faaliyetler ve Evde Ders Çalışma	240	208	210	236	243	249	238	228	258	219	158	236
Ödev	16	24	101	29	46	151	21	22	53	114	146	253
Yemek Pişirme	01	01	01	06	10	15	02	02	03	22	30	40
Temizlik	03	02	04	04	03	14	02	02	06	09	10	22
Yıkama	00	00	01	01	02	06	01	00	01	07	05	18
Dikiş ve Örgü	00	00	00	03	03	06	00	00	00	05	16	14
Günlük İhtiyaçlar İçin Alış-Veriş	05	07	20	05	10	34	06	07	18	14	28	40
Çocuklara Bakma	00	00	00	01	01	00	00	00	00	02	01	02
Diğer İşler	07	13	34	09	17	37	11	12	25	17	17	42
Sosyal İlişkiler	06	12	20	10	19	25	30	45	102	22	52	52
Özel Arkadaşlıklar	06	10	16	09	15	20	29	40	57	21	45	47
Sosyal Görüşmeler	00	02	04	02	04	05	01	05	05	01	07	05
Dinlenme	25	21	22	22	29	28	39	42	36	29	40	34
Uzanma	23	19	22	21	26	23	38	38	25	28	40	34
Tıbbi Bakım ve Nekalet	02	02	00	00	03	05	01	04	11	01	00	00

Boş vakit faaliyetleri	1 07	1 47	3 47	46	57	2 06	59	1 16	2 07	27	47	1 25
Sinemaya, tiyatroya veya sergilere gitme	04	06	34	03	07	27	23	21	39	06	09	34
Spor	19	38	1 09	05	09	10	04	05	08	02	04	10
Şans oyunları, satranç, oyun kağıdı v.b.	01	04	09	01	03	05	07	11	18	00	00	03
Geziler, turlar	04	07	30	03	02	19	12	23	41	03	13	17
Hobilere ilişkin kurs görme	04	08	17	07	14	18	06	12	12	09	09	12
Ehliyet v.b. almak için teknik kurs görme	01	00	03	00	00	02	05	02	06	06	12	09
Çocuksu oyunlar	34	43	1 04	28	23	46	01	01	02	00	00	00
Vasıtaya binme	54	1 01	29	55	1 07	27	1 32	1 27	33	1 40	1 35	41
İşe gitme	00	00	00	00	00	00	15	12	05	17	12	01
Okula gitme	51	53	06	57	56	07	1 07	1 03	11	1 18	1 00	07
Diğerleri	02	08	23	02	11	20	10	12	18	06	24	32
Gazeteler, dergiler ve kitaplar	23	28	31	18	31	37	31	30	32	31	31	30
Gazeteler	03	02	04	01	02	02	08	09	10	07	04	05
Dergi ve Kitaplar	19	26	27	17	29	35	23	21	22	24	27	25
Radyo (toplam saat)	20	19	30	06	16	21	39	1 02	1 14	37	31	53
Radyo (ev dışında dinleme)	00	01	02	00	00	01	04	10	10	07	01	03
Radyo (bir iş yaparken dinleme)	13	08	14	03	10	14	26	38	42	24	20	40
Televizyon (toplam saat)	2 16	3 16	3 35	2 05	3 02	3 53	2 21	3 05	3 58	2 13	2 46	3 39
Televizyon (ev dışında seyretme)	01	05	06	01	03	08	06	09	09	02	14	11
Televizyon (bir iş yaparken seyretme)	38	38	44	36	50	57	52	51	1 02	53	1 01	1 11

	Erkek İşçiler-- Memurlar			Erkek İşçi--Memur Olmayanlar			Kadın İşçiler-- Memurlar			Kadın İşçi--Memur Olmayanlar			Ev Kadınları		
	Hafta İçi	Cumar- tesi	Pazar	Hafta İçi	Cumar- tesi	Pazar	Hafta İçi	Cumar- tesi	Pazar	Hafta İçi	Cumar- tesi	Pazar	Hafta İçi	Cumar- tesi	Pazar
	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.	Sa. d.
Uyku	7 58	8 04	9 05	8 08	8 04	8 36	7 31	7 40	8 32	7 34	7 37	8 04	7 30	7 35	8 23
Yemek	1 28	1 31	1 34	1 34	1 34	1 34	1 24	1 30	1 33	1 34	1 38	1 38	1 45	1 49	1 50
Şahsi İşler	1 00	59	56	56	53	52	1 25	1 18	1 10	1 03	59	57	1 13	1 04	1 03
Çalışma	7 49	5 59	2 18	7 50	7 19	4 45	6 58	5 24	1 59	6 35	5 58	4 24	1 10	1 05	4 4
Ders Çalışma	02	02	01	02	01	00	02	02	01	00	00	00	00	00	00
Sınıf Dersleri ve Okul Programları	01	01	01	01	00	00	01	01	00	00	00	00	00	00	00
Ders Programı Dışı Faaliyetler ve Evde Ders Çalışma	00	00	01	01	00	00	01	01	01	00	00	00	00	00	00
Ödev	22	40	1 13	26	35	1 02	2 37	3 06	4 30	3 49	4 16	4 20	7 46	7 41	6 40
Yemek Pişirme	02	02	02	01	03	03	1 10	1 13	1 25	1 48	1 59	1 51	2 47	2 47	2 26
Temizlik	01	02	04	03	03	04	17	18	36	26	27	29	51	52	42
Yıkama	00	01	02	00	01	01	21	23	45	31	31	35	1 04	1 03	1 01
Dikiş ve Örgü	00	00	00	00	00	00	10	16	24	08	15	13	38	41	25
Günlük İhtiyaçlar İçin Alış--Veriş	03	09	18	04	06	12	18	28	43	18	23	27	46	53	50
Çocuklara Bakma	04	06	07	03	05	04	12	14	13	18	17	16	1 16	1 13	49
Diğer İşler	12	20	41	14	18	38	18	22	42	31	36	45	55	47	50
Sosyal İlişkiler	35	50	1 14	45	58	1 15	26	48	1 11	36	30	1 06	50	54	1 11
Özel Arkadaşlıklar	25	37	53	27	36	49	20	37	51	17	19	37	37	41	51
Sosyal Görüşmeler	10	13	21	18	23	26	06	11	20	19	11	30	14	13	20
Dinlenme	44	46	45	39	40	40	32	38	37	31	39	34	40	42	39
Uzanma	41	42	43	36	36	38	30	34	34	27	28	32	31	34	34
Tıbbi Bakım ve Nekaht	03	04	02	03	05	02	02	03	02	04	11	01	09	09	05

Boş vakit faaliyetleri	33	108	211	31	33	133	23	39	105	17	12	33	29	24	43
Sinemaya, tiyatroya veya sergilere gitme	04	08	18	04	04	11	03	06	16	01	02	07	03	04	10
Spor	05	08	18	03	04	20	02	03	04	00	01	02	02	01	04
Şans oyunları, satranç oyun kâğıdı v.b.	11	23	27	07	09	13	01	02	02	00	00	00	00	01	32
Geziler, turlar	05	13	48	05	07	30	04	14	30	08	03	16	08	06	18
Hobilere ilişkin kurs görme	08	13	16	10	09	18	08	11	11	06	05	06	14	10	68
Ehliyet v.b. almak için teknik kurs görme	02	03	04	02	01	02	06	03	02	02	02	01	02	01	01
Çocuksu oyunlar	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00
Vasıtaya binme	111	110	46	35	35	32	100	100	38	21	22	22	12	15	20
İşe gitme	106	52	15	28	22	11	52	41	10	14	12	07	03	02	01
Okula gitme	00	00	00	00	00	00	01	00	00	00	00	00	00	00	00
Diğerleri	04	17	30	07	12	21	08	19	28	06	10	15	09	13	19
Gazeteler, dergiler ve kitaplar	46	47	48	37	35	34	24	27	29	17	17	14	27	31	22
Gazeteler	32	31	30	26	25	23	13	13	12	12	12	10	20	21	15
Dergi ve Kitaplar	14	15	19	10	10	11	11	14	17	05	05	03	07	10	07
Radyo (toplam saat)	32	37	31	108	54	33	26	30	36	45	44	34	33	27	18
Radyo (ev dışında dinleme)	22	24	13	34	22	16	10	09	08	17	11	09	03	02	02
Radyo (bir iş yaparken dinleme)	28	32	22	102	48	29	23	27	29	42	41	31	31	25	16
Televizyon (toplam saat)	238	316	418	316	332	354	251	320	408	327	346	351	457	501	438
Televizyon (ev dışında seyretme)	12	19	16	10	11	12	10	15	18	07	11	07	03	06	07
Televizyon (bir iş yaparken seyretme)	59	106	111	116	118	115	131	146	154	200	211	200	257	255	229

NHK'nin Kamuoyu Araştırmaları

1. Araştırma Türleri

- 1) Yayınlarla ilgili olarak dinleyici tercihleri ve görüşleri konusundaki araştırmalar

Amaç, kişilerin yayım programlarıyla ilgili dileklerini; bu yayımları izlemeyi ve dinlemeyi tercih ettikleri saatleri, tek-tek programlar üzerindeki görüşlerini incelemektir.

Ayrıca, kişilerin yayımlar hakkındaki genel görüşlerini incelemeye yönelik araştırmalar da yapılmıştır. Bu araştırmaların sonuçları, NHK'nin bütün programlarında temel referans malzemesi olarak kullanılmaktadır.

- 2) Dinleyicilerin yayım programlarını dinleme/izleme tutumlarının araştırılması

Amaç, yayım programlarını izlerken bireylerin, tutumlarını ve programlara karşı tepkilerini inceleyerek, programların derlenmesinde, düzeltilmesinde veya iyileştirilmesinde bu verilerden yararlanmaktır.

Bu konudaki en belli başlı araştırma, yılda iki kez yapılan yurt çapındaki program-değerleme araştırmasıdır. Bu araştırmada izleyicilerden, bir haftalık sürede bir dinleme/izleme kaydı tutmaları istenir. Bu araştırma ile, yalnızca, çeşitli izleyici gruplarının program derecelendirmesi öğrenilmekte kalmayıp, bir günlük veya bir haftalık bir zaman kesiti içinde NHK'nin radyo ve televizyonunu izleyenlerin ve dinleyenlerin sayısı ortaya çıkarılmaya çalışılır. Ayrıca, her programın doyuruculuk derecesi, izleyicilerin dinleme/izleme şekilleri veya alışkanlıkları; eğitim programlarından yararlanma derecesi araştırılır.

- 3) Kamuoyu Araştırmaları

Amaç, kişilerin kendi yaşama biçimleri hakkında ne düşündüklerini, politik ve sosyal sorunlar konusundaki görüşlerini araştırmaktır. Böylece kamuoyunun o andaki durumu ve değişme eğilimleri açıklığa kavuşturulmaya çalışılır. Bu veriler, özel bazı programları uygulamada yararlı birer kaynak olmaktadır.

4) Seçim Araştırmaları

Amaç, siyasal partiler ve seçim adayları hakkında halkın fikrini almaktır. Ayrıca Parlamento seçimleri sırasında tartışılan çeşitli konular üzerindeki halkın görüşünü belirlemektir. Yurt çapında ve seçim bölgesi araştırması olmak üzere iki türdür. Bu şekilde toplanan veriler, seçimle ilgili programlarda geniş çapta kullanılır. Valilik seçimleri sırasında da gerekirse buna benzer bir araştırma yapılır.

5) Zaman Bütçesi Araştırmaları

NHK 1960'dan beri her 5 yılda bir, «İnsanlar Zamanlarını Nasıl Kullanıyorlar?» konulu bir araştırma yapmaktadır. Kişilerin bir günde 24 saat nasıl vakit geçirdikleri, hafta içi ve hafta sonları için ayrı ayrı incelenmektedir. Bu araştırma, her bir zaman kesitinde kişilerin davranış biçimleri ve her davranışa ayırdıkları zaman miktarı açısından eksiksiz bir tablo vermektedir. Ayrıca günlük hatta yapılan işlere ayrılan sürenin ne denli değiştiği de ortaya çıkarılmaktadır. Bu araştırmanın sonuçları, yayım ve çeşitli amaçlar için kullanılmaktadır.

6) Kamuoyu Araştırmalarıyla İlgili Temel Araştırma

NHK, şimdiye kadar özetlenen çeşitli kamuoyu araştırmalarının yanısıra, kendisi ve diğer araştırma enstitüleri tarafından yayınlanan, kamuoyu araştırmaları verilerini yeniden değerlendirmektedir. Sözelisi, «Nesiller arası uçurumun yapısı» ve «Harbin bitiminden beri, son 30 yıldaki Japon bilincindeki değişimler» bu tür araştırmalara örnek olarak verilebilir. Ayrıca araştırma yöntemlerinin iyileştirilmesi için çeşitli incelemeler de yapılmaktadır.

2. Tablolaştırma ve Analiz

NHK kamuoyu araştırmalarının bulguları, normal olarak cinsiyet, yaş, meslek vb.'ye göre sınıflanır. Ayrıca, günlük hayatla ilgili değişiklikleri ve kişilerin bilinçliliğini öğrenmek için çeşitli istatistiksel hesaplamalar ve analizler yapılır.

Bütün bu tablolaştırmalar ve hesaplamalar, NHK'nin elektronik bilgi işlem makinalarıyla yapılmaktadır.

3. Örnekleme

NHK, rnek seçmek için, iki aŐamalı bir tesadüfi örnekleme yöntemi uygulamaktadır. Bu yönteme göre, kırsal ve kentsel bölgeler, yerleşme bölgesindeki ve endüstriyel yapıdaki benzerliğe göre çeşitli gruplara ayrılır. Bu gruplar içinden, tesadüfi olarak incelenecek kentler ve kasabalar seçilir ve oralarda yaŐayanlara ait kayıtlardan da yine tesadüfi olarak örnekler alınır. Buna iki aŐamalı örnekleme yöntemi denir.

Toplam 300 kadar olan bu seçilmiş kentlerden, kasabalardan ve köylerden 12Őer rnek seçilir (böylece ülkede seçilen örnek sayısı 3600'e ulaşır). Bu Şekilde seçilen örneklerin, tüm nüfusu tamamiyle temsil ettiği, cinsiyet, grubuna vb. göre nüfus içinde çok gerçekçi bir karşılaştırma sağladığı istatistiksel olarak kanıtlanmıŐtır.

S Ö Y L E V

Sami N. ÖZERDİM

Gazi M. Kemal Atatürk: **SÖYLEV**. Kısaltarak basıma hazırlayan: Ord. Prof. Dr. Hıfzı Veldet Velidedeoğlu. İstanbul 1978 Çağdaş Yayınları. 430 s. 50 lira. «Tarih-Anı-Gezi-Olay dizisi : 19»

Türkiye devletinin kuruluş savaşımını anlatan **NUTUK**, 1927'den bu yana çeşitli basımlarla sunulmuştur. 1927'de Vesikalar'ı içeren ek'iyile birlikte, iki cilt; 1934'te üç cilt; 1938'de Vesikalar'sız tek cilt; 1950'den bu yana yine üç cilt; Türk Dil Kurumu'nun 1963'ten beri yaptığı basım (**SÖYLEV**) iki cilt; Kültür Bakanlığı'nın «1000 Temel Eser» dizisinde 1973, 1975'te iki cilt; 1963'te İngilizce basımının Türkiye'de yinelenmesi; ayrıca Ahmet Köklügiller'in Milliyet Çocuk Yayınları arasında çıkan çocuklar için kısaltılmışı. Millî Eğitim Bakanlığı'nın 1950'den bu yana yaptığı basım 14 baskıya, T.D.K.'nunki ise 6 baskıya ulaştı. Köklügiller'in kısaltılmış basımı iki kez basıldı. Hepsini toplarsak 1927'den bu yana 26 kez basılmış oluyor. Baskı sayılarını (ilki dışında) bilmiyoruz. 1927 baskısı 100.000'dir; aynı yıl yapılan lüks baskılar bunun içinde midir, bunu da saptayamadık. 1927'den beri aşağı yukarı iki yılda bir yeni

baskısı yapılan **NUTUK**'un gereğince okunmadığından yakınılmaktadır. Nitekim, yukarıda bibliyografik künyesini verdiğimiz yeni basımda, Prof. Velidedeoğlu da özdeş yakınma içindedir.

Doğan Hızlan'ın, **SÖYLEV**'in bu yeni basımı nedeniyle **Cumhuriyet** gazetesinin 23 Mayıs 1977 günlü sayısında Prof. Velidedeoğlu ile yaptığı konuşmada, Profesör'ün, «Atatürk ideolojisinin ne olduğunu aydın geçinen çok kişi bilmiyor. Bu ideoloji **Söylev**'in içinde vardır» sözleri ilginçtir. Hazırladığı bu yeni basımın önsözünde, daha acı bir gözlemi dile getirmektedir: «Bu büyük yapıtı hiç okumamış üniversite öğretim üyelerine bile rastlayıp şaşkınlık ve üzüntü içinde kaldığım olmuştur» (s.9).

Şu halde, 26 baskısı yapılmış olan **NUTUK**'u kimler okumaktadır? Bunun ayrıca araştırılması gerekir. Bugünkü genç kuşağın, **NUTUK**'u okumadığı, okumaya gerek duymadığı -acı da olsa- gerçektir. Prof. Velidedeoğlu, sözü geçen konuşmada, **NUTUK**'un, dili ve bugün için güncelliği kalmamış ayrıntıları yüzünden genç kuşaklara ulaşamadığını belirttikten sonra diyor ki: «Bu noktada boşluk bulan gençler yabancı ideolojiler konusunda eline geçen kitapları okudukları halde Atatürk'ün düşüncelerini kaynağında, yani doğrudan doğruya **Söylev**'i okumak suretiyle öğrenemiyorlardı.»

Gerçekten, **NUTUK**'un dili oldukça eski, ağdalıdır. Ancak, bugün eski yazınımızda meraklı gençler Arap harflerini de, Osmanlıca'yı da öğrenme olanağını bulabiliyorlar. On beş yıldır Türk Dil Kurumu'nun altı kez bastırıldığı **SÖYLEV**'in dili ise tümüyle arı bir dildir. Bize öyle geliyor ki, kendilerinde hiçbir zaman suç bulmak istemediğimiz genç okuyucular, **NUTUK**'a karşı merak duymamaktadır. Gençliğe yapılan «telkin»ler de Atatürk'e karşı olan sevgisizliği sürekli canlı tutmaktadır.

Ayrıntılara gelince... Fransızca basımında, örneğin, Nurettin Paşa bölümünün çıkarıldığı bilinir. Nitekim, Prof. Velidedeoğlu da, hazırladığı bu yeni basımda Nurettin Paşa'yla ilgili sayfaları çıkarmıştır. Burada, bir başka sorun ortaya çıkıyor. Kimileri için, **NUTUK** bir bütündür, kısaltılamaz. Kimileri ise, **NUTUK**'tan parçalar alınarak ayrı basımlar biçiminde yayılması ile, yapıta bu yolda ilgi uyandırılacağı kanısındadır.

O halde, **NUTUK** için çeşitli basımlar düşünülebilir. Nitekim, 1927, 1934, 1950- basımları Vesikalar (Belgeler)'i da içeriyor. Buna

karşılık 1938, T.D.K. basımları belgeleri almıyor. **NUTUK**'u popüler bir tarih kitabı okur gibi okuyup geçecekler için başka; belgelerinde inceleyip daha derinlemesine okumak isteyenler için ise başka basımlar yapılmış sayılabilir. Kısaltmaların da yararı vardır; çocuklara seslenen basımların da...

NUTUK'u bir belge olarak ele alan, inceleyerek okuyan kişiler için henüz yeterli basımlar yoktur. (1929-1934 yıllarında yapılmış olan Rusça basımı gösterebileceğimiz tek örnektir). Ekim 1977'de Ankara'da düzenlenmiş olan sempozyum; **Türk Dili** dergisinin Kasım 1977 sayısı, **Cumhuriyet** gazetesinin ek'i (15 Ekim 1977), başka dergi ve gazetelerde çıkan yazılar, **NUTUK**'u -çok geç de olsa- güncel duruma getirmiştir. Prof. Velidedeoğlu'nun hazırladığı yeni basımı da, 50. yılın bir ürünü sayıyoruz.

Bu başlangıçların ya da mustucuların özlenen geliştirilmiş basımlara yol açacağını umalım. 1934, 1938 basımlarının yetersiz dizinleri dışında, henüz bu büyük kitabın dizinsiz yayımlanmakta olduğunu da anımsatalım.

1927 basımında sadece yıldız ya da paragraf işaretleriyle konu ayrımları yapıldığını görüyoruz. Atatürk, **NUTUK**'u anlatmak için yazmıştır. 1934 basımında, metin iki cilde ayrılmış, yan başlıklarla okunması kolaylaştırılmıştır. Almanca ve Rusça basımlarında ise dizgeli bir biçimde bölümlenmiştir. Prof. Velidedeoğlu'nun bu yeni basımda getirdiği en önemli yenilik, **SÖYLEV**'in, ayrıntılı biçimde bölümlere ayrılmasıdır. Örnek olarak, Birinci Kitap'ın Birinci Bölüm'ü, şu başlıklar altında veriliyor:

Birinci Kitap

Samsun'a Çıkıştan T.B.M.M.'nin
Toplanmasına Değın
Geçen Dönem

(19 Mayıs 1919-22 Nisan 1920)

Birinci Bölüm

İlk Bilgi, İlişki ve Düşünceler

I. 19 Mayıs 1919'da genel durum ve görünüm

1. Yabancı saldırganlıklar ve padişah
2. Yerli Hıristiyan azınlıkların örgütlenmesi

3. Türklerin örgütlenmesi
4. Ulusal varlığa düşman kuruluş ve kişiler
5. Amerikan güdümünü isteyenler
6. Ordunun durumu

II. Genel durumu değerlendirme

1. Türlü öneri ve kararlar
2. Ya bağımsızlık, ya ölüm
3. Kaçınılmaz tarihsel akış ve büyük ulusal giz

Bu basıma bir dizin eklenmemişse de, bu ayrıntılı bölümlenmenin çizelgesi verilmiştir. Böylelikle okuyucu, aradığını kolaylıkla bulacak, kitabı rahatlıkla okuyabilecektir.

Prof. Velidedeoğlu, Nurettin Paşa örneği gibi kimi bölümleri metnin dışında bırakırken, önlemini de almıştır. Bu bakımdan **SÖYLEV**, bütünü yitirmemiş oluyor; çünkü, konu yine verilmekte, ancak, ayrıntıları için T.D.K. basımına bakılması anımsatılmaktadır. Hatta sayfa sayıları da unutulmamıştır. Ancak, arada söyleyelim ki, T.D.K. basımının ilk ve sonraki baskılarında sayfa sayıları değişmiştir. Okuyucu bu açıdan sakıntılı davranmak zordur. Bu tür belge yapıtlarda, sayfa sayılarının değişmesinin sakıncası burada görülüyor. Ne var ki, baskı olanakları buna elvermiyor.

Prof. Velidedeoğlu, dil konusundaki kaygılarını belirttiğinden, T.D.K. basımına geçtikten sonra, kendi tutumunu da açıklıyor. T.D.K.'nin çevirisinden «büyük ölçüde» yararlanmakla birlikte yer yer kendine özgü bir yöntem izlemiştir. Gerektikçe, özdeş Osmanlıca sözcük için, anlamı bozmadan, çeşitli karşılıklar kullanmıştır.

SÖYLEV'de Türkçeleştirmeye giderken, bu işi yürütenlerin (T.D.K. çevirisini beş kişi hazırlamıştır), özellikle kuruluş adlarında duraksadıkları bir gerçektir. Bugün «Kuvayi Milliye»yi genç kuşağa anlatmak için «Ulusal Kuvvetler» demek yeterli olmasa gerektir. T.D.K. çevirisinde, örneğin, metinde: «Reddi İlhak» tamamlaması alınmış, alt notta ise: «Katmayı Önleme» olarak bunun karşılığı verilmiştir. Kimi yerde ise, bunun tersi uygulanmış, metinde: «Milletler Cemiyeti», alt notta ise: «Cemiyeti Akvam» olarak geçmiştir. Bu yöntem doğrudur. Buna karşılık, metinde: «Yüce Halifelik Merkezi», alt notta ise: «Darülhilâfetülâliye» denildiği de görülüyor. «Kuvayi Milliye» ise, birkaç yerde -belki çeviricilerden bi-

rincede olduğu gibi alınmışsa da, genellikle «Ulusal Kuvvetler» biçiminde karar kılınmıştır. Yukarıda belirttiğimiz üzere, «Kuvayi Milliye» olarak bırakılması yerinde olurdu. Prof. Velidedeoğlu'nun çevirisinde bunların da dikkate alındığı görölüyor; her ne kadar bu basımda da «Ulusal Kuvvetler» terimi yeğlenmişse de...

Ord. Prof. Dr. Hıfzı Veldet Velidedeoğlu'nun **SÖYLEV** düzenlemesi ve çevirisi büyük bir başarı olduğu denli (kişiliğini düşünerek bu «başarı» sözcüğünü hiç anmamak da gerekirdi; çünkü başarı olacağı doğaldır) büyük bir hizmettir. **NUTUK**'un elli yıl savsakanmış olmasının getirdiği sakıncaları dağıtmak için ilk adımdır. Bu basımın kısa sürede yeni baskılara ulaşmasını, gençliğin bu **unutulmuş kitab'**ı anımsamasına yol açmasını yürekten dileriz.