

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YEŞİLÇAM'DA HİBRİT BİR ÜRETİM MODELİ:
CEM-CUMHUR FİLM ÖRNEĞİ

Tanju BARAN

2501171637

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ŞÜKRÜ SİM

İSTANBUL – 2022

ÖZ

YEŞİLÇAM'DA HİBRİT BİR ÜRETİM MODELİ: CEM-CUMHUR FİLM ÖRNEĞİ TANJU BARAN

Sinema tarihi boyunca çeşitli üretim modelleri ortaya çıkmıştır. Amerikan sinema endüstrisinin kuruluş döneminde, film stüdyoları söz sahibi olmuştur. 1920'lerden itibaren, kısmen stüdyoların kontrolü ve çatısı altında, alternatif modeller gelişmeye başlamıştır. Bunlardan ilki, oyuncuların merkezde yer aldığı star sistemidir. Star sistemi, 20. yüzyılın ortalarında antitröst davası sonucu sektördeki hakimiyeti azalan stüdyolara karşı güç kazanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yükselen bir diğer model, filmin yaratıcı sürecini kontrol eden yönetmenleri ön plana çıkaran, auteur merkezli yaklaşımdır. Yeşilçam'da da stüdyo, star ve auteur merkezli yaklaşımlar görülmektedir. Kuruluşundan itibaren stüdyolar, sektörde söz sahibi olurken, Yeşilçam yıldızları farklı bir üretim modelinin merkezindedir. 1960'larda, auteur kuramının etkileri Yeşilçam'a uzanmış, bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmıştır. Bu çalışma, 1971'de kurulan Cem-Cumhur Film'in, Yeşilçam'da benzeri olmayan, hibrit bir üretim modeli örneği olduğunu tartışmayı amaçlamaktadır. Stüdyo, 1976'da Natuk Baytan yönetiminde, Kemal Sunal'ın başrolünde yer aldığı bir komedi serisine başlamıştır. *Sahte Kabadayı*'yla (1976) başlayan ve *Tarzan Rıfkı*'yla (1986) sonlanan süreçte, Cem-Cumhur Film çatısı altında, aynı yönetmenin ve starın yer aldığı on film çekilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde literatür taraması yapılarak sinemada stüdyo ve star sistemi özetlenmiş, ikinci bölümünde auteur kuram ve yönetmen sineması açıklanmıştır. Üçüncü bölümde, Natuk Baytan'a ait seçili on film, betimsel analizle incelenerek, Yeşilçam içerisinde ayrıksı bir yeri olduğu düşünülen Cem-Cumhur Film'in, hibrit bir üretim modeliyle, stüdyo ve star sistemi ile yönetmen sinemasını aynı çatı altında buluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam, Cem-Cumhur Film, Natuk Baytan, Kemal Sunal, Stüdyo Sistemi

ABSTRACT

A HYBRID PRODUCTION MODEL IN YEŞİLÇAM: THE CASE OF CEM-CUMHUR FILM

Various production models have emerged throughout the history of cinema. During the establishment period of the American movie industry, movie studios had the upper hand. Alternative models began to emerge in the 1920s, partly under the control and umbrella of studios. The first is the star system, in which the players are positioned in the center. The star system gained clout against studios, whose dominance in the industry had dwindled as a result of antitrust lawsuits in the mid-twentieth century. The auteur model, which emerged after World War II, emphasizes the directors who control the creative process of the film. There are studio, star, and auteur-centered approaches in Yeşilçam. The studios have had a say in the industry since their inception. The stars of Yeşilçam alone constitute the production model, in addition to the studios. In the 1960s, the influence of auteur theory extended and a generation of directors emerged. Cem-Cumhur Film, founded in 1971, offers a hybrid production model that is unique in Yeşilçam. In 1976, the studio launches a comedy series starring Kemal Sunal, directed by Natuk Baytan. Beginning with *Sahte Kabadayı* (1976) and ending with *Tarzan Rıfkı* (1986), ten films were shot at Cem-Cumhur Film with the same director and star. With this hybrid production model, Cem-Cumhur Film, which has a distinct presence in Yeşilçam, combines studio and star systems as well as director's cinema. The first part of the study included a literature review and a summary of the studio and star systems in cinema, and the second part explained auteur theory and director's cinema. In the third chapter, Natuk Baytan's cinema was examined using descriptive analysis methods on ten selected films, and it was concluded that Cem-Cumhur Film has a hybrid production model that combines the studio and star systems with director's cinema.

Keywords: Yeşilçam, Cem-Cumhur Film, Natuk Baytan, Kemal Sunal, Studio System

ÖNSÖZ

Kendim olmamda ve kişisel yolculuğumda emeği geçen herkese şükranlarımla.

İSTANBUL, 2022

TANJU BARAN



İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

STÜDYO VE STAR SİSTEMİ

1.1. Stüdyo Sistemi.....	11
1.1.1. Sinema Endüstrisinin Doğuşu.....	11
1.1.2. Stüdyo Sistemi Hakkında.....	14
1.1.3. Film Stüdyolarının Doğuşu.....	17
1.1.4. Yeşilçam'ın Doğuşu.....	26
1.2. Star Sistemi	30
1.2.1. Star Sisteminin Doğuşu.....	31
1.2.2. İlk Sinema Starları	32
1.2.3. İlk Yeşilçam Starları	34

İKİNCİ BÖLÜM

AUTEUR KURAM VE YÖNETMEN SİNEMASI

2.1. Auteur Kuram.....	36
2.1.1. Auteur Kuramın Tarihsel Gelişimi	38
2.1.2. İkinci Dünya Savaşı Sonrasında İtalya'da Yönetmen Sineması	42
2.1.3. İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Fransa'da Yönetmen Sineması	43
2.1.4 Türkiye'de Auteur Kuram.....	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİLÇAM'DA HİBRİT BİR ÜRETİM MODELİ ÖRNEĞİ OLARAK CEM- CUMHUR FİLM'İN İNCELENMESİ

3.1. Cem Film'in Kuruluşu	50
3.1.1. Cumhuriyet Film'in Kuruluşu.....	52
3.1.2. Cem-Cumhuriyet Film Yapımcılığındaki Filmler	53
3.1.2.1. Seçili Filmlerin Özellikleri	56
3.2. Natuk Baytan Sineması	59
3.2.1. Natuk Baytan Hakkında	59
3.2.2. Natuk Baytan Filmografisi.....	60
3.2.2.1. Natuk Baytan Sinemasının Biçimsel Yapısı	66
3.2.2.2. Natuk Baytan Sinemasının İçerik Yapısı	72
3.3. Kemal Sunal	77
3.3.1. Kemal Sunal Filmografisi	78
3.3.2. Kemal Sunal Tiplerleri	80
SONUÇ	86
KAYNAKÇA	91

GİRİŞ

Fransız August ve Louis Lumiere Kardeşler, 28 Aralık 1895'te, sinematograf adını verdikleri cihazla, kaydettikleri hareketli bir görüntüyü, Paris'teki bir kafede, beyazperdede göstererek tarihin akışını değiştirmişlerdir. Sinema sanatının mucidi addedilen ve belgeselci görüntüler kayda alan Lumiere Kardeşler, alanlarında rakipsiz değillerdir. Yine Fransa'dan bir başka kişi, George Melies, bu yeni icadın sonsuz potansiyelini fark ederek, kurmaca hikâyelerin anlatıldığı eserler ortaya çıkarmıştır. Bu öncülere rakip Pathé Kardeşler, *Trenin La Ciotat Garına Gelişi*'nin gösteriminden sadece dokuz ay sonra, Soci  t   Path   Fr  res'i (Path   Kardeşler Şirketi) kurarak, bu yeni icadın, ticari boyutlarıyla ilgilenmeye başlamışlardır (Duca, 1947: 12; Nowell-Smith, 1999: 71-73).

Atlantik'in   te yakasındaki Amerika'da, sinema sanatının doğuş günlerinde, Avrupa'dakine benzer çalışmalar vardır. Bugünkü Hollywood'un ters istikametinde, ülkenin Doğu Kıyısında, günümüzde Thomas Edison Ulusal Tarih Parkı olarak anılan, New Jersey'de bir mek  nda ilk sinema çalışmaları başlatılmıştır (Nowell-Smith, 1999: 15). Ampulü icat etmesiyle tanınan, binlerce patente sahip bir girişimci olan Thomas Edison, bu çalışmaların öncüsüdür (Nowell-Smith, 1999: 14-15). Bir filmin ortaya çıkması için dev bir ekibe; o ekibin de çekim ve montaj aşamalarında oldukça pahalı ve üretimi zor araçlara ihtiyaç duyduğunu kavrayan Edison, bu çalışmaların ancak bir stüdyo çatısı altında gerçekleştirilebileceğini fark ederek, ilk film stüdyolarının prototipini ortaya koymuştur. Maddi y  k getiren bu süreç, yapım ayağının yanında, filmlerin salonlara ulaştırıldığı dağıtım ve salonlarda izleyiciye sunulduğu gösterim ayaklarında da ön plana çıkmaktadır. Daha kuruluş aşamasından itibaren sinema, diğer sanat dallarından ayrılarak, maddi ve ticari bir eksene oturmuştur (Nowell-Smith, 1999).

1910'lu yıllarda temeli atılan Amerikan sinema endüstrisinin merkezi Hollywood, bir asırdan uzun geçmişi boyunca, sinemanın kuruluş döneminde temeli atılan, ticari üretim metotlarını öncelemektedir. Sinema, ticari bir sanattır ve film, belli üretim modelleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Kuruluş döneminde yapım maliyeti düşük, kısa ve yalın olayları anlatan filmler, zaman içerisinde sanatsal ve teknik gelişmeler sonucu, değişime uğramıştır. 1915'te, 3 saat 15 dakikalık, 110 bin dolarlık, *Bir Ulusun Doğuşu* isimli uzun metrajlı filmiyle Griffith, sinemada anlatı olanaklarının gelişeceğini kanıtlamıştır. Öncülüğünü Griffith'in yaptığı ve sonradan klasikleşecek bu film anlatısı, bir yan etki olarak, filmlerin maliyetlerini arttırmıştır. Artan maliyetler, film stüdyolarını yeni arayışlara itmiştir (Balio, 1985).

Griffith'in kural koyucu olduğu, klasik Hollywood filminde kurgunun ve mizansen içeren öğelerin yanında, izleyiciye kendisiyle özdeşleşme imkânı sunan, filmin merkezinde yer alan yıldızın büyük bir önemi vardır. Henüz emekleme döneminde olan sinema sanatının gelişmesi, izleyiciyle bağ kurması ve büyük masraflarını çıkarması için starlar ve starların etrafında kurulan mekanizma, Hollywood'un ve film endüstrisinin gelişimi için önemlidir. Klasik Hollywood filminin hikâye kurgusu, “yıldız araç” olarak adlandırılan bu star oyuncuların kamusal kişiliğine dayalı olarak inşa edilmiştir (Maltby 1995:89). Klasik Hollywood döneminde, ilk çekilen filmlerin aksine, sanatçıların doğal ifadelerini net bir şekilde göstermek için yakın planların ve diğer düzenleme tekniklerinin artan bir kullanımı gözlenmektedir. Star sistemi hem film üretim metotları hem de filmin içerik ve biçimsel yapısı üzerinde belirleyici olmuştur (McDonald, 2000: 27).

Her yıl binlerce filmin çekildiği Amerika Birleşik Devletleri'nde, Hollywood'un kuruluş döneminde, filmlerin nerdeyse tamamı ana akım film stüdyoları tarafından yapılmaktadır. Henüz filmler üzerinde finansal ve yaratıcı kontrole sahip, herhangi bir stüdyoya bağlı olmayan, bağımsız film yapımcılığı söz konusu değildir. 1910 yılında, Hollywood'da ilk filmi çeken Griffith gibi yönetmenler yaratıcı özgürlüğe sahip olsa da, on yılın sonunda starlar, üretimin merkezine yerleşmişlerdir. En eski film yıldızları arasında ‘Amerika'nın Sevgilisi’ne dönüşecek, masumiyet kavramıyla özdeşleşmiş Mary Pickford ve Gloria Swanson gibi kadın starlar ile en popüler filmleri *Zorro'nun Maskesi* (1920) ve *Robin Hood* (1922) olan Douglas Fairbanks gibi isimler ön plana çıkmıştır (Dorsay, 1997). Yıldızların merkezde yer aldığı 1920'li yılların başlarında, film stüdyoları pazardaki hakimiyetini güçlendirmişlerdir ve 1920'lerde daha fazla insan, starları izlemek için sinemaya akın etmiştir. Bununla beraber, teknik olanakların sürekli gelişmesiyle beraber, stüdyo çatısı altında çekilen ihtişamlı filmler de izleyiciler tarafından ilgiyle karşılanmaktadır. Cecil B. DeMille'in *On Emir*'i (1923) gibi destanları izlemek için seyirciler, **nickelodeon**lara (giriş ücretinin bir nikel olduğu ilk sinema salonları) gitmeye başlamışlardır. Starların getirdiği cazibe ve stüdyoların elinden çıkan büyük yapımlar sayesinde Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer, Adolph Zukor, William Fox ve dört Warner kardeş, işin üretim tarafına hâkim olmuşlardır (Nowell-Smith, 1999: 45-46). Öncü büyük isimler sayesinde stüdyo sistemi, sonraki otuz yıl boyunca, film pazarına hükmetmiştir. Beş büyük stüdyo ya da o zamanki adıyla Büyük Beşli -Warner Bros., 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount ve RKO'ydu- ve o zamanlar daha küçük stüdyolar arasında yer

alan Columbia, Universal ve United Artist, kuruluş döneminin takip eden süreçte, Hollywood'un kalbini oluşturmuştur (Nowell-Smith, 1999: 48-49).

Stüdyoların yükselişiyle beraber, kuruluş günlerindeki gibi, stüdyo çatısı altında yönetmen sinemaları ortaya çıkmıştır. Cecil B. DeMille ve Howard Hawks gibi yönetmenler, film stüdyolarının sınırları içinde, ileride **auteur** kuramının temellerini oluşturacak işlere imza atmışlardır. 1920'lerde, bir diğer **auteur** temelli, hibrit yaklaşımla oluşan, alternatif bir model ortaya çıkmıştır: **Slapstick** komediler. Bizzat kendisinin star, yönetmen ve yapımcı olduğu Charlie Chaplin gibi isimlerle bu yöntem, film yapımında zemin kazanmaya başlamıştır. Aşırı büyük kıyafetleri, melon şapkası ve acayip büyük ayakkabıları içinde komik ama aynı zamanda acıklı bir figür olan Tramp karakterini geliştiren Chaplin, bu rolde *The Kid* (1921), *The Gold Rush* (1925) gibi filmler çekmiştir. Charlie Chaplin'in en büyük rakibi, her zaman mükemmel günah keçisini oynayan ve ekranda asla gülümsememesiyle ünlü, taş suratlı Buster Keaton'dır. Bu ikilinin başını çektiği **slapstick** anlayışı, üç farklı modeli -star, stüdyo ve **auteur**- bir araya toplayan, ilk örnek olarak nitelenebilmektedir (Nowell-Smith, 1999: 80-82).

Fuat Özkınay'ın Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin yıkılışını kayda alması (1914), Türkiye sinemasının başlangıcı kabul ediliyor olsa da çok daha önce Manaki Kardeşler ve Sigmund Weinberg gibi Osmanlı İmparatorluğu vatandaşı kişiler, başta İstanbul olmak üzere geniş bir coğrafyada filmler çekmiş, dağıtmış ve göstermişlerdir (Evren, 2003). Osmanlı Devleti'nin yıkılışından sonraki süreçte, film üretimi Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar devam etmektedir. Cumhuriyet'in ilanına giden yolda, o dönemde çekilen en iyi hikâye, *Ateşten Gömlek* gösterime girmiştir. 29 Ekim'den yaklaşık 6 ay önce, Millet Meclisi'nin kuruluşunun üçüncü yıldönümünde, henüz İtilaf Devletleri işgali ve yönetimi altında bulunan eski başkent İstanbul'da, *Ateşten Gömlek*'in ilk gösterimi gerçekleştirilmiştir. Halide Edip Adıvar tarafından yazılan ve Kurtuluş Savaşı'nı sığağı sığağına aktaran roman, Muhsin Ertuğrul tarafından perdeye taşınmıştır. Savaş belgeselleri ile yolculuğuna başlayan Türkiye sineması, böylece, kısa sürede konulu film çekimlerine girişmiştir. İlk üretimleri gerçekleştiren Ordu dışındaki ilk özel yapımevi, Cumhuriyet'in ilanından önce, 1922 yılında kurulmuştur. İlk film stüdyosu Kemal Film ile sinemamız sivilleşerek halkın arasına karışmıştır (Özön, 2010). Kemal Film adına filmler çeken Muhsin Ertuğrul, kısa sürede ülke sinemasında söz sahibi olmuş ve tartışmasız bir konum elde etmiştir. "Muhsin Ertuğrul, 1922 yılında sinemaya girer ve sinemamızın 'Tiyatrocular Dönemi' olarak adlandırılan evresi başlar. Muhsin Ertuğrul'un, 1939 yılına kadar tek isim olarak anıldığı, tiyatrocuların egemenliğinde geçen, çekilen 27

filmden 23'ünü Muhsin Ertuğrul'un yönettiği 'uzunca' bir dönemdir bu" diyen ve görüşlerini Özön'e dayandıran Kara, Ertuğrul'un sektörel ağırlığını işaret etmektedir (Kara, 2016). Sinema, birçok sanat gibi sınırlı sayıdaki alıcıya değil, milyonlarla sayılması gereken alıcıya seslenmek zorundadır (Özön, 1995: 96). Buna karşın, Cumhuriyeti'nin ilanı sonrasında, film üretimi tek bir elde toplanmış ve Muhsin Ertuğrul'a devredilmiştir. Yılda bir iki film çeken ve hepsi tiyatro uyarlaması olan eserlerle Muhsin Ertuğrul, sinema sanatının geniş kitlelere ulaşma misyonunu sağlayamamıştır. Cumhuriyet'in İlanı'ndan Atatürk'ün ölümüne kadar geçen 15 yılda, sadece 19 film çekilmiştir. Bu nedenle Cumhuriyet'in ilk döneminde sinema sanatı potansiyeline ulaşamamıştır.

Muhsin Ertuğrul'un varlığı ve eserlerin, bir tiyatro sahnesinde geçmesi nedeniyle Tiyatrocular Dönemi (1923-1939) olarak adlandırılan bu dönemden sonra, bir geçiş dönemi yaşanmıştır. Sinemanın bir tiyatro formu değil, başlı başına bir sanat olduğunu kanıtlayan özelliklere sahip iki film, *Vurun Kahpeye* (1949) ve *Kanun Namına* (1952) eserleriyle Lütfi Ömer Akad, Sinemacılar Dönemi'ni başlatmıştır. Bu dönemde kamera, sokağa inmiştir. Demokrat Parti'nin iktidarıyla beraber başlayan yeni ekonomi politikaları ve köyden kente göç hareketleri, sinemanın sanat yanı kadar ticari özelliğinin de ön plana çıkmasını sağlamıştır. Sinemanın ticari bir faaliyet ve eğlence sektörünün önemli bir parçası haline gelmesiyle beraber, geniş halk kitleleri, gündelik hayatlarında sinemaya büyük yer ayırmaya başlamıştır. Cumhuriyet'in erken döneminde halktan uzak kalan yerli sinema, bir anda halkın gözde eğlencesi olmuştur (Özön, 1968).

Türkiye'nin Menderes dönemiyle beraber Batı ile yakınlaşması, sinema sanatında da hızlı bir dönüşüme yol açmıştır (Kuyucak Esen, 2010). 1950 sonrası kültür-sanat alanında popüler olan magazin dergileri tarafından, yarışmalar düzenlenmeye başlanmış ve yarışmaların kazananları, sinema dünyasına adım atmıştır. "Kral" ve "Kraliçe" unvanları veren bu yarışmalar, sinema dünyasına birçok star katmıştır. Bu starlar arasında Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Ayhan Işık, Filiz Akın, Ediz Hun, Belgin Doruk, Fatma Girik gibi isimler vardır. Hollywood'da sinema endüstrisinin merkezinde yer alan star sistemi, Sinemacılar Dönemi'yle beraber sinema endüstrimize giriş yapmıştır.

1950'lerde temelleri atılan sinema endüstrimiz Yeşilçam, 1960 ile 1972 arasını kapsayan dönemde, film sayısı ve yerli filmlerin pazardaki payı ile halk arasında popülerliği açısından altın çağını yaşamaktadır. 1960 yılında toplam 68 olan film sayısı 1966 yılında 238'e

yükselmiş, sonraki birkaç yıl düşüş yaşamış olsa da 1972 yılında 298'e varmıştır (Scognamillo, 1998: 191). Türkiye sineması, 1966-1972 yılları arasında, yıl başına ortalama 200 filmlik bir üretim gerçekleştirmektedir. 1970'lerin başında Yeşilçam, dünyada en çok film çeken ülke sinemaları arasına adını yazdırmıştır. İktidar değişimiyle başlayan kapitalizmin yükselişi ile televizyonun diğer ülkelere nazaran geç gelmesi, belirleyici etmenler arasındadır (Özön, 1973).

İstanbul Beyoğlu'nda, o dönemki film şirketlerinin bürolarının bulunduğu Yeşilçam Sokağı, yaklaşık 30 yıl sürecek bir döneme ve endüstriye adını vermektedir. Bölge işletmecileri olarak anılan dağıtımçıları, büyük film yapım şirketlerine ve starlara dayalı bir sistem inşa etmişlerdir (Şener, 1970). Film üretimindeki artış ve ekonomik canlılık, yeni türlerin, starların ortaya çıkmasını mümkün kılmaktadır. Türkiye'de ana akım sinema anlayışının yegâne temsilcisi Yeşilçam, star ve stüdyo sistemine sahip, belli hikâye formüllerine ve kalıplara dayalı, popüler bir sinema anlayışından beslenmektedir.

1960'larda, hızlı tüketim anlayışını karşılamak için, furya filmler çekilmeye başlanmıştır. Küçük bütçeli avantür filmleri ile Cilalı İbo, Şoför Nebahat, Ayşecik, Turist Ömer gibi tiplerin seri filmleri endüstride boy göstermektedir. Bu hızlı üretim mantığının yanında, özellikle 1960'lı yılların ilk yarısında, ülke sinemasında toplumsal sorunlara değinen ve halkın gerçek yaşamına eğilen, toplumsal gerçekçi eserler de çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler, Yeşilçam'da hâkim olan star ve stüdyo sisteminin dışında kalan, yönetmen merkezli bir üretim yönteminin sonucunda ortaya çıkmıştır. Metin Erksan ve Lütfi Akad gibi yönetmenler, halkın gerçek sorunları eğilerek, alternatif bir sanat anlayışının ve üretim modelini ortaya koymuştur. Sinemanın, halkın sorunlarını masaya getirmek için bir araç olabileceğini ve **auteur** merkezli bir anlayışın Yeşilçam'da barınabileceğini göstermişlerdir (Özön, 1995).

1971 yılında, dönemin ünlü kabadayısı Dündar Kılıç'ın ağabeyi Yahya Kılıç tarafından kurulan Cem-Cumhur Film, Yeşilçam'ın altın döneminin sonlarında ortaya çıkan ve diğer film stüdyolarından ayrı özellikler taşıyan bir şirkettir. Sektörde adını Cüneyt Arkın'lı filmlerle duyuran stüdyo, daha sonra Kemal Sunal ile kontrat imzalayarak, star sisteminin merkezde yer aldığı bir anlayış gütmüştür (Gökkaya, 2017).

Kemal Sunal'ın Cem-Cumhur Film'e transferi üzerine, stüdyonun gerçek sahibi Dündar Kılıç'ın yeraltı dünyasından gelmesinin de etkisiyle, bir mafya komedisi serisi başlamıştır. *Sahte Kabadayı* (1976) ile başlayan bu dönemde, Cem-Cumhur Film çatısı altında ciddi bir

mafya/suç filmi çekilmemiştir, yeraltı dünyası sadece bir parodi unsuru olarak filmlerin evreninde var olmuştur. Filmlerin yıldızı Kemal Sunal'ın alaya aldığı ve küçük düşürdüğü kişiler, kabadayı aleminde Dünder Kılıç'ın hasmı olan kişileri ve grupları temsil etmektedir. Gökkaya'nın Cüneyt Arkın örneğiyle aktardığı anekdota göre, Kılıç, alkol aldıktan sonra racon kesen kimseleri, sahte kabadayı olarak nitelemektedir (Gökkaya, 2017: 48). Gökkaya, bu tabiri alıp film adına dönüştürmüştür. Yine *Sahte Kabadayı* filminde, Dikiştutmaz Sabri'nin söylediği “Vaziyet alın develer” ifadesi de yine Dünder Kılıç'ın kullandığı cümlelerden biridir. *Sahte Kabadayı* (1976), *Avanak Apti* (1978), *Korkusuz Korkak* (1979) ve *Gerzek Şaban* (1980) filmlerinde var olan mafya tiplerini reel dünyada karşılığı vardır (Gökkaya, 2017).

1976-1986 yılları arasında, Cem-Cumhur Film çatısı altında, yönetmenliğini Natuk Baytan'ın, başrolünü Kemal Sunal'ın üstlendiği on komedi filmi çekilmiştir. Bu filmler, sinema tarihi boyunca gelişen üç temel üretim modelini karşılamaktadır. On filmi de Cem-Cumhur Film'in sahiplerinin sektördeki gücünü yansıttığı ve ait oldukları yeraltı dünyasının etkilerini barındırdığı için, stüdyo sistemine dahil etmek mümkündür. Ana akım sinema içerisinde, kendine has ve izi sürülen bir biçim geliştiren Natuk Baytan nedeniyle, filmler **auteur** kuram ve yönetmen sineması başlığı altında tartışılabilir. Başrolde Yeşilçam'ın en büyük yıldızlarından Kemal Sunal'ın yer alması, filmleri star sistemi altında incelemeye imkân sunmaktadır. Bu on film, Yeşilçam'da eşi olmayan, hibrit bir üretim modelini de ortaya koymaktadır.

Araştırmada, Cem-Cumhur Film çatısı altındaki bu on filmin, sinema tarihi boyunca gelişen ve tezin ilerleyen bölümlerinde de detaylı incelenecek olan stüdyo sistemi, star sistemi ve **auteur** merkezli yönetmen sineması modeli içerisinde değerlendirilebileceği varsayılmaktadır. Aynı yönetmene ve stara sahip, on yıllık periyotta çekilen on filmin, üç temel üretim modelinin üçüne dahil edilebilecek özellikleri karşılamasının zor bir ihtimal olduğu düşünülmektedir.

Bu bilgiler kapsamında, araştırmanın temel problemi, 1976-1986 yılları arasında Cem-Cumhur Film çatısı altında, Natuk Baytan yönetiminde ve Kemal Sunal'ın başrolünde çekilen on komedi filmi üzerinden, Yeşilçam'daki üretim modellerinin işleyiş şekline bakmaktır. Cem-Cumhur filmin, üç üretim modeline uyduğunun ve nadir örneklerden birini oluşturduğunun ortaya konması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Yeşilçam, kendine has özellikleriyle ilgi çekici bir fenomendir. En hızlı zamanlarında günde bir film ortalamaya yaklaşan Yeşilçam endüstrisinin, toplum ve popüler kültür üzerinde derin etkileri olmuştur. Yeşilçam'ın üretim ve tüketim koşulları, birçok değişkene tabiidir. Bu değişkenlerin başından film stüdyoları, starlar ve yönetmenler gelmektedir. Bu çalışmanın amaçlarından biri, 1976-1986 yılları arasında, Cem-Cumhur Film çatısı altında, Natuk Baytan yönetiminde ve Kemal Sunal'ın başrolünde çekilen on komedi filmi üzerinden, Yeşilçam'daki üretim modellerinin işleyiş şekline bakmak ve Cem-Cumhur Film'in ayrıksı yerini ortaya koymaktır.

Yeşilçam üzerine gerçekleştirilen çalışmalar, kaynak sorunuyla karşı karşıyadır. Cem-Cumhur Film ve Natuk Baytan başlıkları için yazılmış herhangi bir kitap veya Türkçe akademik çalışma bulunmamakla birlikte, Mehtap Ünlütürk'ün 2021 Haziran tarihli, "Absurd Comedy and Hybridity in Yeşilçam Cinema: Baytan and Sunal Films in the Socio-Political Context of 1970s and 1970s Turkey" başlıklı tezi, Natuk Baytan ile Kemal Sunal iş birliğini, sosyo-politik bağlamda ele alarak, 1970'li ve 80'li yılların ikliminin, filmlerin dünyasına sirayet ettiğini ortaya koymaktadır. Ünlütürk'ün çalışması da Baytan'ın sinemasının hibrit yapısını ön plana çıkarmakta ve filmlerin anlatı yapısına eğilmektedir. Bu çalışma, Cem-Cumhur Film, Natuk Baytan ve Kemal Sunal'ı birlikte merkezine alan, Türkçe yazılmış ilk tez çalışması olması nedeniyle önem arz etmekte ve farklılık yaratmaktadır. Öte yandan Cem-Cumhur Film, hem Yeşilçam hem de televizyon döneminde filmleri en çok izlenen stüdyolardan biri olmasına rağmen, literatür taraması yapıldığında, stüdyoya, stüdyonun sahiplerine ve çalışma yöntemlerine dair yeterli bilgiye ulaşılamamaktadır. Bu çalışmanın, Cem-Cumhur filmi konu edinecek ileriki çalışmalara da zemin teşkil etmesi hedeflenmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmanın temel problemi ve amacı değerlendirildiğinde, çalışmanın ele aldığı konunun “nasıl” ve “neden” sorularına yanıt aradığı görülmektedir. Bu nedenle çalışmada nitel araştırma kapsamında yer alan bir model kullanılacaktır. Cem-Cumhur Film'in hibrit bir üretim modelini ortaya koyduğunu tartışırken, seçilen on film, stüdyo sistemi, star sistemi ve **auteur** yaklaşım başlıklarından yararlanılarak, betimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Yıldırım ve Şimşek

(2011:222-223), her araştırmacı için “betimleme”, “analiz” ve “yorumlama” olmak üzere üç temel kavramı vurgulamaktadır. Betimleme aşaması, toplanan verilerin araştırma problemine dair neler söylediğini ve hangi sonuçları ortaya koyduğuna yoğunlaşmaktadır; “ne” sorusuna yanıt aranmaktadır. Analizde ise veri setinde doğrudan görülmeyen, kavramsal kodlar ve sınıflamalar aracılığıyla temalar ve temalar arasındaki ilişkiler ortaya çıkarılmakta, “neden” ve “nasıl” sorularına yanıt aranmaktadır. Yorumlamada ise “anlam” önem kazanmaktadır. Eldeki bulgular, kendi bağlamı içerisinde, araştırmacı tarafından yorumlanmaktadır. Bu yorumlama öznel bir süreçtir ve okuyucu için ek bakış açıları sunmaktadır.

Bu doğrultuda, çalışma için seçilen on film, stüdyo sistemi, star sistemi ve **auteur** yaklaşım başlıklarından yararlanılarak, betimsel analiz ile incelenecektir. Çalışmada, Strauss ve Corbin’in (1990) nerdiği betimsel analiz yaklaşımından yararlanılacaktır. Bu yaklaşıma göre araştırma kapsamında önceden belirlenen temalar özetlenmekte ve yorumlanmaktadır. Görüşme ya da gözlemlerdeki sorular sunulmakta, doğrudan alıntılara sık yer verilmektedir. Veriler betimlenirken neden-sonuç ilişkileri ortaya konmaktadır. Ortaya çıkan temalar, araştırmacının yorumlama yapmak, anlamsal ilişkiler kurmak, kavramsal çerçeveye göre verileri düzenlemek için kullanacağı temel argümanları oluşturmaktadır (Yıldırım&şimşek, 2011:223-226; Altunışık vd., 2010:322).

Amaçlı rnekleme yöntemiyle seçilen on film, üçüncü bölümde incelenirken filmler içerik ve biçim açısından değerlendirilecektir. İçerik yapısı değerlendirilirken filmlerin anlatı yapısı, kahraman kullanımı, politik arka planı ele alınacaktır. Biçimsel yapıda ise kamera kullanımı, mizansen (ereveleme, oyunculuk, dekor, kostüm) ve kurgu gibi sinemayı meydana getiren ve içerik yapısını teknik açıdan destekleyen biçimsel unsurlar ele alınacaktır. Çalışmada ses ve seslendirme ile müzik kullanımı başka bir çalışmanın konusu olduğu düşünülerek inceleme dışı bırakılmıştır.

Veriler toplanırken önce literatür taraması yapılarak kuramsal ereve oluşturulmuştur. Ardından Cem-Cumhur filmin yapım sorumlusu ve stüdyonun gölge yöneticisi Ekrem Gökkaya ile telefon görüşmeleri yapılarak, bu görüşmelerden notlar çıkarılmıştır. Çalışma için seçilen on filmin kayıtları iki kez izlenmiş, filmlerdeki ortak temalar ve tekrarlanan öğeler belirlenmiştir. İçerik ve biçim açısından filmler değerlendirilirken kullanılacak alt başlıklar, bu ortak temalardan oluşturulmuştur.

Veriler yorumlanırken, Cem-Cumhur Film çatısı altındaki bu on filmde, star sistemi, stüdyo sistemi ve **auteur** yaklaşımın yansımalarından yola çıkılmıştır. Ekrem Gökkaya ile yapılan görüşmeler sonucunda toplanan veriler ise, yorumlama sürecinde destekleyici unsurlar olarak kullanılmıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi içerisinde yönetmen sineması ayağı incelenirken, Andre Bazin (1955-1956) ve Andrew Sarris'in (1962) temellerini atığı **auteur** yaklaşımdan yararlanılmıştır. Bu yaklaşıma göre bir sanat dalı olan sinema, kişisel bir ifade aracıdır ve yaratıcısının imzasını taşımaktadır. Betimsel analizde veriler yorumlanırken, Andre Bazin ve Andrew Sarris'in **auteur** yaklaşımı, Natuk Baytan'ın **auteur** bir yönetmen olarak nitelenebileceğini göstermek için kullanılmıştır. Çalışmada Cem-Cumhur Film'de star sistemi, stüdyo sistemi ve auteur yaklaşımın varlığı, seçili on filmin sahip olduğu ortaklıklar üzerinden saptanacağından, seçili filmler tek tek analiz edilmeden, içerik ve biçim açısından ortak başlıklar altında ele alınmışlardır.

Araştırmanın Örnekleme ve Sınırlılıkları

Bu araştırmanın evrenini, Cem-Cumhur Film çatısı altında çekilen 38 adet film oluşturmaktadır. Evreni oluşturan filmler arasından, Natuk Baytan'ın yönetmenliğini yaptığı, başrolünde Kemal Sunal'ın yer aldığı, stüdyo, star ve **auteur** sistemini bir arada bulundurduğu düşünülen on adet film incelenmek üzere seçilmiştir. Bu filmler: *Sahte Kadabayı* (1976), *Sakar Şakir* (1977), *Avanak Apti* (1978), *Korkusuz Korkak* (1979), *Gerzek Şaban* (1980), *Üç Kağıtçı* (1981), *Yedi Bela Hüsnü* (1982), *Tokatçı* (1983), *Atla Gel Şaban* (1984), *Tarzan Rıfkı* (1986). On yıllık periyotta çekilen bu on film, aynı stüdyo, aynı yönetmen ve aynı başrole sahip oldukları için seçilmişlerdir. Aynı yönetmene ve stara sahip on film, üç üretim modelinin üçüne dahil edilebilecek özellikleri karşıladığı düşünülerek amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmişlerdir.

Yeşilçam söz konusu olduğunda yaşanan kaynak sorunu, bu araştırmanın da sınırlılığını oluşturmaktadır. Literatür taraması yapıldığında yazılı ve sözlü kaynaklarda Cem-Cumhur Film'e yeteri kadar yer verilmediği görülmektedir. Bu nedenle çalışmada, yapım sorumlusu Ekrem Gökkaya'nın beyanatlarına genişçe yer verilmiştir.

Araştırmanın Hipotezleri

Natuk Baytan'ın yönetmenliğini, Kemal Sunal'ın başrolünü üstlendiği Cem-Cumhur Film yapımı on filmin *Sahte Kadabayı* (1976), *Sakar Şakir* (1977), *Avanak Apti* (1978), *Korkusuz*

Korkak (1979), *Gerzek Şaban* (1980), *Üç Kağıtçı* (1981), *Yedi Bela Hüsnü* (1982), *Tokatçı* (1983), *Atla Gel Şaban* (1984), *Tarzan Rıfkı* (1986), örneği olmayan bir hibrit üretim modelini ortaya çıkardığı ve bu filmlerin Yeşilçam'da stüdyo, star ve **auteur** sisteminin iç içe geçtiği benzersiz bir modeli örneklediği görüşü, bu tezin ana hipotezini oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak çalışmanın alt hipotezleri şu şekildedir:

Natuk Baytan stüdyo sisteminin içinde olmasına rağmen **auteur** kimliğini korumuş bir yönetmendir ve Baytan'ın filmleri, yönetmeninden izler taşımaktadır.

Yeşilçam içinde benzersiz bir yere sahip olan Cem-Cumhur Film'in gölge sahibi Dündar Kılıç'ın varlığı, filmlerin içeriğine de sirayet etmekte, Cem-Cumhur Film'in çektiği mafya parodileri gerçek olaylara dayanmaktadır.

Bu on film, Cem-Cumhur Film vasıtasıyla stüdyo sistemi; Natuk Baytan'ın varlığıyla **auteur** kuram ve yönetmen sineması; Kemal Sunal ile star sistemi içinde yer almaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

STÜDYO VE STAR SİSTEMİ

1.1. Stüdyo Sistemi

Sinema, doğuşundan çok kısa süre sonra, endüstrileşmiştir. Sanat hüviyetinin yanında, ticari bir meta, bir halk eğlencesidir. 1910'lu yılların ortasında, Hollywood'da oluşturulan üretim modeli bugün bile etkisini sürdürmektedir. Film üretim modelleri, zamana ve mekâna göre değişiklik arz etmesine rağmen kendi içinde gruplara ayrılmaktadır. Stüdyo sistemi, star sistemi ve **auteur** merkezli yaklaşım, film üretim metotlarının merkezindedir. Sessiz sinema döneminde star sistemi ile Hollywood'daki büyük film stüdyolarının 1920'li yıllarda yapım, dağıtım ve gösterim ayaklarını tekelleştirmesi neticesinde stüdyo sistemi ön plana çıkmaktadır (Nowell-Smith, 1999).

1940'ların ortasında, küçük yapım evlerinin açtığı dava sonucunda, film stüdyolarının yapım ayağı dışına çıkması engellenmiştir. **Antitröst** davası olarak adlandırılan bu gelişme sonucunda, dağıtım ve gösterim ayakları stüdyoların tekelinden çıkmıştır. Dağıtım ve gösterim ayaklarına doğrudan karışamayan stüdyoların kurduğu sistemin etkisi yavaşça azalmış ve alternatif modeller ortaya çıkmaya başlamıştır (Gil, 2005).

Bu alternatif modellerden biri de Avrupa merkezli **auteur kuramdan** doğan, yönetmenin merkezde olduğu yaklaşımdır. **Auteur** kurama göre yönetmen, filmin yaratıcı süreci üzerinde söz sahibi olan, yegâne otoritedir. Fransız Yeni Dalgasıyla dünya çapında etkisini arttıran **auteur** merkezli yaklaşım, bağımsız sinemanın merkezinde yer almaktadır.

1.1.1. Sinema Endüstrisinin Doğuşu

Sinema; kökenleri konusunda hemfikir olunamayan bir sanattır. Sinema, gölge oyunundan birçok kültürde yer alan kukla oyunlarına kadar uzanan kadim gösteri sanatlarının, en yeni versiyonlarından biri olarak, bir dizi teknolojik gelişmenin ve icadın sonucunda ortaya çıkmıştır. Bugün animasyon sinemanın atası olarak kabul edilen **Camera Obscura**'dan fotoğraf makinesine, **phenakistoscope**'ten **praksinoskop**'a kadar birtakım teknik gelişmelerden sonra, 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve yaygın kullanıma ulaştığı anda öncüllerinin ve çağdaşlarının âtil kalmasına yol açan icat gerçekleşmiştir (Kuula, 2016).

Amerika'da ve başka ülkelerde sinema üzerine araştırmalar ve çalışmalar hızla ilerlerken Fransız Louis ve Auguste Lumiere kardeşler, **cinematographe** (sinematograf) adını verdikleri

ilk sinema makinesini tamamlamış ve 13 Şubat 1895'te patentini almışlardır. Günümüzdeki sinema makinelerinin prototipi sayılan Lumiere Kardeşler'in sinematografi, muadillerinin aksine, filmlerin makinenin merceğine dayalı bir izleme aygıtından değil, duvara gerilmiş beyaz bir perdede izlenmesini mümkün kılmaktadır. Mevcut görüntüyü aynı anda, birden fazla kişinin izleyebilmesini sağlayan sinematograf, devrimci bir hüviyet taşımaktadır. O güne dek yapılan icatlarla filmler, sadece mercekten bakan kişi tarafından izlenebilmektedir (Nowell-Smith, 1999: 8-9).

Lumiere Kardeşler, 22 Mart 1895'te Paris'te ve 10 Haziran'da Lyon'da sinematograf makinesini halka göstermişlerdir. 28 Aralık 1895 tarihinde ise Paris'te, Grand Cafe'nin bodrumunda bulunan 120 kişilik bir salonda ilk sinema salonu açılarak, halka açık ilk gösterim yapılmıştır (Nowell-Smith, 1999: 14). 25 kişinin ücretli bir şekilde izlediği bu gösteri, sinemanın ticari yanına ortaya koyan ilk örnektir. Sinemanın doğuşu, daha ilk gösterimde, bir endüstriyi müjdelemektedir. Üç dakikayı geçmeyen 10 filmin arka arkaya gösterildiği bu etkinlikte, *Trenin La Ciotat Garına Gelişi* filmi, sonraki yüz yılda sinemanın insanlar üzerinde nasıl bir etki yaratacağının kanıtıdır. Bu gösteride, üstlerine doğru gelen treni görünce sandalyelerin altına saklanmaya veya salonu terk etmeye çalışan izleyiciler, sinema sanatının ilk kurbanları olduklarından habersizdir (Nowell-Smith, 1999).

Sinematografin icadıyla beraber daha hızlı bir şekilde çekilen filmler, genellikle açık havada, bir senaryo veya yönetmen olmadan çekilmişlerdir. Bu eserler, günümüzdeki anlamıyla bir film olmaktan ziyade, günlük hayatı kayıt altına birer belge, diğer adıyla birer belgeseldir. *Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler* (1895), *Trenin Ciotat İstasyonu'na Girişi* (1895), *Bahçesini Sulayan Bahçıvan* (1895), *Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi* (1895) gibi belgeseller, Fransa'da, Almanya'da, İngiltere'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde günlük eğlence hayatının önemli bir parçası olan panayırlarda gösterilmeye başlamışlardır (Nowell-Smith, 1999). İcadın hedeflenen ilk amacı bu değildir fakat hareketli görüntülerin günlük hayatı kaydetmesi, seyirlik özelliğinin de ötesine geçerek, edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı bir sanat dalının doğmasını sağlamıştır. Geniş kitlelere ulaşma konusunda avantajı sayesinde sinema, kısa sürede büyük bir atılım gerçekleştirmiştir. Sinemanın ilk çeyrek yüzyıllık tarihi, eşi benzeri görülmemiş bir genişlemeye sahne olmuştur. New York, Paris, Londra ve Berlin gibi büyük şehirlerde, yeni eğlence anlayışı, ciddi bir karşılık bulmuştur. Filmler, gösterildiği her yerde daha büyük izleyici kitlelerini kendine çekmekte ve diğer eğlence tarzlarının yerini almaktadır (Betton, 1986).

İcadından sonraki yirmi yılda, sinema hızla bir gelişim göstermiştir. 1895'te başlayan yolculuk, yirmi yılın sonunda yerleşik bir endüstrinin doğmasını sağlamıştır. Kayda alınan en eski filmler genellikle bir dakika uzunluğunda, çoğu tek plan halinde, günlük hayattan kesitlerdir. 1907'ye gelindiğinde, filmlerin uzunluğu, düzenli olarak beş ila on dakika arasına yükselmiştir (Nowell-Smith, 1999: 23). İlk görüntülerin aksine, filmler, artık bir hikâye anlatmak veya bir temayı göstermekteydiler. Sahne tasarımı ve kamera pozisyonunda birtakım değişiklikler ve gelişimler gerçekleşmiştir. Daha sonra, 1910'ların başında, ilk "uzun metrajlı" filmler ortaya çıkmıştır. Yavaş yavaş karmaşık anlatıları ele almak için ideal bir araca dönüşen sinema, birtakım maddi yükümlülükleri de beraberinde getirmekteydi. İlk filmler, ufak bir ekiple, çok düşük bütçelerle çekilebilirken, 1910'lu yıllarda, bazı filmlerin tek bir sahnesi için binlerce dolarlık harcama yapılmaktadır (Nowell-Smith, 1999).

1910'larda film yapımı, dağıtımı ve gösterimi büyük ölçekli bir iş haline gelmiştir. Artık filmler, şarkı söyleyen insanlardan veya sirk gösterilerine çok daha ileri bir noktadadır. Bu nedenle film gösterimleri için özel ayrılmış mekânlara, sinema salonlarına ihtiyaç duyulmaktadır. İzleyici sayıları arttıkça, filmlerin gösterildiği yerlerin de sayısı artmıştır. Zenginlik açısından, yüz yıllardır var olan tiyatroların ve opera salonlarıyla rekabet edecek büyüklükte ve ihtişamda sinema sarayları inşa edilmeye başlanmıştır. Filmlerin üretme, dağıtma ve gösterilme maliyetleri arttıkça, tıpkı sinema salonlarının gelişimi gibi, birtakım yapım ve dağıtım şirketleri ortaya çıkmıştır (Nowell-Smith, 1999: 33-34; Balio, 1985).

Kısa görüntülerle başlayan filmler de salonlarla beraber uzamaya başlamışlardır. İlk görüntüler sadece birkaç dakika uzunluğundayken Fransız, Alman, Amerikalı ve İngiliz öncülerin çabalarıyla, 1910'lu yılların ortalarında filmlerin süreleri üç saati aşmaya başlamıştır. Farklı milletler, sinemanın doğuş günlerinde bu sanata katkıda bulunmuştur. Bunların başında, önce Fransızlar, ardından Amerikalılar gelmektedir. Bu iki ülke, yeni buluşun en ateşli ihracatçıları olarak, sinemayı dünyaya yerleştirmeye yardım etmişlerdir. Sinema endüstrisinin temel iki ayağı olan “yapım” ve “dağıtım” alanlarında öncü rol üstlenmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı öncesinde hızlı birer endüstriye sahip olan İtalya, Fransa, Danimarka ve Rusya, savaşın bitiminde pazardaki paylarını ABD'ye kaptırmak zorunda kalmışlardır. “1910 civarında bir avuç ufak şirket, Los Angeles'ın batısındaki Hollywood adlı küçük banliyöde sinema işleri yürütüyordu. On yılın sonunda, o şirketlerin kurduğu sistem, sadece Amerika Birleşik Devletleri'nde değil, bütün dünyada sinemayı domine eder hale gelmişti” diyen Douglas

Gomery, Birinci Dünya Savaşı sonrasında, ABD ve Hollywood'un, sinema endüstrisinin ana hâkimi olduğunu ifade etmektedir (Nowell-Smith, 1999:43; Balio, 1985).

Savaşa sonradan giren ve ekonomik açıdan yıkım yaşamayan Birleşik Devletler, savaşın bitiminde, filmler için en büyük ve tek pazar olarak kalmıştır. Sinema alanında kendi pazarlarını korumak için güçlü bir ihracat politikası izleyen Amerikalılar, erken bir dönemde, Birinci Dünya Savaşı arifesinde dünya pazarını ele geçirmek için çalışmalara girişmişlerdir. Savaş sırasında, Avrupa sineması çöküşe geçerken, Amerikan sineması gelişmeye devam etmiştir. Pazar payını sürekli geliştiren Hollywood, bunun yanı sıra, teknik gelişmelere öncülük etmiştir. Danimarka'dan Japonya'ya kadar geniş bir coğrafyaya yayılan sinema sanatı, Cihan Harbi'nin sonunda endüstriyel bir konsolidasyon yaşamıştır.

Film üretiminin merkezi Avrupa'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne çekilmiştir. Bunu sağlayan, Hollywood'daki öncü film stüdyolarıdır. Amerika'da, Thomas Edison öncülüğündeki ilk sinemacılar, ülkenin Batı kıyılarında faaliyet göstermekteydi. Pazara tek başına hâkim olan ve sahip olduğu güç sayesinde diğer film üreticilere alan bırakmayan Edison'un baskılarından kaçan bir grup sinemacı, ülkenin diğer ucuna gidip, Doğu Kıyılarında, sinemanın bugünkü kalbi Hollywood'u inşa etmişlerdir (Nowell-Smith, 1999).

1.1.2. Stüdyo Sistemi Hakkında

Film stüdyosu, bağlama göre farklı anlamlar taşımaktadır. Film stüdyosu ve prodüksiyon stüdyosu terimleri birbirinin yerine kullanılabilir. Stüdyo kavramı, Türkçeye “şirket”, “yapımevi”, “stüdyo” gibi karşılıklarla girmiştir. Bu tezde, dil ve fikir birliği sağlamak için “stüdyo” kavramı kullanılacaktır.

Stüdyo kelimesinin etimolojik karşılığı, Nişanyan Sözlük'te şu şekilde geçmektedir: “Köken: Fransızca, studio ‘ressam veya sanatçı atölyesi, küçük apartman dairesi’ sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük İtalyanca studio ‘çalışma, çalışma yeri, atölye’ sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince studium sözcüğünden evrilmiştir” (Nişanyan Sözlük, t.y.). Bir film stüdyosu, genellikle, bir prodüksiyon şirketinin yaratıcı bileşenlerine, film çekmek için kullanılan tesislere sahip bir eğlence oluşumunu ifade etmektedir. Bir film stüdyosu, aynı zamanda, her şeyi kapsayan daha büyük bir medya şirketinin parçası olup olmadığına bakılmaksızın, filmlerin çekildiği özel donanımlı bina anlamına da gelebilir. Bazı durumlarda prodüksiyon şirketi ile film stüdyosu birbirinin yerine kullanılabilir (Mack Sennett Studios, t.y.). Her şeyin tek bir çatı altında gerçekleştiğinin algılamasının ana nedeni, 1920'lerin sonları ile 1940'lar

arasındaki, sinemanın "Altın Çağı" olarak adlandırılan dönemde büyük film stüdyolarının; yapım, dağıtım ve bazı durumlarda gösterim ayağını teşkil eden sinema salonlarına sahip olmasıdır.

Film stüdyolarının sinema sektörü üzerinde belirleyici olduğu bu süre zarfında, büyük film stüdyoları (Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros. vb) aktörler, yazarlar ve yönetmenlerle sözleşme imzalayarak, o isimleri kendilerine bağlamışlardır. Yazarlar, yönetmenler, aktörler film şirketlerinin bir nevi çalışanıdır. Tek tek filmler için ücret almak yerine, çoğunlukla, stüdyolardan maaş almışlardır ve sadece stüdyolarıyla çalışmışlardır (Nowell-Smith, 1999). Bu sayede film endüstrisinde, stüdyoların etkin bir tekeli oluşmuştur. Film stüdyoları, sahip oldukları sinemalarda kendi filmlerine öncelik vererek, kendi hakimiyetlerini artırma yolunu seçmişlerdir. Bugün, Hollywood'un kural koyucu olduğu stüdyo sistemi modeli, bu dönemde temellendirilmiştir (Nowell-Smith, 1999: 43). Bu modelin arkasında ise, Amerika'nın Batı Yakası'nda kurulan Hollywood vardır.

Hollywood'da tamamlanan ilk film 1908'de *The Count of Monte Cristo*'dur ancak filmin yapım süreci Chicago'da başlamıştır. Tamamen Hollywood'da yapılan ilk film, 1910'da *In Old California* adlı kısa bir filmidir (History of Film, t.y.). 1911'de ilk film stüdyosu Sunset Bulvarı'nda ortaya çıkmıştır. 1915'e gelindiğinde, birçok büyük sinema şirketi Doğu Yakası'ndan Hollywood'a taşınmıştır. Thomas Edison ve Motion Picture Patents Company'nin sahip olduğu sinema filmi patentlerini ihlal ettikleri için birtakım davalarla karşılaşan film yapımcıları, üretim için artık uygun bir yere sahip olmuşlardır. Hollywood, artık sinemacılar için güvenli bir yere dönüşmüştür. Aynı zamanda ideal bir sıcaklığı, tahmin edilebileceği gibi bol güneşli bir havası ve film arka planı için mükemmel olan çeşitli arazileri vardır. Bu durum, Hollywood'u film stüdyoları için çekici bir yere dönüştürmüştür (History of Film, t.y.; Nowell-Smith, 1999).

Bugün mutlaka görülmesi gereken bir turistik nokta olan Hollywood tabelası, ilk dikildiğinde, Hollywood Tepeleri'ndeki lüks bir banliyö mahallesinin reklamını yapan, akıllı bir elektrikli reklam panosundan ibarettir. İlk olarak "Hollywoodland" yazan tabela, 1923'te Los Angeles Times yayıncısı ve emlak geliştiricisi Harry Chandler tarafından 21.000 dolar maliyetle dikilmiştir. Dört bin ampulle aydınlatılan tabela, Hollywood kültürünün bir parçası haline gelmiş ve öyle kalmıştır. 1949 yılında kısmen restore edilen tabelanın, son dört harfi kaldırılmıştır (The Hollywood Sign, t.y.). Bu durum, Hollywood'un mekânı aşan özelliğini de simgelemektedir.

Film tarihinde biraz daha geriye gidildiğinde, film yapımı için gereken şartların ve duyulan ihtiyaçların neler olduğu daha iyi anlaşılabilir. 1800'lerin sonlarında Thomas Edison tarafından kurulan ilk film stüdyosundan, Amerika Birleşik Devletleri'nin dört bir yanına dağılmış birçok film stüdyosuna kadar, film endüstrisindeki insanlar, iyi bir hikâye anlatmak ve onu inandırıcı kılmak için büyük çaba sarf etmişlerdir. Bir film yapım organizasyonu olan Edison's Company'nin ilk gayesi, film projektörünün öncüsü olan **kinetoskop** aletini pazarlamalarına yardımcı olacak içerikler üretmektir. Pazarlama amacıyla bazı filmler çeken şirketin, talebe yetişebilmesi için üretimi hızlandırması ve ortamı iyileştirmesi gerekmektedir. Kısa sürede şirketler, ışığı yakalamanın ve çok daha iyi bir hareketli görüntü elde etmenin yaratıcı yollarını bulmuşlardır (Nowell-Smith, 1999; Balio, 1985).

İlk stüdyolarda, bugünkü teknik imkanlar yoktur. Ancak, sinema filmleri için yapılan ilk stüdyolar, gerekli ihtiyaçlardan bazılarını karşılamak için tasarlanmışlardır. Bunların başında ışık ve ses gelmektedir. Işık ve ses için kontrollü bir alana sahip olmak, film yapımcılarına, yalnızca açık havada çekim yapmak yerine kontrollü bir ortamda, film stüdyolarında ve daha geniş bir zaman diliminde çekim yapma imkânı sunmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki film endüstrisi zaman içinde gelişmeye devam etmiştir. 1920'lerde başlayan Hollywood'un Altın Çağı, Hollywood'a ve film yıldızlarına uluslararası prestij getiren, büyük bir büyüme, deney ve değişim dönemidir. O dönemki her şeyi, stüdyo sistemi altında, **Big Five** olarak bilinen beş film stüdyosu kontrol etmektedir: Warner Brothers, RKO, Fox, MGM ve Paramount. Bunlara ilave olarak, daha küçük ölçekteki stüdyolar Columbia, Universal ve United Artists de sistem içerisinde hacimli yer kaplamaktadır (Nowell-Smith, 1999).

Hollywood'un Altın Çağı sessiz sinema döneminde başlamıştır. Griffith'in *The Birth of a Nation* (1915) gibi dramatik filmleri ve Charlie Chaplin'in oynadığı *The Kid* (1921) gibi komediler ülke çapında popülerleşmiştir. Kısa süre sonra Chaplin, Marx Kardeşler ve Tallulah Bankhead gibi film yıldızları, geniş bir hayran kitlesi toplamıştır. Sinemadaki en önemli teknik gelişmelerden biriyse sestir. Sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte Hollywood yapımcıları westernler, müzikaller, romantik dramalar, korku filmleri ve belgeseller üretmeye başlamışlardır. Stüdyo çatısı altında üretim yapan film yıldızları bu süreçte daha da idolleştirilmiştir ve Hollywood, zenginlik ve şöhret ülkesi olarak ününü artırmıştır (Nowell-Smith, 1999: 221-222)

Stüdyo sistemi, bağımsız yapımcılar bu sisteme itiraz edene ve büyük stüdyolara karşı açılan **antitröst** davasına kadar tekeli devam ettirmiştir. 1948'de Yüksek Mahkeme, stüdyo

yapısının bir tekel oluşturduğuna ve artık yasal olmadığına karar vermiştir. Böylece yapım, dağıtım ve gösterim ayaklarının tek bir çatı altında toplanması engellenerek, stüdyoların sistem üzerindeki tekeli azaltılmıştır (Gil, 2005). Dağıtım platformlarının sahipleri, yaratımın ve üretimin her aşamasına artık karışma şansını yitirmişlerdir. Stüdyoların, sinema salonu sahibi olması da bu **antitröst** yasasıyla engellenmektedir. Bu, stüdyo sistemi için, ihtişamlı dönemlerinin sonunun başlangıcıdır.

Beş büyük stüdyo –Universal Pictures, Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, Walt Disney Pictures ve Columbia Pictures– **antitröst** davasından sonra, filmlerin destekçileri ve dağıtımçıları olurken, geliştirme ve prodüksiyon işlerini bağımsız şirketler yürütmeye başlamıştır. Bu bağımsız şirketler de film çekmek için çeşitli prodüksiyon stüdyolarıyla ortaklaşa çalışmaktadır. *Büyük Beş*'in ilgi odağı ve kontrolü dışında birçok şey olmasına rağmen, bu film stüdyolarının hâlâ kritik bir rolü vardır. Multimedya holdinglerinden birinin desteği olmadan, bir filmi geliştirmek veya uluslararası dağıtım, tanıtım ve reklam zinciri sağlamak zorlaşmaktadır (Schatz, 2010).

Sinema sektörü, bazı şeyler hiç değişmiyor gibi görünse de günümüzde bütün sistem, ilk yıllarda olduğundan farklı görünmektedir. Yükselen trendlere ve teknolojilere uyum sağlamak bazen zor olsa da film endüstrisi, hâlâ, açık bir şekilde büyük stüdyolarının egemenliğindedir. Birleşmeler ve dağıtım anlaşmaları ile varlıklarını güçlü bir şekilde sürdürmektedirler. Yukarıda bahsedilen büyük film stüdyoları, günümüzde, daha büyük çoklu ortam holdinglerinin bir parçasıdır. Örneğin, Paramount Pictures, ViacomCBS'nin bir yan kuruluşudur (Paramount, t.y.). Bu şirketler, finansmandan fiziksel çekim yerlerine ve dağıtıma kadar her şeye sahiptir. Yine de birçok yapım şirketinin kendi film stüdyosu yoktur. Film çekilmeden önce filmin arkasındaki yaratıcı ekiplerinden oluşmaktadırlar. Birçok yapımcı, filmlerinin çekim zamanı geldiğinde ihtiyaçlarına uygun bir film stüdyosu veya video prodüksiyon şirketi bulması gerekmektedir. Bu açıdan günümüzde farklı bir endüstri söz konusudur.

1.1.3. Film Stüdyolarının Doğuşu

Kısa sürede bir sanata dönüşen sinema, ilk çeyrek yüzyılında eşi benzeri görülmemiş bir genişleme ve büyüme elde etmiştir. New York, Paris, Londra ve Berlin gibi büyük şehirlerde yeni bir eğlence ortamı sağlayan sinema, sürekli daha büyük kitleleri kendine çeken, gösterildiği her yerde diğer eğlence biçimlerinin yerini alarak bir görsel tekel yaratan, güçlü bir

sanata dönüşmüştür. İzleyici sayıları arttıkça, filmlerin gösterildiği yerlerin, salonların sayısı da artmıştır. Kısa sürede tiyatrolar ve opera evleriyle rekabet eden, ihtişamlı ve görkemli sinema kompleksleri ortaya çıkmıştır. Bu süreçte filmler, yavaş yavaş uzayarak, birkaç dakika olarak çıktıkları yolda birkaç saatlik, ticari değeri olan eserlere dönüşmüşlerdir (Nowell-Smith, 1999: 23-24).

Bu süreçte, filmlerin kendisi gibi sinema da değişerek bir endüstriye dönüşmüştür. Bu dönüşüm, çok kısa sürede gerçekleşmiştir. 1863 yılında doğan ve bugün, Fransız sinemasının Napolyon'u olarak kabul edilen Charles Pathe, sinemanın ticari potansiyelini ilk fark eden insanlardan biridir. İleride kameramanlıktan yapımcılığa, dağıtımıcılıktan yönetmenliğe kadar sinema sanatının her alanında faaliyet gösterecek olan Charles Pathe, kardeşleri Émile, Théophile and Jacques ile beraber 28 Eylül 1896'da, yani *Trenin La Ciotat Garına Gelişi*'nin gösteriminden sadece 9 ay sonra, Société Pathé Frères'i (Pathé Kardeşler Şirketi) kurmuştur (Britannica, t.y.). Film ekipmanları üreten, film çeken, çektikleri filmleri dağıtan ve gösteren Pathé, hem Fransız sinemasının hem de genel sinemanın birkaç kez birleşen ve ayrılan yapım, dağıtım, gösterim ayaklarının doğuşuna öncülük etmiştir. Edison'un fonografinin ve Lumiere Kardeşlerin sinematografinin getirdiği yeni eğlence anlayışının vadettiği fırsatları gören Pathé, bir endüstrinin öncüsüne dönüşmüştür. Plak işini film ekipmanlarını da içerecek şekilde genişletmeye karar veren şirket, önemli ölçüde büyümüş ve sinema sanatını Fransa sınırlarının ötesine taşımıştır (Britannica, t.y.). Pathé'nin atılımları Avrupa ve dünya sineması için muazzam katkılar sağlamıştır. 1900 yılında Vincennes'te bir film stüdyosu kuran şirket, birkaç yıllık süre zarfında, dünyanın dört bir köşesine operatör gönderen bir sinema imparatorluğuna evrilmiştir. Sinema ekipmanı üreten, stüdyolar inşa eden ve filmlerin banyo edilmesi için atölyeler kuran Pathe'nin, bir yandan çektiği filmlerin dağıtımını da üstlenmesi, sinema endüstrisinin ilk tekelinin ortaya çıkması anlamına da gelmektedir. Pathé'nin yapımcılığını üstlendiği filmler, sinemanın emekleme döneminde Amerikan filmlerinin önüne geçmiş, Pathé gişe hasılatı, teknik kalite ve içerik açısından Amerika'da faaliyet gösteren rakiplerine fark atmıştır (Nowell-Smith, 1999: 112-114).

Günümüzde Hollywood, sinemanın Mekke'si olarak addedilse de Amerikan film endüstri Hollywood'un tam tersi istikamette, ülkenin Doğu Kıyısında, günümüzde Thomas Edison Ulusal Tarih Parkı olan New Jersey'de bir yerde başlamıştır (National Park Service, t.y.). Ampulü icat etmesiyle tanınan Thomas Edison, binlerce patente sahip, iştahlı bir girişimcidir. Yenilikçi bir mucit ve girişimci olarak günlük hayatın her köşesinde izlerini bulabileceğimiz

Edison'un derinden etkilediği alanlardan biri de sinemadır. 1891'de Edison, kendi çalışanı William K.L. Dickson ile beraber, hareketli bir görüntü üretmek bir dizi küçük fotoğraf kullanan ilk sinema kamerası olan **kinetograf**'ı geliştirmek için uğraşmaktadır. **Kinetograf**'ın yanında Edison, insanların bu ilk filmleri izlemesini bir gözetleme deliği aracılığıyla sağlayan **kinetoscope** cihazını da geliştirmektedir. Daha buluş aşamasından itibaren Edison, icadının ekonomik değerini gözetmekte ve ticari kaygılar gütmektedir. İcadın ilk müşterileri, her seferinde bir tane olmak üzere, 20-30 saniyelik sessiz filmleri izlemek için beş sent ödeyeceklerdir (Nowell-Smith, 1999; Britannica, t.y.). Birkaç yıl sonra, 1895'te, Fransız mucitler Auguste ve Louis Lumière'in ilk film projeksiyon cihazlarının patentini almaları, izleyicilerin oturarak ve aynı anda film izleyebileceği ilk gösterimlere imkân sağlamaktadır. Bu toplu gösterimlerden iki yıl önce, 1893'te, Edison'un işçileri, **kinetoscope** ile filmler yapmak için kendi laboratuvarlarının bulunduğu arazide, dünyanın ilk film yapım stüdyosu olan Black Maria'yı kurmuşlardır (Library of Congress, t.y.). Edison'un geliştirdiği teknoloji parlak ışığa ihtiyaç duymaktadır, bu nedenle stüdyo, gün boyunca mümkün olduğunca fazla güneş ışığını yakalamak için tavanında bir pencere bulunan dönen bir platform üzerine inşa edilmiştir. Küçük ve siyah muşambayla kaplı stüdyo, adını o zamanlar genellikle "Siyah Marias" olarak adlandırılan, sıkışık polis minibüslerinden almaktadır. Edison, New York'a geçip hızla ilerleyen sinemanın ihtiyaçlarının karşılayacak daha modern ve kaliteli bir stüdyo inşa etmeden ve 1903'te Black Maria'yı yıkmadan önce, elemanları bu basit ahşap binada, sinema tarihinin ilk örneklerini teşkil eden yüzlerce kısa film yapmıştır (Filmsite, t.y.; Britannica, t.y.). Black Maria'da yaratılan bu ilk filmler, günümüz sinemasının olay örgüsüne dayalı eserlerinin aksine, günlük hayatı yansıtan kısa temsillerdir. Boks maçları, saç tıraşı yapan berberler, trapez sanatçıları, demir döven demircilerin görüntüleri, o güne dek böyle bir şey görmeyen halkın arasında bir sansasyon yaratmaya ve ilgiyi, hareketli resimler dünyasına çekmeye yetmektedir. Edison'un stüdyosu, 1894'te telif hakkı alan ilk filmi yaratmıştır: Beş saniye uzunluğunda, hapşırarak bir adamın hareketli görüntüsü (Nowell-Smith, 1999: 16-17; Svejda, 1969).

Kısa süre sonra, günlük hayatı kayda almanın ötesine geçen Edison ve stüdyosu, vodvil gösterileri yapan sanatçıları getirip, normalde sahnede sergileyecekleri gösterileri, bu sefer bir kamera önünde yapmalarını istemiş ve onları filme almıştır. Bu filmler, Annabelle Whitford'un Kelebek Dansı, Buffalo Bill'in Vahşi Batı Şovu'ndan oyunculuklar, bir grup Kızılderili dansçısı gibi başlıklar içermektedir. Bazı filmlerde kışkırtıcı kıyafetler giyen veya hiç kıyafet giymeyen kadınların yer alması, sinema sanatının geleceğine dair bir fragman niteliği taşımaktadır. Edison'un Black Maria stüdyosu, sadece 1894'te 75'in üzerinde sinema filmi çekmiştir. Bu

filmlerin birçoğu bir dakikadan çok daha kısadır ancak hayatında ilk kez hareketli görüntülerle karşılaşan izleyiciler için paha biçilemez bir deneyim sunmuşlardır. Black Maria, sinemanın ticari potansiyelini fark etmiş kimseler tarafından yönetilen, başarılı bir stüdyodur. Black Maria, Amerika Birleşik Devletleri'nin dört bir yanındaki şehirlere sinemayı götürmüştür. Oyun salonlarına, otellere ve restoranlara gönderdikleri bozuk parayla çalışan kinetoskoplar aracılığıyla bu yeni eğlenceyi yaymışlardır. Bu model, günümüzde aşına olduğumuz yapım, dağıtım ve gösterim modelin habercisidir ve Black Maria daha ilk andan bir model yaratmıştır (Svejda, 1969; Nowell-Smith, 1999).

Zaman geçtikçe ve teknoloji ilerledikçe daha iyi teknikler, anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır. Sinema stüdyolarının öncülüğünü yeni kıtada Edison'un Black Maria'sı, eski kıtada Pathe Kardeşler yapmıştır. Edison, Birinci Dünya Savaşı'yla beraber sinema sanatının öncüsüne dönüşecek Amerika'da sanatın yaygınlaşmasını sağlarken, Pathe sinemayı dünyanın dört bir köşesine taşıyarak ve yeni sanatın büyük kitleler tarafından fark edilip izlenmesini sağlamıştır (Nowell-Smith, 1999). Sinemanın doğuş yıllarında Fransa ve Amerika, sinema sanatının kalbi, en büyük destekçisi, üreticisi ve ihracatçısıdır. Pathe aracılığıyla kendi icatlarını Rusya, Osmanlı, Japonya, Çin ve Latin Amerika gibi uzak yerlere taşıyan Fransızlar, dünya savaşının patlak vermesiyle beraber yarışta geri düşmeye başlamıştır. 1914 yılında, Pathe dünyanın en önemli sinema şirketi olmanın yanında, dünya çapında bir numaralı dağıtım örgütlenmesine de sahiptir. Öyle ki, ana rakipleri Amerika'da, rakip 7-8 dağıtım şirketi bulunmasına rağmen, dağıtım yüzde ellisi Pathe'dedir (Kaser, 2013; Britannica, t.y.).

Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle beraber Pathe öncülüğündeki Fransa sineması ve Amerika'daki emsallerine kafa tutacak kadar epik filmler çeken İtalya sineması, büyük darbe almıştır. Savaşa üç yıl geç giren ve hiçbir zarar görmeden, kârla çıkan Amerika ise, sinema alanında belirleyici bir konuma yükselmiştir. Savaşın bitiminde Birleşik Devletler, film üretimi ve dağıtımını için en büyük tek pazar olarak kalmıştır. Kendi pazarlarını koruyarak ve güçlü bir ihracat politikası izleyen Amerikalılar, Birinci Dünya Savaşı esnasında, Avrupa sinemasında oluşan boşluğu doldurmuş ve rakipleri gerilerken, Amerikan sineması gelişmeye devam etmiştir. Bunda en önemli rolü ise, Hollywood üstlenmektedir.

Hollywood, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra hem endüstriyel hem de sanatsal olarak dünya sinemasının en büyük merkezine dönüşmüştür. Hollywood'u diğerlerinden ayıran, birbirinden ayrılmaz iki özelliği vardır. İlki, Hollywood filmleri, daha iyi kurgulanmış anlatılara sahip oldukları için büyük ilgi görmüşlerdir. İzleyici üzerindeki etkileri daha görkemlidir. İkincisiyse

stüdyoların, star sistemini denkleme eklemesi filmlere yeni bir boyut kazandırmıştır (Nowell-Smith, 1999).

Hollywood, kuruluş günlerinden itibaren dış kaynaklardan beslenmiştir. Avrupa'dan gelen teknik yenilikler, yaratıcı sanatçılar ve yıldızlar hem Hollywood'u güçlendirmek hem mevcut ve gelecekteki rekabet etkilemek amacıyla stüdyoların bünyesine katılmıştır. Sjöström, Stiller ve Stiller'in genç çırağı Greta Garbo İsveç'ten, Ernst Lubitsch ve F. HİKÂYE. Murnau'dan Almanya'dan dahil olmuşlardır. *CinemaScope* dahil olmak üzere birçok teknik yeniliğin patentini Fox tarafından satın alınmıştır. Dünyanın geri kalanı kısmen Hollywood'dan öğrenerek ve kısmen de Hollywood'a ihraç ederek bu endüstrinin doğuşuna katkıda bulunmuştur (Britannica, t.y.).

Hollywood'da yapım ve dağıtım ağı iç içe geçmiştir. Büyük stüdyolar, dağıtım ayağını, üretimden ayağından öncelemeye başlamıştır. Walt Disney, Warner Bros, Sony Pictures, Paramount, Twentieth Century Fox, Universal, MGM/UA, Dream Works/SKG gibi en büyük Hollywood stüdyoları, bizzat kendi dağıtım ağlarını oluşturmuşlardır (Britannica, t.y.). 1980'li yıllarda, büyük stüdyoların dışında kalan ve bağımsız olarak addedilebilecek New Line ve Miramax gibi yapımcı/dağıtımıcılar ortaya çıktıysa da bu şirketler kısa bir süre sonra büyük stüdyolarca satın alınmıştır (Wilson 1998: 40-53). Hollywood'da sinemanın üç ayağının tek çatı altında birleştirilmesinin tarihi, 20. yüzyılın başına kadar götürülebilmektedir. Hollywood'un ilk yapım şirketleri, ilk olarak gösterimle başlamış daha sonra yapıma geçmişlerdir (Dale 1997: 25). Hollywood Altın Çağı'na hâkim olan ve **Big Five** olarak adlandırılan büyük stüdyoları, 1930'larda, bütün pazarın dörtte üçüne hakimdir.

Big Five'ı oluşturan şirketlerin geçmişi, Hollywood'un erken dönemine kadar dayanmaktadır. İlk olarak 1910'larda ve 1920'lerde Hollywood'un kendisini ve sinemanın tüm yönlerini kontrol eden entegre bir endüstri olarak çalışmıştır. Üretimden, dağıtım ve gösterim ayaklarına kadar stüdyolar, tek başlarına bir endüstri gibi çalışmışlardır. Uluslararası sinema, farkına bile varılmadan gelişmiş, başka yerlerde kendiliğinden ortaya çıkan ya da yerleşik olarak inşa edilen endüstriler oluşmaya başlamıştır (Nowell-Smith, 1999: 344-408).

Sesin gelişi film yapım sürecinin estetik dinamiklerini değiştirmenin yanında, sinema endüstrisinin ekonomik yapısını da değiştirmiş ve sinema tarihinin en büyük birleşmelerinden bazılarını hızlandırmıştır. 1920'ler boyunca, Paramount, MGM, First National ve diğer stüdyolar, ilk kez işletilen tiyatro zincirlerini satın alarak iddialı dikey entegrasyon

kampanyaları yürütmüşlerdir. Buna cevap olarak, Warner Brothers ve Fox'un, filmleri önceden kaydedilmiş müzik eşliğinde sunarak daha küçük katılımcılara hükmetmeye çalışmışlardır. Stratejilerinin beklenmedik başarısı, endüstri çapında bir dönüşümü başlatmıştır. Warner Brothers ve Fox, bu sürecin sonunda büyük şirketlere dönüşmüştür. 1929'a gelindiğinde Warner Brothers, orta Atlantik eyaletlerindeki neredeyse tüm işletmeleri kontrol eden Stanley'in tiyatro salonlarını ve eski rakibi First National'ın üretim ve dağıtım tesislerini satın alarak Hollywood'un en büyük stüdyolarından biri haline gelmiştir. Fox, daha da ileri giderek, 1928'de Westwood, California'da milyonlarca dolarlık Movietone City'i kurmuş ve hem MGM'nin ana şirketi Loew's Inc.'in hem de İngiltere'nin en büyük yapımcı-dağıtımcı-gösterimci zinciri Gaumont British'in hisselerini satın almıştır. Uluslararası bir dağıtım ağını ve geniş bir tiyatro zincirini kontrol eden Publix, Paramount tarafından ele geçirilmiştir. Daha da güçlü olmak için Paramount, 1929'da, yeni kurulan Columbia Broadcasting System'in yarısını satın almış ve Warner Brothers ile birleşme teklif sunmuştur. O zaman ABD Adalet Bakanlığı araya girerek Paramount'un Warner Brothers ile birleşmesini yasaklamış ve Fox'u Loew's'den ayırmıştır. Büyük şirketlerin agresif büyüme çabaları, 1920'lerin stüdyo sistemine şekil vermiştir. 1920'ler, yapım, dağıtım ve gösterim ayaklarının iç içe geçtiği, büyük stüdyoların agresif bir büyüme kampanyası güttüğü bir dönemdir (Brittanica, t.y.; Nowell-Smith, 1999).

Devletlerin tekelleşme karşıtı müdahaleleri, sektörün sağlıklı büyümesini sağlamıştır. Devlet müdahalesi olmadan, "Paramount-Vitaphone" ve "Fox-Loew's" birleşimleri, bu stüdyolara, İngilizce konuşulan dünyanın eğlence endüstrilerini kendi aralarında rahatlıkla bölüşme şansını sunabilirdi. 1930'a gelindiğinde, tüm Amerikan üretiminin yüzde 95'i yalnızca sekiz stüdyonun elinde toplanmıştır: Dikey olarak entegre edilmiş beş büyük şirket yapım, dağıtım ve gösterimi kontrol etmekte ve yatay olarak entegre edilmiş üç küçük şirket, yapım ve dağıtımı kontrol etmektedir (Britannica, t.y.). Dağıtım hem ulusal hem de uluslararası düzeyde gerçekleştirilmektedir: 1925'ten bu yana, yabancı ülkelere satılan filmler, tüm Amerikan film gelirlerinin yarısını oluşturmaktadır ve sonraki yirmi yıl boyunca bu geliri elde etmeye devam edeceklerdir. Sinemanın gösterim ayağı, büyük stüdyolar tarafından, ulusal toplamın yüzde 16'sını temsil eden fakat gelirin dörtte üçünü oluşturan 2600 tiyatronun mülkiyetini edinmeleri aracılığıyla kontrol edilmektedir. 1930'lar ve 40'lar boyunca film prodüksiyonu, toplam kurumsal varlıkların yalnızca yüzde 5'ini tüketirken, dağıtım yüzde 1'lik bir pay daha oluşturmaktadır. Stüdyoların yatırımının kalan yüzde 94'ü gösterim ayağına gitmiştir. Yüzdelerin işaret ettiği üzere, sinema salonu yatırımı, stüdyoların ana hedefine dönüşmüştür. Film tarihçisi Douglas Gomery'nin işaret ettiği gibi, zamanın beş büyük stüdyosu en iyi şekilde

"çeşitlendirilmiş tiyatro zincirlerinde uzun metrajlı filmler, kısa filmler, çizgi filmler ve evlerini dolduracak haber filmleri üreten birer fabrika" olarak tanımlanabilmektedir (Nowell-Smith, 1999: 220-275).

Her stüdyo, kurumsal ekonomisine ve sözleşmeli personeline bağlı olarak, farklı bir eğlence tarzı üretmektedir O dönemki stüdyoların en büyüğü ve en güçlüsü olan MGM, aynı zamanda en "Amerikalı" olanıdır: Eşit derecede parlak ve yüksek aydınlatmaya dayalı, zengin prodüksiyon tasarımıyla karakterize edilen bir görsel tarz ile orta sınıf Amerikan değerlerin kutsanması. UFA tarafından eğitilmiş yönetmenler, sanat yönetmenleri ve kameramanlardan oluşan lejyonlarıyla Paramount'un, stüdyoların en "Avrupalısı" olduğu düşünülmektedir (Britannica, t.y.). Dönemin en sofistike ve görsel olarak barok filmlerini Paramount üretmiştir. Büyüklerle mücadele eden küçük bir stüdyo olan Warner Brothers, büyük şirketler arasında maliyet konusunda en bilinçli olanıdır. Yönetmenleri bir kota sistemi üzerinde çalışmaktadır ve stüdyo, setlerinin ucuzluğunu gizlemek için düşük parlaklığa sahip düz bir aydınlatma stiline karar vermiştir. Warner Brothers'ın filmleri genellikle işçi sınıfı izleyicilerini hedef almaktadır. Twentieth Century-Fox, William Fox'un finansal manipülasyonları nedeniyle iflas etmesinden sonra, Fox Film Corporation ile Joseph M. Schenck'e ait Twentieth Century Pictures'ın birleşmesiyle 1935'te kurulmuştur. Stüdyo, sıkı bütçesi ve prodüksiyon kontrolüyle ün kazanmıştır, yine de filmleri çekicilikleri ve son teknoloji özel efektleriyle dikkat çekmektedir. RKO Radyo, büyük şirketlerin en küçüğüdür ve hiçbir zaman tam bir finansal istikrar sağlayamamıştır; bununla birlikte *King Kong* (1933), Astaire-Rogers dans ikilisi ve Orson Welles'in *Citizen Kane* (1941) filminin yapımcısı ve ayrıca Disney'in filmlerinin dağıtımıcısı olarak öne çıkmayı başarmıştır (Nowell-Smith: 220-275; Britannica, t.y.).

Küçük stüdyoların en bilineni, korku filmleriyle haklı olarak ünlenen Carl Laemmle'nin Universal Pictures'ıdır. Ana değeri yönetmen Frank Capra olan Harry Cohn's Columbia Pictures ve bağımsız Amerikan filmleri ile Alexander Korda'nın Londra Film Yapımlarının distribütörlüğünü üstlenen United Artists diğer küçük stüdyolar arasında yer almaktadır. Toplam varlıklar açısından, büyük beşlinin ilk dördü olan MGM, Paramount, Warner Brothers ve Twentieth Century-Fox; sıralamada takip eden üç küçük stüdyodan yaklaşık dört kat daha büyüktür. RKO, büyük beşlinin dördünden yaklaşık yüzde 25 daha küçüktür (Britannica, t.y.). Film endüstrisi hiyerarşisinin en altında, iki film birden gösterilen seansların ikinci yarısı için ucuz, formüle edilmiş, bir saat uzunluğunda "B filmleri" üreten Republic, Monogram ve Grand National gibi yetersiz sermayeye sahip bir dizi stüdyo daha yer almaktadır (Britannica, t.y.).

Buhran döneminde yaşanan gişelerdeki düşüşe karşı koymak için 1930'ların başlarında, iki film birden kampanyası başlatılmıştır ve bu uygulama, yaklaşık 15 yıl boyunca standart bir gösterim biçimine dönüşmüştür. Daha büyük stüdyolar, çoğunlukla, çifte bilet gösterimi için ucuz B sınıfı filmler yapmakla ilgilenmemişlerdir (Nowell-Smith, 1999: 220-275). Gişe paylaşımı olmaksızın, sabit bir fiyatla, B sınıfı filmler üreten stüdyolardan ikinci gösterilecek filmi kiralama gibi bir formül benimsemişlerdir ve bu tavır, büyük stüdyolara kolaylık, küçük stüdyolara gelir sağlamaktadır. “İki film birden” formülü, B sınıfı film stüdyoları için garanti bir gelir kapısına dönüşmüştür (Britannica, t.y.). B sınıfı film üreten stüdyolar, zirve dönemlerinde yılda 40-50 film kadar üretmişlerdir ve John Wayne gibi geleceğin yıldızlarına, bir eğitim ve gelişme alanı sağlamışlardır. Filmler olabildiğince çabuk çekildiğinden, yönetmenler, projelerinin ufak bütçeleri üzerinde tam yetkiye sahip olarak, kendileri bir yapımcı gibi çalışmışlardır (Nowell-Smith, 1999:220-275). Bu da bir nevi **auteur** yönetmenlik olarak nitelenebilmektedir.

Stüdyo sistemi, 1930'ların başında gelişen ve sinema sanatı üzerinde belirleyici olan *National Legion of Decency*'in baskısıyla karşı karşıya kalmışlardır. Lejyon, Büyük Buhran ile beraber, stüdyo sistemi için belirleyici bir olguya dönüşmüştür. Lejyon, 1933'te, Vatikan'ın emriyle, Amerikan piskoposları tarafından, daha iyi ve daha "ahlaki" bir sinema için, uygunsuz filmlerle savaşmak üzere kurulmuştur (Black, 2013). Nisan 1934'te hem Protestan hem de Yahudi örgütlerinin desteğini alan Lejyon, uygunsuz bulunduğu filmlerin ülke çapında boykot edilmesi çağrısında bulunmuştur. Büyük Buhran'ın etkilerine bir de Lejyon hareketi eklenince, stüdyolar 1933-1934'te milyonlarca dolar kaybetmişlerdir. Stüdyolar, MPPDA'ya Üretim Kodu İdaresi'ni oluşturma yetkisi vererek, çabucak protestocuları yatıştırma yoluna gitmişlerdir. Tanınmış bir Katolik Joseph I. Breen, bu dairenin yönetiminin başına atanmıştır. Onun himayesi altında bir Cizvit rahip olan Peder Daniel A. Lord ve bir Katolik yayıncı olan Martin Quigley, Amerika'daki filmlerin içeriğini dikte edecek bir yasa ve kod zinciri hazırlamışlardır. Hays Kodu olarak anılacak bu yönerge, sonraki 20 yıl boyunca bütün filmlere uygulanmış ve sansür mekanizması devreye girmiştir (Black, 2013).

Caz Çağı'nın aşırılıklarından sinemayı uzaklaştıran Hays Yasası, normal yetişkinlerin deneyimleriyle ilgili hemen hemen her şeyin ekranda gösterilmesini yasaklamıştır. “Tutku sahnelerinin” gösterilmesi engellenmiştir. Zina, evlilik dışı seks, baştan çıkarma ve tecavüz, olay örgüsü için kesinlikle gerekli olmadıkça ve filmin sonunda ciddi şekilde cezalandırılmadıkça ima dahi edilemezdir. Kanun, eşler arasında cinsel ilişki önerilmemesine

rağmen, evliliğin kutsallığının her zaman korunmasını talep etmektedir. Küfür, bayağılık ve ırkçı sıfatların kullanılmasını yasaktır. Hays Yasası'yla bu ve benzeri temalar sinemadan men edilmiştir. Şiddet alanında, çağdaş silahları sergilemek veya tartışmak, bir suçun ayrıntılarını göstermek, suçluların elinde ölen kolluk kuvvetlerini göstermek, aşırı vahşet veya katliam önermek veya cinayeti meşru göstermek yasaktır. İntihar da yasaklananlar arasındadır. Son olarak, yasaya göre filmler, tüm suç faaliyetlerinin cezalandırıldığını göstermek zorundadır. Hiçbir koşulda, hiçbir suç haklı gösterilememektedir. Stüdyoların, çekimlere başlamadan önce senaryolarını onay için Breen'in ofisine göndermeleri gerekmektedir ve tamamlanmış filmlerin, tekrar ofiste gösterilmesi zorunludur. Filmlerin gösterimi için gereken Üretim Kodu Mührü'nü alabilmek için sahnelerin değiştirilmesi mecburidir. Kodun kısıtlamalarına uyulmaması, 25.000 ABD Doları tutarında bir para cezası gerektirmektedir. Kodun yürürlükte olduğu 22 yıl boyunca stüdyolar, asla para cezasının alınmadığını belirtmekten gayet memnunnlardır (Britannica, t.y.; Black, 2013).

1930 ve 1945 arasında, stüdyo sistemi, yapımdan gösterime kadar her aşaması dikkatle kontrol edilen 7.500'den fazla film üretmiştir. Bunların arasında, şimdiye kadar yapılmış en önemli Amerikan filmlerinden bazıları da yer almaktadır. Bu örnekler, kişisel vizyona sahip, sistemin mekanik doğasını aşmayı başaran yetenekli yönetmenlerin eserleridir. Bu yönetmenler arasında Marlene Dietrich filmleriyle ünlenen Josef von Sternberg, tarihi ahlaki bir gerçeklik olarak gören John Ford, türlerin ustası Howard Hawks yer almaktadır (Nowell-Smith, 1999). Gerilim filmleriyle ünlü İngiliz göçmen Alfred Hitchcock ve neşeli komedileri ve popülist iyi niyet fantezileriyle Frank Capra da dönemin dikkat çekici yönetmenleri sayılabilmektedir. Daha az tutarlı tematik veya görsel tarzlara sahip diğer önemli yönetmenler ise William Wyler, George Cukor, Preston Sturges ve George Stevens sayılabilmektedir. Ancak stüdyo sisteminden çıkan en sıra dışı film, tartışmalı teması ve deneysel tekniği birleştirerek onu bir klasik haline getiren Orson Welles'in *Citizen Kane* (1941) filmidir. Orson Welles, *Citizen Kane* ile adını **auteur** yönetmenler arasına yazdırmıştır (Britannica, t.y.).

Amerika Birleşik Devletleri'nde, ses kayıt teknolojileri için büyük yeni pazarlar yaratan Western Electric ve RCA şirketleri, aynı şeyi yurt dışında da yapmaya heves göstermektedir. Büyük Amerikan film stüdyolarının uluslararası sinema endüstrisi üzerindeki kontrollerini genişletme arzusu, yine aynı döneme denk gelmektedir. Stüdyolar, 1928'in sonlarında sesli film ihraç etmeye başlamışlardır. ERPI ve RCA, ekipmanlarını aynı dönemde Avrupa tiyatrolarına kurmaya başlamıştır. Birleşik Krallık'taki salon sahipleri, 1929'da salonların yüzde 22'si,

1932'nin sonundaysa yüzde 63'ü için ses sağlayan kablolu sisteme geçmişlerdir (Britannica, t.y.). İngiltere'deki bu hızlı adaptasyonun aksine, Avrupa'nın kalanındaki dil sorunu, kıta genelinde sesli sinema dönüşümünü geciktirmiştir. Geçişin ilk yıllarında dublaj neredeyse imkânsız olduğundan, geniş uluslararası dağıtım yapabilmek için, yapım sırasında filmlerin birkaç farklı dilde ve bazen her versiyon için farklı bir oyuncu kadrosuyla çekilmesi gerekmektedir. Bu nedenle Paramount, 1930'da Paris banliyösü Joinville'de, çok dilli filmler üretmek için büyük bir stüdyo kurmuştur. Diğer büyük Amerikan stüdyoları da hızla aynı şeyi yapmışlardır. Amerikan stüdyoları, Fransa'daki bu bölgeyi, 15 farklı dilde 24 saat film üreten bir fabrika haline getirmişlerdir. 1931'in sonunda, dublaj tekniği çok dilli prodüksiyonun yerini alacak kadar mükemmelleştirildiğinde, Joinville tüm Avrupa için bir dublaj merkezine dönüştürülmüştür (Britannica, t.y.; Nowell-Smith, 1999: 259-267).

1.1.4. Yeşilçam'ın Doğuşu

Bugün yaygın eğilim, Türkiye sinema tarihini 14 Kasım 1914'te, Fuat Uzkınay tarafından çekilen fakat varlığına dair çeşitli şüpheler bulunan *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* isimli belge filmle başlatmaktır. İsabetli bir başlangıç noktasını teşkil edip etmediği tartışma konusu olan bu eserden önce de Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde, başta Sigmund Weinberg ve Manaki Kardeşler olmak üzere, birçok isim filmler çekmektedir (Evren, 2007).

Osmanlı döneminde sinemanın süreklilik arz etmesini sağlayan, askeri ve yarı askeri kuruluşlardır. İlk üretimler çoğunlukla buralarda yapılmıştır. 1922 yılında ilk özel yapım şirketi Kemal Film'in kurulması, ileride Türk Sinema Tarihi'nin ilk yılları olarak anılacak dönemin sonu ve yeni bir başlangıç anlamına gelmektedir. Türk Sinema Tarihi'nin kronolojisini çıkartan Nijat Özön, ülke sinemasını, belli dönemlere ayırmaktadır. Kuruluş döneminin karşılayan 1922-1939 arası Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmaktadır. 1939-1950 arası Geçiş Dönemi'dir, burada yeni kurulacak ve ileride Yeşilçam adını alacak sinemanın temelleri atılmaktadır. 1950-1960 arasındaki on yılı Sinemacılar Dönemi'nin ilk yarısı, 1960-1966 arasını ise Sinemacılar Dönemi'nin ikinci yarısı olarak isimlendirmektedir (Özön, 1968: 17-30; Özön, 2010: 8- 9). Dâr-ül-bedayi'nin başında bulunan ve ilk dönem sinemanın tek söz sahibi olan Muhsin Ertuğrul'un tekelinde geçen Kuruluş Dönemi, bir tiyatro dönemidir. Bu dönemki filmler, tiyatro oyuncularıyla ve tiyatro sahnesinde kayda alınmış tiyatro oyunlarından ibarettir. 1939 yılında, Faruk Kenç tarafından çekilen *Taş Parçası* filmi, Kuruluş Dönemi'nin sonu

anlamına gelmektedir. Yurt dışında sinema eğitimi alan Kenç, Ertuğrul'un hakimiyetini kırmış ve sonradan gelecek sinemacılar için alan açmıştır (Özön, 1968).

Yine de bu dönem, önceki faslı tamamen kapatan, tiyatronun etkilerini sonlandıran bir dönem değildir. Ülkemizde sinema altyapısının kurulmamış olması, Geçiş Dönemi yönetmenlerinin, teknik eleman ve oyuncu açısından tiyatroculara ve onların yetiştirdiği kadrolara muhtaç kalmasına yol açmıştır. Tiyatronun hakimiyeti kesin olarak, ancak 1950'lerin başında sonlanmıştır. Lütfi Akad'ın başını çektiği bu dönemde Metin Erksan, Osman Seden ve Memduh Ün gibi isimler, bir sinema dilinin oluşması ve ülke sinemasının yeniden doğuşu için çaba göstermişlerdir. 1960'lar, Türkiye sinemasının genel vaziyeti Özön'e göre şu haldedir:

Tiyatrocuların üstünlüğü artık söz konusu değildir. Sinema dilini kurma çabaları ilk sonuçlarını vermiştir. Yıllık film sayısı, seyirci sayısı, sinema salonu sayısı, yapımevi sayısı-hepsi aynı oranda olmamakla birlikte-sürekli artış içindedir. Bunlara paralel olarak sektörde çalışanların sayısı da artmış, sinema kalabalık bir topluluğu geçindiren önemli bir endüstri koluna dönüşmüştür (Özön, 1968: 33).

27 Mayıs ile beraber, ülkede bir özgürlük ortamı doğmuş ve Menderes döneminde biriken sosyal adaletsizlik, sinemada kendine alan bulmuştur. Eşitsizlik, işsizlik ve kente göçün getirdiği sosyal sorunlar, perdede görünür olmuştur (Evren, 2006: 185, 237). Evren, Türkiye sinemasının en üretken olduğu yılları kendi içinde gruplara ayırmaktadır. 1960-1967 yılları arasını kapsayan kısım Altın Dönem olarak nitelendirilirken, 1968-1974 yılları arasındaki altı yıllık periyot, film üretimi ve gişedeki artış nedeniyle "Yeşilçam'ın Yükselişi" olarak isimlendirilmektedir. Bu yükseliş döneminde Yeşilçam, dünyanın en çok film üreten dördüncü ülkesi haline gelmiştir (Evren, 2006: 249).

Yeşilçam'ın yükselişinin başladığı 1960'lı yıllara, Türkiye'de yönetime yapılan 27 Mayıs darbesiyle girilmiştir. Çıkmaza giren demokrasiyi ayağa kaldırmak ve Cumhuriyet'in kazanımlarını korumak gayesiyle gerçekleştirildiği öne sürülen hareket, ilk başta kültür ve sanat alanında birtakım özgürlükleri de beraberinde getirmiştir. Özgürlük iklimi, Yeşilçam'ı da doğrudan etkilemiştir. 60'lı yıllarda Türkiye sineması üzerine düşünceler, tartışmalar hızlanmıştır. Bu tartışmalar çerçevesinde bir sosyal gerçekçi hareket ve halk sineması kavramları ortaya atılmıştır (Evren, 2006). "Sinemadaki düşünsel boyutun yanı sıra 1950'li yıllarda başlayan halk ve sinema yakınlığı 60'larda zirveye ulaşmıştır. Bir başka deyişle, bu yıllarda ticari anlayışlı Yeşilçam sineması, üretimini son hızla sürdürmektedir" (Kuyucak Esen,

2010: 64-74). Yeşilçam dönemi, üretimin yoğun olduğu ve sinema sanatının halkla bağ kurduğu 1960'lı yıllar ile 70'lerin ilk yarısında yoğunlaşmıştır. Halkla iç içe olan ve sevilen fakat aydınlar tarafından eleştirilen, hatta çoğunlukla küçümsenen ülke sinemasının popüler kanadı, adını Beyoğlu'ndaki stüdyoların yer aldığı Yeşilçam sokağından almaktadır. Yapımcıların film çekmek üzere davet ettikleri oyuncular, yönetmenler, senaristler, figüranlar, bölge dağıtımçıları sürekli Yeşilçam sokağına gelmeye başlamışlardır. Küçük bir çarşuyu andıran sokakta iş bekleyen figüranların, set işçilerinin vakit öldürebileceği kahvehaneler bile bu sokakta açılmıştır (Akad, 2004: 22).

Bununla beraber Yeşilçam, bir endüstrinin ve üretim biçimin karşılığıdır. Yeşilçam'da endüstriyel bir yapı kurulmuştur. 1960'lı yıllarda Türk sinemasında film sayısı ve buna bağlı olarak seyirci sayıları sürekli artmıştır. Bu artış, pek çok il ve ilçede sinema salonlarının açılmasını da sağlamıştır ve hızlı bir şekilde ülke sinemasının koltuk kapasitesi büyümüştür. Örnelemek gerekirse, 1961'de, İstanbul'da 68'i kapalı olmak olmak üzere toplam 213 salon vardır. Bu sayı sürekli artarak 1975'te 137 kapalı, 236 açık olmak üzere, toplam 373'e ulaşmıştır. Salonların artmasının neticesinde film üretimine yönelik istek de artmıştır. Birçok şirket kurulmuş, birçok dağıtımçı ortaya çıkmıştır. Bu nedenler, üretimin arttığı dönemde çevrilen film sayıları yüksek noktalara ulaşmıştır. 1960 yılında Türkiye'de toplam 68 film çekilmiştir. Bu sayı, 1966 yılında 238'e yükselmiştir. Takip eden birkaç yıl düşüş yaşadıktan sonra 1972 yılında, toplam 298'e ulaşmıştır (Scognamillo, 1998: 191). Üretimde ayağında görülen bu artış, sinemanın üreticilerine, büyük kazanç getiren bir iş alanı olduğunu göstermektedir.

O dönem Yeşilçam endüstrisini oluşturan etmenler şu şekilde sıralanabilir: Stüdyolar, bölge işletmecileri, star sistemi, yönetmenler, senaristler, amortisman filmler, endüstrinin ekonomisi için gerekli bono, çek ve senet kullanımı. Bir sanat dalı olan sinema aynı zamanda bir endüstridir. Özellikle Yeşilçam, yapım, dağıtım ve gösterim ayaklarının her birinde aktif şekilde varlık gösteren bir endüstridir. Erman Şener'e (1970) göre bu durum, özellikle ekonomik bakımdan az gelişmiş ülkelerde sinema yapımcısını kapitalizmin ilk devirlerindeki kapitaliste benzetmektedir. Nasıl ki, o devirlerin kapitalisti üretim faaliyetinin iki alanında (teşebbüs ve kapital) egemense yapımcı da öyledir; yani hem sermaye koyandır hem de "teşebbüs eden"dir (Şener, 1970: 107).

Yeşilçam döneminde faaliyet gösteren yapımcılar iki farklı gruba ayrılmaktadır. Sinemaya kapitalle, yani bir sermayeyle girenler ve sinemada sektörünün oyuncu, yönetmen, senarist ve teknisyen tarzı bir bileşeniyken yapımcılığa geçenler. İkinci grubun sektörde kapladığı alan oldukça azdır, yapımcıların çoğu sinema dışından, sinema alanındaki üretimin kabarttığı iştahla sektöre girenlerden oluşmaktadır. Film şirketi kurmak için mevzuatın, kişiye çok az şart koşması nedeniyle birçok kimse sektöre girmiştir. Bu kişilerin gayesi, sinemayı bir sanat olarak icra etmek değil, filmlerden para kazanmak ve dönemin ünlü isimleriyle dirsek temasına geçebilmektir. Bu nedenle, hızlı üretime ve büyük gişe gelirlerine rağmen, sinema bir sanat dalı olarak yeterince gelişmemiştir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Sinema, Yeşilçam döneminde karlı bir endüstriye dönüşmüştür fakat filmlerden elde edilen gelirin çok az bir kısmı doğrudan yapımcılara gitmektedir. Yeşilçam'ın kuruluşunda, yapısal bir sorun oluşmuştur. Yeşilçam döneminde, sinemanın dağıtım ayağı, “Bölge İşletmeciliği” sistemiyle gerçekleştirilmektedir. Türkiye, filmlerin dağıtımını açısından coğrafi olarak yedi farklı bölgeye ayrılmıştır. O dönemki il sayısı olan 68, kendi içinde 6 gruba ayrılmıştır ve dağıtım açısından, tek bir ile bağlanmıştır. Mesela Güneydoğu Anadolu’da yer alan iller Adana işletmesine bağlanmıştır. İstanbul merkezli film stüdyolarının, bu işletmelerle kurduğu ilişki, iki şekilde ilerlemektedir: Stüdyolar, çektikleri filmleri bölge işletmeleri vermekte, yani satmaktadır. İşletmeye satılan filmin birkaç kopyası, bölge işletmecisine teslim edilmektedir. Daha sonra bölge işletmecisi, kendi alanında bulunan sinemalarda film gösterime sokmakta ve o kopyalar salonlar arasında dolaşmaktadır. Bölge işletmecisi, toplanan hasılatın yüzde 25 kesinti yaptıktan sonra kalan meblağı yapımcıya göndermektedir. Bu yöntem, yapımcı açısından riskler içermektedir. Yapımcı, hangi bölgede, hangi filme ne kadar bilet kesildiğini takip ve kontrol edememektedir. Bölge işletmecinin muhasebesine muhtaçtır. İkinci yöntem ise satışır. Yapımcı, filmini bölge işletmecilere doğrudan satmaktadır. Bu yöntemde yapımcı hasılatla veya filmin tutup tutmadığıyla ilgilenmemekte, önden sabit bir fiyata anlaşılmaktadırlar. Bu satış sistemi, bir açıdan avansa dönüşmüştür. Bölge işletmecileri çoğu zaman bitmiş bir filmi değil, henüz çekilmemiş filmleri satın almaktadırlar; bu yöntem sipariş usulü ilerlemekte, bölge işletmecileri, starlar üzerinden, film sipariş etmektedirler (Şener, 1969).

Ya filmlerini işletmek için bu bölgeye verirler, ya da “satış” yaparlar. İşletmeye verilen filminden birkaç kopya bölge işletmecisine gönderilir. İşletmeci bu filmi bölgesinde iş yaptığı sinemalarda oynatır, sonra toplanan hasılatın %25 işletme komisyonunu aldıktan sonra kalanını yapımcıya gönderir. Bu yolun riski, diğerine nazaran çok daha fazladır. Yapımcı işletme bordrosunu almadan filmin o bölgede iş yapıp

yapmadığını, kendisinin kaç para alacağını bilmemektedir. Satış yolu ise bu riski azaltan bir yoldur. Bu yolu seçen yapımcı filmini işletmez, bölgelere işletme hakkını da vermez, daha kesin bir yol izleyerek satış yapar. Yani filmini bölge işletmecilerine satar (Şener, 1969:135).

Yeşilçam'ın ekonomik yapısı ve stüdyo sistemi, bir üretim metodu olarak, Hollywood'da temeli atılan sistemle paralellikler göstermektedir. Yeşilçam'ın kendine has dinamikleri, çeşitli farklılıklar doğurmuştur. Sinemanın 1950'lerden itibaren ekonomik bir değer kazanması, sektör dışından insanların sektöre dahil olmasına ve yapım ayağında yer almasına imkân tanımıştır. Yeşilçam'ın doğuşuyla beliren film stüdyoları, 1960 ve 1970'li yıllarda sinemadaki üretim metotlarının merkezinde yer almışlardır. Stüdyolar, ana karar verici olarak, star sistemini de sisteme dahil ederek, kompleks bir yapının ortaya çıkmasını mümkün kılmışlardır.

Literatür taramasıyla elde edilen veriler ışığında, stüdyo sisteminin köklerinin çok eskiye dayandığı ve stüdyoların, sektörde merkezi bir konum elde ettiği görülmektedir. Bir üretim modelini işaret eden stüdyo sisteminin ana özellikleri, Cem-Cumhur Film'in bu sisteme dahil edilebileceğini göstermektedir. Hollywood'daki ve Yeşilçam'daki yapı, Cem-Cumhur Film'in stüdyo sistemiyle üretim yaptığını ifade etmeyi mümkün kılmaktadır.

1.2. Star Sistemi

“Yıldız yapılır, yaratılır; dikkatle ve soğukkanlılıkla, hiçlikten, hiç kimseden inşa edilir. Tek aradığım bir yüzdür. Biri gözüme iyi görünürse, onu test ettirirdim. Bir insan filmde iyi görünüyorsa, fotoğraf çekildiğinde iyi çıkıyorsa... Gerisini biz hallederiz.”

(Louis B. Mayer, Hollywood Lexicon, t.y.)

Nişanyan Sözlük'te “star” kelimesinin kökeni şu şekilde aktarılmaktadır: “İngilizce star ‘1. yıldız, 2. (mecazi) ünlü sahne sanatçısı’ sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Germence yazılı örneği bulunmayan *sterron veya *stern- ‘yıldız’ biçiminden evrilmiştir. Bu biçim Hintavrupa Anadili aynı anlama gelen yazılı örneği bulunmayan *₂ stér (*astér) biçiminden evrilmiştir” (Nişanyan Sözlük, t.y.). Star kelimesinin Türkçe kaynaklardaki en eski kullanımı ise 1950’de, Milliyet gazetesinde, “sinema ve tiyatro yıldızı” olarak kullanılmıştır (Nişanyan Sözlük, t.y.). Star kelimesi, İngilizce ve Türkçede “şöhret” kavramıyla özdeş olarak kullanılmaktadır.

Star sistemi, Hollywood stüdyolarının, 1920'lerden 1960'ların başlarına kadar süren, film yıldızlarını yarattığı ve yönettiği sisteme verilen isimdir. Sistem, karakteri canlandıran bir oyuncu yerine, stüdyoların şekillendirdiği ve reklamını yaptığı, sözleşmeye bağlı olarak teşvik ettiği yıldızlar yaratma üzerine kuruludur. Stüdyolar, kendi çatıları altında, her türlü beceriyle donattığı, eğittiği, koruduğu isimler yaratarak, onlar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmayı hedeflemektedir. Sinemanın erken döneminden itibaren starlar, bir sinema filminde yer almanın, bir karakteri canlandırmaktan çok fazlası olduğunu ve starların ekonomik değer sağladığını göstermektedir. Hollywood sistemi içinde starlar, sistem içinde hem işçi hem de bir tür sermaye biçimidir. Starlar, stüdyolar için bir tür yatırım aracıdır. Filmlerde boy gösteren ve seyircilerin rol model aldığı starlar, stüdyoların para kaybına karşı ortaya attığı yöntemdir (McDonald, 2000: 9-10). Star sistemi Hollywood ile özdeşleşen bir kavram olsa da daha erken dönemde ve Avrupa'da ilk örnekleri görülmektedir. Sinemanın öncü ülkelerinden olan ve Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sinema alanında önemli yeniliklere imza atan İtalya, star sisteminin prototipini ortaya atan ülke konumundadır. Amerikan sineması ise star sistemini alıp bugün bilinen haline bürümüştür (Özgüç, 1988; Britannica, t.y.).

Birinci Dünya Savaşının yıkıcı etkilerinden kendini koruyabilen Amerikan sinema endüstrisinin kalbi Hollywood'un ortaya attığı ve modelleştirdiği star sistemi, sinemanın erken dönemine damga vurmuştur. Edison'un ilk icatlarından itibaren Amerika'da sinema, ticari yönüyle beraber ele alınan bir sanat dalı olmuştur. Starlar, rakip ülke sinemalarıyla baş etmeye çalışan Hollywood'un en değerli ihraç kalemlerinin başında gelmektedir (McDonald, 2009). Hollywood sinema endüstrisinin inşa sürecinde, stüdyo sisteminin altında yaratılan star sisteminin özel bir yeri vardır. İlk sinema filmlerinin afişlerinde, filmde yer alan oyuncuların isimleri yer almamaktadır fakat starların, özellikle alt gelir sınıfına mensup seyirciler üzerinde, büyüleyici bir etkiye sahip olduğunu kavrayan stüdyolar, filmlerin reklam sürecini starlar üzerinden kurmuşlardır. Stüdyo çatısı altında istihdam edilen, yetiştirilen, eğitilen ve korunan star, stüdyonun izleyiciye sunduğu ana üründür.

1.2.1. Star Sisteminin Doğuşu

Sinemanın erken döneminde oyuncu kullanılmadığından, oyunculuk, sinemada geç oluşan ve değeri sonradan anlaşılan bir kavramdır. İlk denemeler, tiyatrodan sinemaya adım atan isimler üzerinden atılmıştır. Sinemanın, tiyatrodan teknik açıdan farklı bir sanat dalı olması, tiyatro oyuncularının beklenen etkiyi gösterememesine ve sinemaya özgü oyuncu ihtiyacının

doğmasına yol açmıştır (McDonald, 2000; Nowell-Smith, 1999). Zamanın ilk hayran dergileri olan The Biograph Girl ve Little Mary gibi dergilerin 1912’de yayınlanması ardından, Chaplin ve Pickford, isimsiz birer sanatçı olmaktan kurtularak önemli meblağlarda sözleşmelere imza atmışlardır. Bu sembolik imzalar Amerikan sinemasında yeni bir dönemin de işareti olmuştur (MEB, 2011: 18).

Star kavramının ortaya çıkması, yavaş yavaş dünya sinemasında hakimiyetini perçinleyen ve büyük bir ekonomik değer yaratan Hollywood’da, stüdyolar arası rekabeti canlandırmıştır. Her stüdyo, kendi starını yaratmak ve onu izleyiciye sevdirmek için çalışmalar yürütmeye başlamıştır. Bu durum stüdyolar arası rekabeti de beraberinde getirmiştir. Rakip stüdyolar, kendi starlarını parlatmak ve birbirlerinin starlarını zedelemek için çeşitli çalışmalar yürütmektedir. Güzellik yarışmaları ve hayran mektubu kampanyaları star olgusunun pekişmesinin ve sinema starlarının, birer kamusal figüre dönüşmesinin yolunu açmıştır. Stüdyolar, starların kamusal alandaki algılanışlarını dizayn etme çalışmaları yürütmektedir. Starlar arası sahte evlilikler ve boşanmalar da bu çalışmalara dahildir.

İnsanlar, hayran oldukları film yıldızlarına mektuplar yazmaya başladılar; kaç yaşındaydılar, kiloları kaçtı, formlarını nasıl koruyabiliyorlardı, niçin evlenmişlerdi, kullandıkları yüz kreminin markası neydi vb. Bu hayati bilgilendirme süreci, tanıtım ve reklam sektörleri tarafından hararetle teşvik edildi. İlk zamanlarının aksine, insanlar sinemaya film izlemek için değil, starların filmini izlemek için gitmeye başladılar (MEB, 2011: 19).

Star olgusunun ortaya çıkması, yeni isimleri sinema gündemine taşımıştır. Stüdyo sisteminin altında gelişen bu model, hayran kültürünü de kullanarak, sinema sanatının daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır.

1.2.2. İlk Sinema Starları

Sinemanın ilk yıllarında, filmlerdeki oyunculara isim verilmemekte ve adları, afişlerde ve jenerikte yer almamaktadır. Bunun arkasında iki sebep yatmaktadır. Birincisi, oyuncular tiyatrolarda çalışmak üzere eğitilmişlerdir ve bu nedenle filmlerde çalışmayı utanç verici bulmuşlardır. İkincisi, film yapımcıları açısından, oyuncuların daha fazla ün kazanacağından ve dolayısıyla daha fazla para ve prestij talep edeceğinden korkmaktadırlar. Star kavramı, 1910’dan önce, yüksek maaş alan bir oyuncu anlamına gelen bir terimken, 1920’lerde başka bir

kavrama dönüşmüştür. Filmler, izleyicinin duygularına hitap etme konusunda, diğer tüm sanat dallarından daha güçlü bir etkiye sahiptir ve Cecil B. DeMille gibi film yapımcıları, yakın plan çekimlerle bu olgudan yararlanmışlardır. Yakın plan da yıldız oyuncu ile seyirciyi karşıya getirmek anlamına gelmektedir. Hollywood, kısa süre içinde, perdeleri muhteşem yüzlerle doldurmuştur (Goessel, 2018).

1910'ların başında magazin dergileri, sinema yıldızlarına kucak açmaya başlamıştır. *Photoplay* ve *Motion Picture Magazine* gibi yayın hayatına başlayan dergiler, kısa süre içerisinde yüksek satış rakamlarına ulaşmaya başlamışlardır. 1916'da iki derginin toplam tirajları yarım milyona yaklaşmıştır. 1910'ların sonuna doğru, sinema starları, dergilerde boy boy fotoğrafları çıkan, haklarındaki en ince detaylara kadar bilgilerin yer aldığı birer kamusal isimlere dönüşmüşlerdir. Griffith'in filmlerinde yer alan Lillian ve Dorothy Gish kardeşler, ilk Hollywood starları arasında yer almaktadır. Bir süre sonra Gish Kardeşler, sinemanın en çok kazanan oyuncularından biri olmanın yanında, kendi yönetmenlerini ve senaristlerini seçebilecek kadar ayrıcalıklı bir konuma erişmişlerdir (Nowell-Smith, 1999: 40-41; Britannica, t.y.).

1926 yılında, henüz 31 yaşındayken, New York'ta hayata gözlerini yuman Rudolph Valentino, erken dönem sinemanın en büyük isimlerinden biridir. Öyle ki, vefatından sonra, aktörün cansız bedeninin bulunduğu Kilise'nin kapısında, çoğunluğu genç kız, 30 bin kişilik bir kuyruk oluşmuştur (Nowell-Smith, 1999: 44). 1913 yılında İtalya'dan Amerika'ya göçen Valentino, egzotik ve seksi bir figür olarak, ardında büyük bir gizem bırakmış ve sessiz sinema döneminin en ikonik isimlerinden birine dönüşmüştür.

1893, Kanada- Toronto doğumlu Mary Pickford, çok küçük yaşlardan itibaren sahneye çıkmış bir oyuncudur. Griffith'in *Her First Biscuits* (1909) filmiyle ilk kez kamera karşısında geçtiğinde Pickford, ekran cazibesi ve kuvvetli oyunculuğuyla Griffith'i etkilemiş ve kısa süre içerisinde, haftada bir filmde oynamaya başlamıştır. 1913 yılında Adolph Zukor'un yanına geçen Pickford, "Amerika'nın En Gözde Aktrisi" seçilmiştir. 1914 yılında 7, 1915 yılında ise 8 uzun metrajda yer alan Pickford, sektörün bir anda yıldızına dönüşmüştür. Pickford, Hollywood'un ilk kadın süper yıldızıdır (Nowell-Smith, 1999: 56). Daha sonra Charlie Chaplin ve Buster Keaton gibi **slapstick** komedi yıldızlarının da eklendiği bu isimler, 1920'lerde tam şeklini alacak star sisteminin ön plana çıkan yüzleri olmuşlardır.

1.2.3. İlk Yeşilçam Starları

Türkiye Sineması'nda yıldız sistemi, ilk olarak Ayhan Işık ve Cahide Sonku'yla başlamıştır (Dorsay, 1997). Ayhan Işık'tan sonra, bugün yerleşmiş birtakım kavramlar ortaya çıkmıştır. Oyuncunun kanunları ve oyuncunun dokunulmazlığı, Ayhan Işık ile başlamış ve sonra, Yeşilçam'da var olan diğer oyunculara da sıçramıştır. Sonrasında şematik bir tipleme doğmuştur sonrasında. Ayhan Işık veya Türkan Şoray gibi oyuncular, şematik bir tipleme gelişimi içinde, farklı filmlerde aynı karakteri canlandırmışlardır.

Yeşilçam döneminde, film hasılatından en büyük payı, starlar almaktadır. Star oyuncular, filmin yaratıcı süreci üzerinde de belirleyicidir. Starlar, filmde canlandıracakları karakterlere ve filmlerin hikâyelerine dair isteklerini ve şartlarını stüdyolara rahatlıkla kabul ettirebilmektedirler. Bu açıdan starlar, filmin yönetmeninden ve senaristinden daha yüksek bir konumdadır. Yeşilçam starlarının büyük çoğunluğu, sinemadan kazandığı parayı tekrar sinemaya yatırmamıştır, bu durum sistemde ekonomik bir açığa neden olmuştur. Bu yüzden star sistemi, Yeşilçam'ın mali tablosunu bozan bir unsura dönüşmüştür. Bono, çek ve senedin bir iş yapma modeline dönüşmesi de Yeşilçam ekonomisine zarar vermektedir. “Salon sahibinden, işletmeciden başlayan, senet kullanarak ödeme yapma alışkanlığı ve zorunluluğu, set işçisine dek uzanmış, bu durumdan en büyük kazancı Yeşilçam'daki senet kırıncıları elde etmiştir. Senetlerden bir ya da birkaçının ödenememesi, geriye doğru tüm zinciri sarsmıştır” (Abisel, 2005: 109). Yeşilçam yapısı içerisinde oluşan hiyerarşide, filmin yaratıcı süreçlerinin ana aktörü olan yönetmenler ve senaristler, oldukça gerilerde kalmıştır. “Senaryolar ‘ısmarlama’ olarak 5-6 senaryo yazarı tarafından yazılmaktadır. 200 filmin 3/5'ünü onlar yetiştirmekte, kalanları da ya yönetmenler yazmakta ya da mevcut eski senaryolardan yararlanılmaktadır” (Şener, 1970: 111). Genellikle yıldızların yarattığı tiplemelere veya bölge işletmecilerinin taleplerine göre çalışmıştır senarist ve yönetmenler, bu durum ortaya ısmarlama filmlerin çıkmasına neden olmuştur. Yeşilçam'da yönetmenlik, daha geleneksel, “usta-çırak” ilişkisi içinde ilerlemektedir. Onat Kutlar, bu düzeni “lonca” zihniyeti açıklamasıyla dile getirir:

Türkiye'de sinema ortamı iki çağdışı yapının karışımıdır. Lonca yapısıyla, eski Galata tüccarlarının karışımı. Lonca yapısı tıpkı çeşitli zenaatlar, ayakkabıcılık zenaati, duvarcılık zenaati gibi sinemacılık zenaatini oluşturmuştur ülkemizde. Feodal bir yapıdır. Bunlar Türk filmlerini yaparlar. Galata tüccarlarının bütün işi ise dışarıyadır (...) Kameramanlar usta çırak ilişkisi ile yetişir, yönetmenler keza

öyle, hatta oyuncular bile belli ölçülerde böyle yetiştirdi. Biri diğerine öykünerek. Setteki ilişkilerde tipik lonca sınıfı hiyerarşisi hissedilirdi (Öztürk, 1985: 16).

1960'lı ve 70'li yıllarda ortaya çıkan film enflasyonu, Yeşilçam etrafında, sağlam temelleri olmamasına rağmen büyük ve dinamik bir sinema endüstrisinin oluşmasını sağlamıştır. Yıllık çekilen ortalama film sayısı 200'ün üzerine çıkmıştır. Fakat reelde, bu kadar fazla filmi üretecek, dağıtacak ve gösterecek bir altyapı yoktur. Bu kadar filme yetecek laboratuvar, stüdyo ve teknik ekipman yoktur. Aslında Yeşilçam'da yapılan, kopya filmler üretmektir. Bu yüzden bir yıldız yılda 10-15 filmde oynamakta, bir senarist yılın 12 ayı senaryo yazmakta ve yönetmenler aynı anda birden fazla film çekmektedir. Sinema vergilerindeki tutarsızlık ile stüdyo ve star sisteminde oluşan ekonomik açıklar, Yeşilçam endüstrisinin ömrünün kısalmasına neden olmuştur. Ortada sürdürülebilir bir ekonomik yapı yoktur. 1967, Yeşilçam yeni bir fenomenle, renkli filmlerle tanışmıştır. Zor bir şekilde dönen çarklara, bu renkli filmlerin yüksek yapım maliyetleri de eklenmiş ve filmlerin ortalama maliyetleri artmıştır. Renkli film furyasıyla beraber televizyonun hayatımıza girmesi, seyirci sayısında düşüşü başlatmıştır. Bu gerekçelerle Yeşilçam'ın en parlak dönemi yavaş yavaş geride kalmaya başlamıştır (Öztürk, 1985).

Tezin kuramsal çerçevesi ışığında, star sistemi ile stüdyo sisteminin iç içe geçtiği görülmektedir. Stüdyolar, starları bir gişe silahı olarak kullanmaktadır. Cem-Cumhur Film, başta tezin örneklemindeki filmlerin starı Kemal Sunal olmak üzere, star tanımına uyan isimleri bünyesine katmaktadır. Bu doğrultuda, Cem-Cumhur Film'in star sistemiyle çalıştığını, Kemal Sunal'ın da bu starlardan biri olduğunu ifade etmek mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

AUTEUR KURAM VE YÖNETMEN SİNEMASI

2.1. Auteur Kuram

"Filmi, hangi şeytanın yaptığını anlamayı sağlayan neredeyse herkesi sevdim."

(Howard Hawks'tan aktaran Bogdanovich, 1998)

Dünya sinemasının öncüsü Hollywood, stüdyo ve star sistemine odaklı üretim metotları nedeniyle, başka ülke sinemalarına model olduğu kadar, tepki olarak, birçok alternatif yöntemin doğmasına da neden olmuştur. Hollywood'un metotlarına tepki olarak akımlar ve ulusal sinema türleri ortaya konmuştur. Sinema sanatında farklı tarzların oluşmasına imkân sunan ve yaratıcıyı merkeze koyan **auteur** kuram bunlardan biridir.

Auteur dünyayı belirli şekilde yorumlayan insan anlamına geliyor. **Auteur** kuramı ise bundan farklı olarak, bu filmleri yapan yönetmenin aynı zamanda çerçevesinden söylemine kadar, kendine özgü bir dünyası olması, bunu da filme yansıtması anlamına geliyor. Ama esasında **Auteur Theory** ya da **Auteur Kuramı** bir kuram değil, dahası yapılamaz bir şey, anlamlandırılabilir, kullanılabilir, anlaşılabilir, ama paradoksu şu: Kuramsallaştırılmaz, bütün kuramsallaştırma denemeleri onun kuram olmadığına da bir ispatı anlamına geliyor (Atam'dan aktaran Boz, 2019: 4).

Stüdyonun veya starın kimliği yerine yönetmeni ve yönetmenin karakterini filmlerinin merkezine yerleştiren **auteur** kuram; yönetmenin kişiliğinin, dünya görüşünün ve sanat anlayışının esere sirayet etmesi gerektiğini ortaya atmaktadır. Bu doğrultuda film, yönetmenine benzerlidir. Sinema, bir yönetmen sanatıdır. Bu kurama göre bir film, yönetmeni üzerinden ele alınmalıdır çünkü yönetmen, eserin her aşaması hakkında söz sahibi ve karar verici bir konumdadır. Bu nedenle eser ile yaratıcı arasında bağlantı kurulmalı ve yönetmenin dünyası gözetilerek incelenmelidir. **Auteur** yaklaşıma göre yönetmen ile film bir bütündür ve eseri oluşturan parçalar, bu bütüne incelenmelidir (Karadoğan, 2020).

Auteur teori, sinema eserlerinin, o eseri yaratan yönetmenin kendi kişisel yaratıcı vizyonunu yansıttığı tezini ortaya atmaktadır. **Auteur** kelimesi, Fransızca "yazar" anlamına gelmektedir. Nişanyan Sözlük'te **auteur** başlığında şöyle tanımlanmaktadır: "Köken, Fransızca **auteur** 'müellif, eser sahibi' sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince auctōr '1. hayvan sahibi,

reis, şef, 2. eser sahibi' sözcüğünden alıntıdır" (Nişanyan Sözlük, t.y.). Bu kavram, yaratıcının, kendi eseri üzerinde bütüncül bir kontrole sahip olduğu bir alandan, edebiyattan sinemaya aktarılan bir terimdir. "Bir yazarın kaleme ihtiyacı vardır, bir ressama fırça gerekir ama bir yönetmene ordu lazımdır" diyen Orson Welles'in (Barry Poppik, t.y.) de ifade ettiği üzere, doğası itibarıyla sinema, edebiyattan ve diğer görsel sanatlardan ayrılmaktadır (Bazin, 1956). Sinema filmi, endüstriyel bir sürecin parçasıdır. Film prodüksiyonu oldukça maliyetli ve karmaşık bir süreçtir. **Auteur** kuram, tüm bu süreçlere rağmen yaratıcının sesinin, her türlü stüdyo müdahalesini aşacak kadar belirgin olduğunu ifade etmektedir (Bazin, 1956).

Yasalar önünde, film bir sanat eseri olarak kabul edilir ve filmin yaratıcısı olarak **auteur**, yani yönetmen, orijinal telif hakkı sahiplerinden biri olarak adlandırılmaktadır. Günümüzdeki telif hukukunun, bir filmin yönetmenini, büyük ölçüde bir filmin sahibi, görsel yazarı veya yazarlarından biri olarak kabul etmesinin arkasında **auteur** kuramın etkileri bulunmaktadır. **Auteur** kuram, film yönetmeni ve eleştirmen François Truffaut tarafından ortaya atıldığı 1954'ten beri film eleştirisini etkilemiştir (Karadoğan, 2020). Bu film analiz yöntemi, başlangıçta sadece Fransız Yeni Dalgası ve sinema hakkında yazan film eleştirmenleriyle ilişkilendirilmektedir. Fransız film inceleme dergisi *Cahiers du Cinéma*, **auteur** kuramın merkezi olmuştur. **Auteur** teorisi birkaç yıl sonra ise Amerika Birleşik Devletleri'nde ele alınmaya başlanmış ve orada daha da geliştirilmiştir. *The Village Voice* eleştirmeni Andrew Sarris, yazıları aracılığıyla, **auteur** kuramın yönetmenleri ve filmlerini incelemek için bir metot olabileceğini Amerikan eleştiri dünyasıyla kanıtlamıştır. **Auteur** kuramın, karmaşık bir tarihi vardır. Kesin olan, *Cahiers du Cinéma*'da yazan bir grup sinema meraklısının çalışmaları, kurama esas şeklini vermiştir (Chaudhuri, 2021).

Sinema alanında, kendi eserlerine, izi takip edilebilen imzalar atan "**auteur** yönetmenler" diye bir sanatçı grubunun söz konusu olduğu hususunda sinema literatüründe bir mutabakat mevcuttur. Bu tarz yönetmenlerin izlerinin ortaya çıkartılması için de **auteur** kuramdan yararlanılmaktadır. Lakin **auteur** kuramın, bir kuram olup olmadığı, kuramsa da uygulanabilirliği pek çok sinema eleştirmeni, düşünürü, yazarı ve akademisyen tarafından, kuramın doğduğu günlerden beri tartışılmaktadır (Chaudhuri, 2021). **Auteur** kuramın ana teorisyenlerinden Bazin, "La politique des auteurs" başlıklı makalesinde, **auteur**'ü "sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak" olarak ifade etmektedir (Bazin, 1956: 87-88). *Cahiers* dergisinin eleştirmenlerinden Truffaut, Hollywood ve stüdyo sisteminin kalıplarının dışına çıkmayı

mümkün kılacak bu yeni film üretimi anlayışıyla ilgili, yönetmenin kişiliğinin filmlerine yansması ve filmin de yaratıcı olan yönetmenine benzemesi gerektiğini belirtmektedir (Bazin, 1956).

Auteur kuramın sahip çıktığı anlayışa göre, **auteur** bir yönetmen, en büyük Hollywood stüdyosu için film üretse dahi, kendi kimliğini filmlerine yansıtabilmekte ve uzun yıllar boyunca, o kendine has özellikleriyle fark edilebilmektedir. **Auteur** bir yönetmenin esas amacı kendi duygu ve düşüncelerini izleyiciye aktarmak olmalıdır ve merkeze; stüdyo veya star yerine kendisini yerleştirmelidir. Bunu gerçekleştirirken derinlikli alt metinleri olan, farklı çıkarımlara imkân sunan, farklı bir disipline de katkı sağlayabilen bir sanat eseri ortaya çıkarmalıdır. Umberto Barbaro, kamerayı ressamın elindeki fırçaya veya yontucunun elindeki yontma kalemine benzetmektedir (Esen, 2015: 37). **Auteur** sinema anlayışına göre film dili; bir bireysel sanat olan edebiyatın dili kadar incelikli olmalıdır. **Auteur** bir yönetmenin varlığını ortaya çıkartmak için, onun eserlerinde tekrar eden ve sık görülen örüntüler bulunmalıdır. Bulunan bu örüntüler, yönetmenin biricik sinema dilini oluşturmalıdır. Bu dil sayesinde seyirci, yönetmenin bir başka filmini izlediğinde, daha önceki veya sonraki filmlerinden tanıdık gelen izler bulacaktır. Bu izler, diğer yönetmenlerle benzerlik taşıyor olsa da yönetmen imzasını taşıyan yinelenen öğeler, kendisini diğer yönetmenlerden farklı bir noktaya taşımaktadır. **Auteur** kuram, diğer sinema kuramlarına göre farklı bir özellik taşımaktadır, bu farklılık, kuramı tatbik edecek kişinin yönetmenin sineması üzerine uzmanlaşmasını gerektirmesidir (Wollen, 2004; Sarris, 1962).

2.1.1. Auteur Kuramın Tarihsel Gelişimi

*“Ticari sinema gelenekse **auteur** sinema devrimdir.”*

(Glauber Rocha’dan aktaran, Buchsbaum, 2003)

Kendine ait bir şeyi paylaşmak ve düşünce, duygu, görüş; herhangi bir şeyi aktarmak derdi bulunuyorsa; dünyaya bakışında bir derinlik varsa ‘**auteur**’dür. Çalakalem süslü bir yazı, yüzeysel bir masal değil de roman yazıyorsa kamerasıyla, ‘**auteur**’dür. İzleyici, **auteur**’ün yazdığı bu görsel romanı okurken, yaratıcısının sinema dilinin özgün tadını alabilmelidir (Esen, 2015, s. 19).

Geleneksel olarak kabul edildiği gibi Andrew Sarris ve teoriyi Avrupa’da formüle eden François Truffaut’un başını çektiği **auteur** teori, film değerlendirme süreçlerini sonsuza dek değiştirmiştir. Fransa’da sinema, her zaman önemli bir sanat dalı olmuştur ve 1950’lerde kuramsallaşan bu teori, ülkenin sinemaya olan ilgisiyle beslenmiştir. **Auteur** kuramının kökenleri, daha eskiye dayanmaktadır. Bugün “sanat sineması” olarak adlandırılan anlayışının merkezinde yer alan teori, 1930’lardan itibaren var olan bir anlayıştan beslenmiştir. Yönetmenin merkezde olduğu, geleneksel film üretme yöntemlerinin dışına çıkan veya merkezine yaratıcıyı yerleştiren bu anlayış, İkinci Dünya Savaşı’nın bitimiyle beraber Avrupa sinemasının iki kalesi İtalya ve Fransa’da Yeni Gerçekçiliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Nowell-Smith, 1999).

Auteur Kuram ile beraber, film eleştirisi alanında bilimsel yaklaşımlar ön plan çıkmıştır. Fransa’da, İkinci Dünya Savaşı esnasında, Nazi güdümüyle kurulan Vichy Hükümeti, Alman işgali sırasında, Hollywood filmlerinin Fransa’ya girmesini yasaklamıştır (Wollen’dan aktaran, Gökmen, 2018: 650). Nazi işgalinin sonlanmasıyla beraber yasak kalkmış ve Amerikan filmleri tekrar Fransa’ya dönmüştür. Fransa’da sanat alanında aktif olan entelektüeller, Amerikan filmlerinin izlenmesinin ve üzerine düşünülmesinin öncülüğünü yapmışlardır. Özellikle de Sinematek kültürünü oluşturacak Henri Langlois’in *Ciné Club*’ı kurması, Fransız genç entelektüellere, her türlü filmi izleme, değerlendirme ve tartışma imkânı sunmuştur. İyi ve kötü sinemanın ne olduğu ve film endüstrisinin yapısının tartışıldığı bu dönemde, genç entelektüelleri etrafına toplayan *Cahiers du Cinéma* dergisinde, sinema endüstrisine dair çeşitli tartışmalar başlamıştır (Nowell-Smith, 1999; Britannica, t.y.).

Andre Bazin’in başında olduğu bir grup genç entelektüel, yönetmenler için **auteur** ifadesinin kullanılması gerektiği tezini ortaya atmaktadır. Bu genç eleştirmenlerin kalesi *Cahiers du Cinema*’da yer alan yeni yönetmenlik tartışmaları, Giorgio Vincenti’nin (1993) de ifade ettiği gibi bir filmde, yönetmenin üslubuna, diline ve biçimine önem verilmesini gerektiği etrafında dönmüştür. Çünkü biçem, yönetmenin kişiselliğin göstergesidir, yönetmenin kişisel söylemidir. “Yönetmenler Politikası sanatsal yaratım içinde başvuru kriteri olarak kişisellik faktörünü okumaktan ibarettir. Ardından gelecek olan farklı bir eser olsa dahi bu kişisel sürekliliğin peşinden gider” (Bazin’dan aktaran Güngör, 2014: 82).

Sinemada eser, kolektif bir çabanın ürünüdür, diğer sanat dallarından ayrılan üretim sürecinde, bütün unsurları bir araya toplayan, onları güdüleyen, ortak bir amaç ve hedef doğrultusunda

ilerleten yönetmenin kendisidir. Alexandre Astruc tarafından, tüm bu süreci kendi kontrolü ve denetiminde tutan **auteur** yönetmenler, bu gücü paylaşan yönetmenlere kıyasla daha fazla yetki sahibidir düşüncesi ortaya atılmıştır. Astruc'un bu düşüncesi, yönetmenlerin, "sahneye koyan" olarak nitelenmesi yerine, "**auteur**" (yazar-yaratıcı) olarak ifade edilmesini sağlamıştır. Sahneye koyan yönetmenler, filmi sadece prodüksiyonun veya stüdyonun istediği gibi çekerken, **auteur** bir yönetmen, filmin senaryo yazımı, görsel dili, oyuncu ve ekip seçimi gibi bütün konularda ana belirleyici aktördür. Bu bağlamda karşımıza çıkan en önemli sorun, kimin sahneye koyan ve kimin **auteur** olduğuna karar vermektir (Astruc, 1959; Bazin, 1957). Andrew Sarris'e göre **auteur** yönetmenlik için farklı kriterler gerekmektedir, bunların temelinde teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam yer almaktadır. Bu üç özellik, yönetmenin filmlerinde görülmelidir. Andre Bazin'e göre eleştiri tarihsel, sosyal, ekonomik ve kültürel değişkenleri önemsizleştirmemelidir. Truffaut ise yazar yönetmen birlikteliğini vurgulamaktadır (Ertaş'tan aktaran, Gökmen, 2018: 651).

Hollywood'da ve geleneksel film endüstrisinde, film yapım süreci, belli aşamalardan geçerek ilerlemektedir. Stüdyo, kendi çatısı altında çalışan maaşlı senaristlerine bir senaryo siparişi vermektedir. Sonra bir yönetmenle ve filmde yer alacak oyuncularla anlaşılmaktadır. Bu süreçte bazen stüdyo bazen de star, yönetmenden daha önemli ve yetki sahibi konumdadır. Truffaut, özellikle Holywood tarzı stüdyo sisteminde kullanılan bu "memur yönetmenliğin" karşısına Renoir, Cocteau, Gance, gibi **auteur** yönetmenleri koymaktadır. Renoir gibi yönetmenlerin sıklıkla diyaloglarını, hikâyelerini kendileri yazdıklarını belirtmektedir. **Auteur** kavramı, genellikle Yeni Dalga akımı için kullanılmıştır. Truffaut, Jean Luc Godard, Rohmer, gibi yazarlar, kendilerinden önce filmler çeken Fransız sinemacılarının, sinemayı gerçek manada bilmediklerini iddia eden yazılar yazmışlardır. **Auteur** kuramı benimseyen bu genç eleştirmenlere göre sinemayı bilen yönetmenler ise Avrupa'dan Jean Renoir, Roberto Rossellini, Amerika'dan Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Otto Preminger, Nicholas Ray, Raoul Walsh, Samuel Fuller gibi yönetmenlerdir. Bu isimlerin en büyük ortak özelliği, **auteur** kuramın ana tezini oluşturan kişisel stil sahibi yönetmen olmalarıdır. Bu sürdürülebilir kişisel stil, yönetmenin adında ön plana çıkmaktadır (Gökmen, 2018: 650-653).

Sinema tarihinin en önemli eleştirel yöntemi olan **auteur** kuramı Amerika'ya taşıyan ve üniversitelerde bir kavram olarak yerleştiren film tarihçisi ve akademisyen Andrew Sarris,

“Auteur Teori Üzerine Notlar” (1962) adlı makalesinde, bir yönetmenin **auteur** olup olmadığını, üç kritere göre değerlendirmektedir. İç içe geçmiş üç halka olarak görselleştirilebileceğini ifade ettiği şemada, en dışta olan birinci halkada teknik ustalık yer almaktadır. Bu halka, yönetmenin, film dilini başarıyla uygulayabilme yeteneğine denk düşmektedir. İkinci halka, yönetmenin kendisini muadillerinden ayırt edici bir karaktere sahip olmasının özelliğine bakmaktadır. Yönetmenin stili, kişisel imzası burada belirleyicidir. En derinde, merkezde duran üçüncü halkaysa, “içsel anlam” olarak isimlendirilmektedir. İçsel anlam, yönetmenin kişili ve stili ile elindeki malzeme arasındaki gerilimi yüksek, tezatlarla dayalı ilişkiden beslenmektedir. Yönetmenin kendi felsefesini yansıttığı, kendi içinde tutarlı, kişisel anlatısıdır. Sarris, bu kriterleri taşıyan ve **auteur** olarak tanımlanabilecek yönetmenleri kendi dönemi açısından şöyle sıralar: Chaplin, Dreyer, Rossellini, Welles, Bunuel, Bresson, Vigo (Sarris, 1962; Güngör, 2014: 80-85).

Auteur kurama dair düşünceler ortaya koyan Andre Bazin ve Peter Wollen; Sarris’in şemasına ve **auteur** tanımına farklı yaklaşan eleştirel yöntemler ortaya koymaktadır (Güngör, 2014: 80-85). Eleştirel yaklaşımlardan biri yapısalcılıktır ve yapısalcılığa göre, insanları topluluğun bir parçası olmak yerine özgün bir birey olmaları konusunda teşvik eden öge dildir. Dil sayesinde bireyler nesne değil özne olur. Burada şöyle bir açmaz vardır: Birey, içerisinde yaşadığı toplumsal, tarihsel, ekonomik süreçlerin bir sonucuysa **auteur** de birey özellikleri açısından ele alınamaz. Bu önermeye sahip yapısalcı görüş açısından öznenin durumu **auteur** kuramını belirsiz hale getirmiştir (Karatay, 2015).

Yönetmenin eser üstündeki etkisine yapısalcı perspektiften yaklaşan Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (2014) isimli kitabında kuramı “yapı” odaklı ele almıştır. Bu yapı üzerinde, yönetmenin etkisinin oldukça kısıtlı olduğunu öne sürmüştür. Bu etkinin karşılıklar ilkesine uygun olarak ortaya çıkabileceğini ve motiflerde yer alabileceğini belirterek yönetmenin filmsel yapının dışında özgür ve belirleyici bir etken olamayacağı konusunda görüş ortaya koymuştur (Wollen, 2008: 83). Metinde görsel bir anlamın ve bütünlüğün oluşturulması; yinelenen motifler, ritim ve tempo, tematik kaygılar üzerinden yapılmalıdır. Bunun için de filmlerdeki dizim boyuttaki tezatlıkla ortaya konmalıdır. André Bazin’in, Sarris’in **auteur** kuramının, bir yönetmenin kişisel niteliklerini ortaya koymak ve değerlendirmek için tek başına yeterli olmadığını vurgulayan görüşleri, filmlerin bir kültür ürünü olarak taşıdığı değeri de ortaya koyma gerekliliğini vurgulamaktadır.

2.1.2. İkinci Dünya Savaşı Sonrasında İtalya’da Yönetmen Sineması

İkinci Dünya Savaşı; Sovyetler Birliği, Japonya ve çoğu Avrupa ülkesinin film endüstrilerini fiziksel ve ekonomik olarak harap etmiştir. Ancak İtalya'nın erken teslim olması ve tesislerini nispeten sağlam bırakması, İtalya sinemasının Yeni Gerçekçi hareketin gelişmesiyle II. Dünya Savaşı sonrası film rönesansına öncülük etmesini sağlamıştır. Hem Sovyet dışavurumcu gerçekçiliğinde hem de Fransız şiirsel gerçekçiliğinde kökleri olmasına rağmen, Yeni Gerçekçilik, siyasi çalkantı ve savaş tarafından travmatize edilmiş bir ülkenin günlük gerçekliğini konu alan, ulusal bir odak noktasıdır (Bondanella ve Pacchioni, 2017; Britannica, t.y.).

Yeni Gerçekçi hareketin önde gelen isimlerinden çoğu Mussolini'nin *Centro Sperimentale*'inde eğitim görmüşlerdir. 1930'lardan savaşın sonuna dek ülke sinemasını bir propaganda makinesine dönüştüren faşist hükümet, halkı uyutmak için *Telefono Bianco* (Beyaz Telefon) akımı oluşturmuştur. Yeni Gerçekçi hareketin liderleri bu yapay üslubu ve ülke hakikatine sırt dönen sahte gündelik yaşam anlatılarını şiddetle reddetmişlerdir. Bu nedenle, kamerayı İtalya halkının gerçek yaşamına çeviren, özünü gündelik hayattan alan bir sinema anlayışı benimsemişlerdir. Yeni Gerçekçilik olarak tanımlanan bu akımın, tespit edilebilen ilk filmi, Luchino Visconti'nin, 1942 yılında, Ferrara çevresindeki kırsal bir yerde çektiği, kasvetli bir çağdaş melodram olan *Ossessione* idi. Bu ilk film, faşist sansür anlayışı tarafından bastırılmış ve ülke dışına çıkması engellenmiştir. Bu nedenle, uluslararası izleyiciler, Yeni Gerçekçilik akımıyla, Roberto Rossellini'nin İtalya'nın teslim olmasından sadece iki ay sonra Roma sokaklarında çektiği *Roma, città aperta* sayesinde ilk kez tanışmıştır. Filmde hem profesyonel hem de daha önce sinema deneyimi olmayan amatör oyuncular yer almaktadır. Bu eserde, günlük olayların trajedisine kapılmış giden sıradan insanlara odaklanılmıştır. Rossellini'nin filminin taşıdığı belgesel dokusu, sonradan kaydedilmiş sesleri ve doğaçlama kalitesi, Yeni Gerçekçi hareketin ayırt edici özelliği haline gelecektir. Rossellini, bu ilk filmi, daha sonra, İtalya sinemasının klasikleri arasında yer alacak bir üçlemeye dönüştürmüştür: Savaş üçlemesi. *Roma, città aperta*'yı *Paisàn* (1946) ve *Germania, anno zero* (1947) izlemiştir. Akımı başlatan Visconti'nin Yeni Gerçekçiliğe ikinci katkısı, Sicilya'daki bir balıkçı köyünde çekilmiş, bir köy yaşamı destanı olan *La terra trema*'dır (1948) (Bondanella ve Pacchioni, 2017; Britannica, t.y.).

Yeni Gerçekçilik akımının üçüncü büyük yönetmeni; hareketin ana teorisyeni ve sözcüsü olan senarist Cesare Zavattini ile yakın iş birliği içinde çalışan Vittorio De Sica'dır. De Sica'nın

filmleri bazen duygusallığa eğilimlidir fakat İtalya toplumunun trajedisini yalın bir şekilde ortaya koyar. *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) ve *Umberto D.*'de (1952), hareketin merkezinde yer alan eserler üretmiştir. Oyunculuktan gelen Vittorio De Sica, akımın uluslararası alanda en çok izlenen ve bilinen eserlerine imza atarak, özel bir konum elde etmiştir. Rossellini'nin ağır gerçekçiliği ve Visconti'nin entelektüelliğinin yanında De Sica'nın yaklaşımı yumuşak bir melodramla yüklüdür (Bondanella, Pacchioni, 2017).

İkinci Dünya Savaşı sonrası, Avrupa sineması hızlı bir şekilde savaşın yaralarını sarma sürecini girmiştir. Bu süreçte rol model olan İtalya Sineması, Yeni Gerçekçilik akımına mensup yönetmenler sayesinde, Avrupa'da yönetmen merkezli bir sinema anlayışının yerleşmesine önemli katkılar sağlamıştır. Fransa'da şekillenecek **auteur** kuramın bir ayağı İtalya sinemasındadır.

2.1.3. İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Fransa'da Yönetmen Sineması

İşgal ve savaş sonrası dönemin Fransız sineması birçok güzel ve önemli film üretmiştir. Marcel Carné'nin *Les Enfants du paradis* (1945), Jean Cocteau'nun *La Belle et la bête* (1946), René Clément'in *Jeux interdits* (1952), Jacques Becker'in *Casque d'or* (1952), Henri-Georges Clouzot'nun *Le Salaire de la peur* (1953) ilk akla gelen örneklerdendir. Bu eserlerin ortak yanı, büyük ölçüde edebi senaryolara dayanmaları ve klasik bir sinema diline sahip olmalarıdır. Robert Bresson'un *Le Journal d'un curé de campagne* (1950) ve *Un Condamné à mort s'est échappé* (1956) gibi istisnai filmleri vardır. Jacques Tati'nin *Les Vacances de M. Hulot* (1953) ve *Mon oncle* (1958) gibi absürt komedileri de bu istisna olma durumuna katmak mümkündür (Neupert, 2022).

Fransa'da, geleneksel sinema anlayışından beslenen yönetmenlerin ve filmlerin yanında, farklı sinema yaklaşımları da gelişmektedir. Georges Rouquier'in *Farrebique* (1948), Georges Franju'nun *Le Sang des bêtes* (1949) ve Alain Resnais'in *Nuit et brouillard* (1956) gibi kurmaca olmayan filmlerin ön plana çıktığı, bağımsız bir belgesel hareketi de bu esnada ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler, geleneksel sinema endüstri sisteminin dışında kalan genç yönetmenler için bir eğitim alanı sağlamıştır ve Fransa'da savaş sonrası yenilenme döneminde doruğa ulaşan hareketin, bağımsız üretim tarzını etkilemiştir. Tüm bunlar, Fransız Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasını kolaylaştırmıştır (Powrie, Reader, 2002).

Yeni Dalga'nın en önemli kaynağı, Alexandre Astruc'un ve düşünceleri bütün bir sinemacı, eleştirmen ve akademisyen kuşağını şekillendiren André Bazin'in teorik yazılarında yatan düşüncelerdir. 1948'de Astruc, filmin bir görsel-işitsel dil biçimi olarak ve dolayısıyla film yönetmeninin bir tür yazar olarak görüldüğü **caméra-stylo** (kamera-kalem) kavramını formüle etmiştir (New Wave Film, t.y.). Bazin'in, 1951'de kurulan ve yeni kuşak ile eski kuşağı buluşturan etkili dergisi *Cahiers du cinéma*, bu kavramı detaylandırmış ve bir grup genç sinemaseverin düşünce merkezi olmuştur. Bu isimler arasında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve Eric Rohmer bulunmaktadır. Kısa süre sonra aynı ekip, Yeni Dalga'nın başlıca yönetmenleri olacaklardır (Powrie, Reader, 2002).

Bazin'in temel ilkesi, montaj estetiğinin -hem radikal Eisensteinci kesim hem de Hollywood tarzı süreklilik ya da görünmez kurgunun- uzun çekim ve derinlemesine kompozisyon ya da mizansen olarak adlandırdığı şey lehine reddedilmesidir. Tiyatrodan ödünç alınan bu terim, kelimenin tam anlamıyla "sahneye yerleştirme" anlamına gelmektedir, ancak Bazin bunu kamera yerleşimi ve hareketi, çekimlerin aydınlatması ve hareketin engellenmesi gibi filmsel yapı unsurlarını belirtmek için kullanmıştır (Bazin, 1955).

Cahiers eleştirmenleri mizansen estetiğini benimsemişler ve yazarlık fikrini Astruc'tan ödünç almışlardır. *Cahiers*'tekiler, Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris'in **auteur** teorisini vaftiz ettiği "la politique des auteurs" (yazarların politikası) makalesini önerirken, filmin kişisel bir sanatsal ifade aracı olması gerektiğini ve en iyi filmlerin, yaratıcılarının damgasını vurduğu filmlerin olduğunu savunmuşlardır. Astruc'un fikirlerini kılavuz edinen *Cahiers* eleştirmenleri, ana akım Fransız sinemasını ve onun "kalite geleneğini" reddetmişlerdir. Eski kuşak Fransız yönetmenler yerine, kişisel filmler yapmak için sistemin sınırlarını aşan, Hollywood stüdyo yönetmenlerini örnek almışlardır. Howard Hawks, Josef von Sternberg, Hitchcock ve Ford gibi stüdyo sistemi içinde kendi özerkliğini koruyan isimler ve düşük bütçeli Amerikan B sınıfı film yönetmenleri, eserleri üzerinde genellikle tam kontrole sahiptir. *Cahiers* sinemacıları da bu modelin etrafına kümelenmiştir (Nowell-Smith, 1999; Britannica, t.y.).

Yeni Dalga'nın ilk filmleri, 1956-57'de, *Cahiers* eleştirmenleri tarafından, 16 mm'lik ve bağımsız olarak çekilen dramatik kısa filmlerdir. Ancak 1959, hareketin üç ana figürün her birinin ilk filmini çektiği yıldır ve hareket, uluslararası sahada dikkat çekmeye başlamıştır. Truffaut'un *Les quatre cents coups*'u (1959), Resnais'in *Hiroshima mon amour*'u (1959) ve Godard'ın *À bout de souffle* (1960) filmleri, eliptik düzenleme ve el kameralarıyla konum

çekimine dayanan yepyeni bir stilin paradigmalarıdır. Bu tarz, hem klasik Hollywood sürekliliğini kökten tahrip etmekte hem de Yeni Dalga'nın filmlerini hızlı ve ucuza yapma ihtiyacına pragmatik olarak uygun düşmektedir. Akımın nihai gayesi, önceki 60 yılda gelişen anlatı dilini yapı sökümüne uğratmak ve teknikleri kendi yapımı hakkında sürekli bir yorum sağlayan refleksif bir sinema ya da meta-sinema yaratmaktır. (Powrie, Reader, 2002).

İlk Yeni Dalga filmlerinin özelliklerinin eleştirel ve ticari başarısı, Fransız endüstrisinde benzeri görülmemiş bir yaratıcı patlama yaratmıştır. 1960 ile 1964 arasında, çok az deneyimi olan veya hiç tecrübesi olmayan sinefiller tarafından, kelimenin tam anlamıyla yüzlerce düşük bütçeli, stilistik olarak deneysel film yapılmıştır. Bunların çoğu başarısızlıkla sonuçlanmış ve kolektif bir fenomen olarak Yeni Dalga 1965'te sona ermiştir. Ancak hareketi başlatan üç kişi ve küçük bir grup sofistike ve yetenekli film yapımcısı -Chabrol, Rivette, Rohmer, Louis Malle, Agnès Varda ve Jacques Demy- 1970'lere kadar Fransız sinemasına egemen olmuşlardır ve birçoğu gelecek yüzyıla önemli katkılarda bulunmaya devam etmişlerdir. François Truffaut, orijinal grubunun ticari olarak en başarılısıdır ve *Jules et Jim* (1961) gibi filmler ve *Les Quatre Cents Coups* ile başlayan otobiyografik “Antoine Doinel” dizisi aracılığıyla romantik bir ün kazanmıştır. Truffaut ve Godard, akımın sonraki yıllarda da model alınan yüzü olmuştur. Jean-Luc Godard, erken Yeni Dalga yönetmenlerinin stilistik ve politik olarak en radikalidir. İlk filmlerinden bazıları Hollywood türlerinin parodileridir: *Une Femme est une femme* (1961), *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965). Ancak Godard'ın bu filmlerinin çoğu, Marksist bir gelenekten gelen, politik ve sosyal temaları işleyen eserlerdir. *Masculin féminin* (1966) ile Godard anlatıdan tarz denemelerine geri dönmüş ve sonraki filmleri giderek ideolojik ve yapısal olarak değişimler göstermiştir (Powrie, Reader, 2002; Britannica, t.y.).

Alain Resnais, *Cahiers* grubunu oluşturan isimlerden biraz daha yaşlıdır ancak stil ve tema aracılığıyla Yeni Dalga ile özdeşleşmiştir. Resnais'in en ünlü filmi, düşünce ve hafıza süreçlerini sorgulayan postmodern bir gizem olan *L'Année dernière à Marienbad*'dır (1961). *Muriel* (1963), *La Guerre est finie* (1966), *Stavisky* (1974), *Providence* (1977) ve *Mon oncle d'Amérique* (1978) gibi eserlerinin hepsi, çeşitli şekillerde hafıza, anımsama ve etkileriyle ilgilidir. Kalıcı bir etkiye sahip diğer önemli Yeni Dalga figürleri şunlardır: Tüm kariyeri Hitchcock'a uzun bir saygı duruşu olarak görülebilecek Claude Chabrol; Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşen bir film türü ustası olan Louis Malle; *Ma nuit chez Maud* (1968) ve *Le Genou de Claire* (1970) dahil olmak üzere “ahlaki öyküleri” anlatan Eric Rohmer; insan tutkusu üzerine ironik bir bakış açısı oluşturan ve doğaçlama tarzıyla ünlü Agnès Varda; en iyi filmleri

Hollywood müzikaline saygı duruşu niteliğinde olan Jacques Demy ve sonra *Cahiers* grubunun en katı, soyut ve deneysel üyesi Jacques Rivette. Bu isimler, Yeni Dalga akımı tüm dünyaya tanıtmışlardır (Powrie, Reader, 2002; Britannica, t.y.).

Yeni Dalga Akımı ve **auteur** kuram, sinemadaki üretim metotları arasına yaratıcıyı yerleştiren ve yönetmenin özgül ağırlığını öne çıkartan bir yaklaşım sergilemiştir. Akıma dahil olan isimlerin film üretme yöntemi, sonraki kuşakları derinden etkilemiştir. **Auteur** kuram, yönetmen sinemasının algılanış biçimini kalıcı olarak değiştirmiştir.

2.1.4 Türkiye’de Auteur Kuram

1960’lı yıllarda, Avrupa’da ortaya atılan ve sinema dünyasına hızlıca yayılan **auteur** kuramın Türkiye’ye gelişi oldukça geç olmuştur. Batı kaynaklı **auteur** kuram, Türkiye sinemasında kendine yer bulmakta zorlanmıştır. Zahir Atam’a (2015) göre Türkiye sineması, **auteur** kuramı, yaklaşık 40 yıllık gecikmeyle keşfetmiş ve yüceltmıştır. Alman yönetmen Wim Wenders’in yol filmleriyle Türkiye’de beğeni topladığı yıllarda, Fransa’daki Sinematek kültürüne benzer bir etki yaratan İstanbul Film Festivali etrafında toplanan bir grup sinemacı, bu teorinin yerleşmesine katkı sağlamıştır.

Türkiye’de, **arthouse** olarak da adlandırılan sanat sinemasının ve **auteur** anlayışının ilk belirtileri, Yeşilçam’ın doğuş yılları da olan 1950’lerin sonlarında görülmektedir. Az rastlanan ve etkileri zayıf olan bu izler, 60’lı yıllarda ortaya çıkacak yönetmen kuşağına bir basamak oluşturması açısından önemlidir. 1959 yılında, henüz festival kültürünün oturmadığı ülkemizde, Türk Sinema Sanatçıları Derneği ve Gazeteciler Cemiyeti tarafından ortaklaşa olarak Türk Film Festivali düzenlenmiştir. Osman F. Seden, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan gibi kendine has sinema anlayışına sahip isimlerin filmleri, festivalde gösterilen diğer filmlerden ayrı bir özellik taşımaktadır. Bu üç ismin eserlerinde, konu ikinci plana atılmasına rağmen, biçimsel açıdan, o dönemki emsallerinde görülmeyen belirli bir özen ve birtakım denemeler karşımıza çıkmaktadır (Boz, 2019). Seden’in hem yapımcılığını hem de yönetmenliğini üstlendiği *Berber Ölelim* filmi, üslup ve tutarlılık açısından da ayrılmaktadır. Türkiye’de, sanat sinemasının ilk örneklerinden biri olarak değerlendirebilecek filmlerden biri, Şakir Sırmalı’nın yönettiği *Kamelyalı Kadın* filmidir. Sırmalı’nın gayesi, yerleşik sinema anlayışının dışına çıkmaktır. Sırmalı’nın *Kamelyalı Kadın*’ı, Türkiye’de arthouse sinemasının bilinçli

olarak üretilen ilk örneği sayılabilmektedir. Sinema yazarı Karadoğan (2020), yönetmenin bu başarısının, Yeşilçam ve ülke sinemasında bir kırılma yarattığına işaret eder:

Sırmalı, filmin anlatısını modernist bir perspektifle bozmaya çalışmış, anlatıda nedensel zinciri kıran sıçramalara ve boşluklara izin vermiş görünmektedir. Ayrıca sinemada auteur düşüncesinin izlerini taşıyan sinema yaklaşımı nedeniyle de farklılık taşıyan bir figür olarak Sırmalı, 1950'lerin sonunda Türkiye sinemasında bir değişimin işaretini vermiş gibidir. Bu değişim daha sonraki yıllarda bu yönde gelişkin bir biçimde ilerlememiş olsa da bir kırılma yarattığı muhakkaktır. Türkiye'de bu dönemlerde auteur ile metteur en scene arasındaki fark henüz net bir şekilde anlaşılmamış, yaratıcının metteur en scene olduğu kabul edilmiştir. Sinema endüstrisinin dışında kalan yönetmenlerse adeta sinema alanının dışına itilmeye çalışılmıştır (Karadoğan, 2020: 71).

Auteur kuramın kalesi olan *Cahiers du Cinema* dergisindeki yazarların, **auteur** kurama dair esas önermeleri, birçok yönetmenin, stüdyo sisteminin içinde üretim yapmasına rağmen kendi tarzlarını ortaya koyabilmesidir. Yönetmen kavramına dair taze olan bu bakış açısı, sinema yazar Onat Kutlar'ın kaleme aldığı yazılarda da karşımıza çıkmaktadır. Kutlar, Türkiye sinemasında bütün yerleşik kalıpları yıkacak bir devrim yaşanıncaya kadar, dürüst bir tavır içindeki sinemacılar için, üç seçenek ortaya koymaktadır: “Uzlaşmacı tavır, ılımlı reformist tavır ve devrimci tavır. Buradaki ılımlı reformist tavır, auteur yönetmenlere denk düşmektedir. Auteurün izlemesi gereken yol, sistemin ve seyircinin beklentilerini karşılarken aynı zamanda sisteme dolaylı yoldan da olsa eleştirel bir bakış getirmektir.” (Karadoğan, 2020: 73; Boz, 2019).

1966 yılında, bugün bile Türkiye sinemasında özel bir yere sahip, kişisel bir sinema anlayışından beslenen Alp Zeki Heper, deneysel bir filmle, **auteur** merkezli sinema anlayışının ilginç bir örneğini ortaya koymuştur. Deneysel bir film olan *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*, ülke sinemasının en hızlı çalışan mekanizması olan sansüre takılmış ve Türk aile yapısına uygun olmadığı öne sürülerek yasaklanmıştır. Heper, sansür sonucunda, büyük bir buhranın ve yalnızlığın için düşmüş, akıl sağlığını yitirmiştir. Sansürün trajik bir kurbanı olan Heper, Mimar Sinan Üniversitesi'nin Sinema bölümüne bağışladığı filmlerinin, hiçbir yerde gösterilmemesini vasiyet etmiştir. **Auteur** sinemanın öncü isimlerinden biri olan ve çağdaşları tarafından anlaşılamayan Heper'in yaşadıkları, Türkiye sinemasının yenilikler ve denemeler karşısında muhafazakâr bir tavır takındığını kanıtlamaktadır (Boz, 2019; Kara, 2019).

1970’li yıllarda, Türkiye’de yönetmen odaklı, yeni ve öncekilerden farklı bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Temelleri 1960’lı yıllarda atılan, perdede yeni bir gerçeklik yaratma fikri, 70’li yıllarda politik bir zemine de oturmuştur. Türkiye sineması artık politik, ideolojik ve toplumsal bir altyapıya sahiptir ve sinema, ideolojik kaygılar taşıyan sinemacılar için, yeni bir eylem aracı olarak görülmeye başlanmaktadır. 1960’lı yıllarda ülke sinemasında önemli bir yer kaplayan Atıf Yılmaz, Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi **auteur** yönetmenlerin ardından, sinemayı politik bir araç olarak gören yeni bir **auteur** yönetmen kuşağı ortaya çıkmıştır. Yılmaz Güney, Bilge Olgaç, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Zeki Ökten, Şerif Gören, Yavuz Özkan ve bu isimlere kıyasla politik bağlılığı daha düşük olan Ömer Kavur, bu yeni kuşağın parçalarıdır. Türkiye sinemasında **auteur**, artık mevcut gerçekliği, kendisinin taşıdığı belirli bir görüşe ve fikre göre yeniden yaratan biri konumuna yükselmiştir (Boz, 2019).

1980’li yıllar, Yeşilçam endüstrisinin çöküşe geçtiği, yerleşik kuralların yıkılmaya başladığı bir dönemdir. Stüdyo ve star sistemi eski ihtişamını yitirmeye başlamıştır. Bu çöküş, iki farklı tepki doğurmuştur. Bunlardan ilki, gelenekselliğe sırtını yaslayan, daha güvenli bir alanda hareket etmeye çalışan yönetmenlerdir. Sinema endüstrisi içinde çok erken dönemden itibaren bulunan bu gelenekselci yönetmenlerin aksine, çöküş ortamını da fırsat bilerek, yerleşik alışkanlıkların aksi yönüne giden ve **auteur** yaklaşımdan beslenen isimler ortaya çıkmıştır. Karadoğan’ın Nejat Ulusay’dan aktardığına göre 1980 sonrasında ulusal sinema kavramına yeni bir bakışla beraber yeni kullanımlar hâkim olmuş; “**Auteurler**”, “festivaller”, “festival filmi”, “yönetmen filmi”, “kaliteli film”, “sanat filmi” ve “sanat sineması” gibi kavramlar kullanılmaya başlanmıştır (Karadoğan, 2020: 98). 80’li yıllarda yaşanan bir takım teknik gelişmeler, geleneksel olan üretim yöntemlerinin dışında konumlanan isimlerin işini kolaylaştırmıştır. Bunlardan en önemlisi, video kasetin ve televizyonun yaygın kullanıma geçmesidir. Video kaset ve televizyon, çekilen filmlerin dağıtımını, gösterimini kolaylaştıran birer ortamdır. Seks filmleri furyasından sonra sinema salonlarından uzaklaşan kitlelere, sinema sanatını götüren alternatif araçlara dönüşmüşlerdir. Sinema sanatının hanelere taşınması, kişisel zevkler doğrultusunda, bir sanat sineması seyircisinin doğmasını sağlamıştır. Özal dönemiyle değişen devlet politikaları, sinema sanatının daha az tutucu bir hal almasına da yol açmıştır. Stüdyo sisteminin çöküşü ile sansür mekanizmasının yavaşlaması, aynı döneme denk gelmektedir. Cinsellik başta olmak üzere tabu olan birçok konu, filmlerde işlenmeye başlanmıştır. Kadın obje olmaktan çıkıp özne haline gelmiş; kadın cinselliğine ve sinemadaki kadın temsillerin yeni bir bakış kazandırılmıştır. Klasik anlatı kalıpları kırılmış, daha girift ve izleyiciyi pasif değil de aktif kılan anlatılar çoğalmıştır. Stüdyoların çökmesi, o güne dek ekonomisi gelirine dayalı olan

ve dışarıdan bir fona ihtiyaç duymayan sinema endüstrisine, devlet destekli fonların girmesine yol açmıştır. Fonlar, film şirketleri yerine doğrudan yönetmenleri hedeflediğinden, **auteur** merkezli üretim metotları, daha da güçlenmiştir (Boz, 2019; Yerlikaya, 2020).

Tüm bu yapısal değişim ve gelişmeler, bağımsız bir yerde duran yeni yapımcıların ve kendi imkanlarıyla film çekmeye çalışan yönetmen kuşağını doğmuştur. Reha Erdem, Ömer Kavur, Sinan Çetin, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Sinan Çetin, Yusuf Kurçenli, Ali Özgentürk gibi isimler bir yandan endüstrinin içinde kalma bir yandan da kendi kaynaklarıyla film çekme imkanına sahip olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan ve önceki kuşaklardan üretim ve üslup açısından ayrılan yeni yönetmenleri tanımlamak için “**auteur**” terimi seçilmiştir. Yine bu dönemde, genellikle olumsuz anlam taşıyan, “sanat/festival filmi” terimi doğmuştur.

1990’larda ise Türkiye sineması, büyük bir krize içine girmiştir. Yeşilçam tamamen çöktüğü için, endüstri filmleri finanse edecek sermayeden yoksun kalmıştır. Bu nedenle, 90’lı yıllarda, film üretimi tamamen durma noktasına gelmiştir. Yaşanan bu kriz, beraberinde birtakım yenilikleri ve değişimi getirmiştir. Bunların sonucunda, 90’lı yıllarda, genç yönetmenlerin oluşturduğu bir “Yeni Türk Sineması” ortaya çıkmıştır. 2000’li yıllarda hızlanacak üretimde **auteur** kimlikleriyle ön plana çıkan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenler ülke sinemasında belirleyici olmuştur. Stüdyo ve star sistemlerinin çöküşüyle beraber, 1960’lı yıllarda baş gösteren ve 70’li yıllarda politik bir hüviyet kazanan **auteur** merkezli sinema anlayışı, 80’li ve 90’lı yıllarda büyük bir önem kazanmıştır.

Literatür taraması sonucunda elde edilen bulgular ışığında, stüdyo sisteminin içinde üretim yapanlar dahil, Yeşilçam’da 1960’lardan itibaren **auteur** yönetmenlerin yer aldığı görülmektedir. Tezin merkezindeki filmlerin yaratıcısı Natuk Baytan hem Hollywood’daki hem Yeşilçam’daki **auteur** yönetmenlerle ortak özellikler taşımaktadır. Tezin üçüncü bölümünde Natuk Baytan sinemasının biçimsel ve içeriksel yapısı ortaya konulurken, bu özellikler de saptanacak ve detaylandırılacak, tezin üç ayağından biri olan **auteur** yaklaşım, Baytan’ın sinemasını betimsel analizle incelerken verilerin yorumlanmasında yol gösterici olacaktır. Natuk Baytan stüdyo sisteminin içinde yer almasına rağmen **auteur** kimliğini korumuş bir yönetmendir ve Baytan’ın filmleri, yönetmeninden izler taşımaktadır. Andre Bazin ve Andrew Sarris’in **auteur** yaklaşımı, yönetmenin özgül ağırlığını öne çıkarmakta, bu noktada Natuk Baytan’ın **auteur** bir yönetmen olarak nitelenebileceğini de göstermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİLÇAM'DA HİBRİT BİR ÜRETİM MODELİ ÖRNEĞİ OLARAK CEM-CUMHUR FİLM'İN İNCELENMESİ

3.1. Cem Film'in Kuruluşu

1971 yılında kurulan Cem Film, ilk önce reklam sektöründe faaliyet göstermek için kurulmuştur. İlk adı, Cem Reklamcılık'tır. Gökkaya, yapılan görüşmede kısa sürede reklamcılıktan sinema sektörüne geçiş yapan Cem Film'i, diğer Yeşilçam stüdyolarından ayrı kılan özellikler olduğunu belirtir. Cem Film, dönemin ünlü kabadayılarından Dünder Kılıç'ın talimatıyla, Kılıç'ın ağabeyi Yahya Kılıç tarafından kurulmuştur (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). İlk etapta karlı ve yasal bir iş modeli olarak görülen reklamcılık alanında faaliyet gösteren Cem Film, kısa sürede Kemal Sunal, Ferdi Tayfur, Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray, Fatma Girik gibi büyük Yeşilçam yıldızlarının başrollerde yer aldığı 32 adet “star filmi” çekmiştir (Sinematürk, t.y.). Çok sonradan kurulmasına rağmen birçok büyük yıldızı bünyesine katan Cem Film'in yükselişinde, Ekrem Gökkaya'nın ifadeleriyle dört temel sebep vardır. İlk faktör, şirketin resmi kayıtlarında adı geçmemesine rağmen şirketin asıl sahibi olan Dünder Kılıç'ın varlığı ve şirkete verdiği destektir. Cem Film'in kuruluş aşamasında Dünder Kılıç, ağabeyi Yahya Ali Kılıç'a bizzat kendi kumarhanesinden, o dönemin parasıyla 85000 lira göndermiş ve şirkete maddi destek sağlamıştır (Gökkaya, 2017:15-16). Dünder Kılıç'ın varlığı ve desteği, Cem Film'in sektörde korkulan ve istediğini yapmasını sağlayan bir stüdyoya dönüşmesini sağlamıştır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). İkinci faktör, şirketin resmi sahibi Yahya Ali Kılıç'ın kendisidir. Dünder Kılıç'ın ağabeyi, 1933 Trabzon-Sürmene doğumlu Yahya Kılıç, Almanya'da işçilik yapan, sıradan bir gurbetçidir. Dünder Kılıç'ın yeraltı dünyasında nam yapması ve ünlü bir kabadayıya dönüşmesi üzerine, kardeşinin ısrarlı davetlerine dayanamayıp Türkiye'ye dönmüştür. Dünder Kılıç'ın elde ettiği imkanlar, bir şirketleşme girişiminin yolunu açmıştır. Kılıç ailesinin en büyük kardeşi olması ve kişisel özellikleri nedeniyle kurumsal yapılara uygun görülmesi, kendisinin Cem Film'in başına geçmesini sağlamıştır. Gökkaya'ya göre üçüncü faktör, Adana bölgesinde film işletmeciliği yapan Üveyz Mollu'nun ortağı olan Nami Dilbaz'dır. Beyaz TV'deki *Söylemezsem Olmaz* programında Oya Aydoğan, Nami Dilbaz'ın halkın ne istediğini en iyi bilen kişi olduğunu ve kendisinin ölümünden sonra Yeşilçam'da bu açıdan eksiklik olduğunu belirtmektedir (YouTube, t.y.). Nami Dilbaz, aynı zamanda, İstiklal Caddesi'nde kardeşinin oğlu Şahin Dilbaz'ın işlettiği sinemanın da ortağıdır (Gökkaya, 2017:14). Bu ifadeler göstermektedir ki

Nami Dilbaz, sektördeki tecrübesi sayesinde, şirketin dağıtım ve gösterim ayaklarında yol gösterici rolü üstlenmiştir. Birçok yıldızın şirkete katılması, Dilbaz'ın önerileri neticesinde gerçekleşmiştir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Dördünce faktör, Ekrem Gökkaya'nın kendisidir. Kendi ifadelerine göre Gökkaya, Cem ve Cumhuriyet Film şirketinde birçok görev üstlenmiştir. Oyunculuk geçmişi bulunan ve uzun yıllar kamera önünde yer alan Gökkaya, şirketin bünyesinde gerçekleştirilen filmlerde ufak tefek figürasyonda yer almaktadır. Bunun yanında senaryo ve senaryo çalışanıdır, birçok filmin yazım sürecinde katkı sunmaktadır. Prodüksiyon amirliği ve yapımcılık yönetmenliği görevlerini üstlenmektedir. Filmin basımı, dublajı, kopyası, afişi, lobi sorumluluğu da kendisindedir. Ayrıca şirketin muhasebe işlerini de yönetir, şirketin ekonomik kasa sorumluluğu ona aittir (Gökkaya, 2017:14).

Cem Film, Yeşilçam dışı bir kaynaktan geldiği ve bir ayağı yeraltı dünyasında olduğu için, Yeşilçam'daki diğer film stüdyolarından farklı bir yapıya ve çalışma sistemine sahiptir. Şirketin asıl sahibi Dündar Kılıç, çok sonradan girdiği reklam ve sinema sektörüne, diğer işlerinden ötürü yeterli ilgiyi gösterememektedir. Dündar Kılıç'ın gizli patronluğunda bir reklam şirketi olarak başlayan Cem Film, aynı zamanda, kompleks bir ekonomik yapının parçasıdır. Gökkaya'nın ifadeleriyle beyaz eşya satan bir mağaza, Balo Sokak'taki Cem Kiraathanesi, Nişantaşı'ndaki bardo salonu ve kumarhane, Ağacları'daki kömür ocakları, eski Trabzonspor başkanı Mehmet Ali Yılmaz ile ortak olduğu boya fabrikası, Şahin Cizrelioğlu ile kurduğu inşaat ortaklığı Dündar Kılıç'ın diğer ekonomik faaliyetleri arasında yer almaktadır (Gökkaya, 2017:14-15). Bu durum, Dündar Kılıç'a film işlerine karışacak bir vakit bırakmamaktadır. Tüm bu süreçte Yahya Kılıç ve Ekrem Gökkaya; Dündar Kılıç adına filmi şirketinin bütün operasyonlarını yürütmüşlerdir.

Kendi olmazdı ama ismi, benim ve ağabeyinin her işte kullandığımız anahtardı. İnanın o isim her kapıya uyar ve her kapıyı açardı. Öyle ki, İstiklal Caddesi'ni -o zamanlar trafiğe açıktı- Kemal Sunal'ın başrolünü oynadığı Hanzo filminin çekimleri sırasında 6 saat trafiğe kapatacak kadar devletçe hatırı sayılırdı (Gökkaya, 2017: 15-16).

Cem Film'in Dündar Kılıç'a ait olduğu ve Yahya Kılıç ile Ekrem Gökkaya'nın onun adına iş gördüğü, Yeşilçam çevrelerinde herkesçe bilinen bir gerçektir. Dündar Kılıç'ın başta Yılmaz Güney olmak üzere sinemacılarla kurduğu şahsi dostluklar, onun sinema dünyasında sevilip sayılmasını sağlamıştır. Dündar Kılıç'ın oğulları Cenk ve Ergün'ün Osman Kavran'ın

gazinosunda gerçekleştirilen sünnet düğününe katılan isimler arasında, Cem Film bünyesinde filmler çeken Kemal Sunal ve Cüneyt Arkın da yer almaktadır (Sinematik Yeşilçam, t.y.). Cem Film'in kuruluşu sonrasında birçok büyük Yeşilçam starı, şirket bünyesinde faaliyet göstermiş, Natuk Baytan, Safa Önal, Orhan Elmas, Feyzi Tuna, Kartal Tibet gibi önemli isimler, Cem Film adına filmler çekmiştir. Cem Film'in sektöre girişi, yeraltı dünyasının Yeşilçam'da ağırlık bir rol üstlenmesi anlamına da gelmektedir.

3.1.1. Cem Film'in Kuruluşu

1971 yılında kurulan ve ilk olarak reklamcılık sahasında faaliyet gösteren Cem Film, kısa süre içerisinde büyük bir stüdyoya dönüşmüştür. 1970'lerin ikinci yarısında stüdyo, kendi içinde yeni bir film şirketi daha kurmuştur. 1978 yılında Cumhuriyet Film adıyla kurulan şirket, Cem Film ile paralel olarak faaliyet göstermiştir. Tezin hedefindeki Natuk Baytan ve Kemal Sunal ikilisinin çektiği on filmde ilk ikisi *Sahte Kabadayı* (1976) ve *Sakar Şakir* (1977), Cem Film stüdyolarında çekilmiştir. Ekim 1978'te vizyona giren, Natuk Baytan ve Kemal Sunal ortaklığının üçüncü filmi *Avanak Apti* (1978) ise Cumhuriyet Film adı altında çekilmiştir (Sinematürk, t.y.). Yine Natuk Baytan imzalı, başrolünde Ferdi Tayfur'un yer aldığı *Son Sabah* (1978) filmi, Cem ve Cumhuriyet Film ortaklığında beraber çekilmiştir. 1980 yılında çekilen, Natuk Baytan ve Kemal Sunal ortaklığının beşinci filmi *Gerzek Şaban* (1980), Cumhuriyet Film bünyesinde çekilmiştir fakat filmin içinde yer alan birkaç sahnede, Cem Film platolarının tabelaları dahi görünmektedir. Bu durum, aynı çatı altında, farklı isimlerde, iki şirketin var olduğunu ve ortak hareke ettiklerini göstermektedir.

Cem ve Cumhuriyet Film aynı stüdyo olmalarına rağmen, bazı filmler Cem Film, bazı filmler de Cumhuriyet Film adı altında çekilmiştir. Basılı kaynaklarda stüdyonun neden ikiye ayrıldığına dair bir ibare yer almamaktadır. İki stüdyonun da Dündar ve Yahya Kılıç'a ait olduğunu belirten; ilk anı kitabı *Benim Dünyam*'da Cem Film ifadesini, ikinci kitabı *Batan Güneş* Yeşilçam'da Cem-Cumhuriyet Film ifadesini kullanan Ekrem Gökkaya'nın, telefon görüşmesinde belirttiği üzere, bu ayrılığının arkasında sadece teknik sebepler yatmaktadır. Resmi kayıtlarda Cem Film'in ve Cumhuriyet Film'in sahibi Yahya Ali Kılıç olarak geçmektedir. Hem iki stüdyonun da Yahya Kılıç'a ait görünmesi hem de Natuk Baytan ile Kemal Sunal ortaklığındaki serinin, görüntü yönetmeninden senaristine, kurgucusundan figürasyonuna kadar hiçbir değişikliğe uğramadan Cem Film ve Cumhuriyet Film adı altında çekilmesi nedeniyle, iki stüdyo bir kabul edilmiştir. Sürece tanıklık eden aktörlerin, Yeşilçam'daki kişilerin ifadeleri bu durumu

doğrulamaktadır. Bu nedenle, bu başlıkta ve bundan sonraki başlıklarda stüdyonun adı; dil ve düşünce birliğini sağlamak amacıyla, Cem-Cumhur Film olarak anılacaktır.

Amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen on filme dair, Cem-Cumhur filmin yapım sorumlusu ve stüdyonun gölge yöneticisi Ekrem Gökkaya ile telefon görüşmeleri yapılarak, bu görüşmelerden notlar çıkarılmıştır. Gökkaya'nın da ifadeleri doğrultusunda, filmlerdeki ortak temalar ve tekrarlanan öğelerin kaynağının bizzat Cem-Cumhur Film'in kendi iç yapısı olduğu sonucuna varılmıştır. İçerik ve biçim açısından filmler değerlendirilirken kullanılacak alt başlıklar, Cem-Cumhur Film'den gelen ortak temalardan oluşturulmuştur.

3.1.2. Cem-Cumhur Film Yapımcılığındaki Filmler

Cem-Cumhur Film, star, stüdyo ve yönetmen sinemalarını bir arada eriten, kompleks bir stüdyo olmasına rağmen, ilk kurulduğu andan itibaren star sistemini öncelemişlerdir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Stüdyonun sahibi Dünder Kılıç'ın nüfuzu sayesinde Kemal Sunal ve Cüneyt Arkın ile kontrat imzalayan şirketin bünyesinde çekilen filmleri, yine starlar, akımlar ve temalar merkeze alınarak birkaç başlığa ayırmak mümkündür.

Hayal Perdesi'ne verdiği röportajda İsmail Güneş, Cem-Cumhur Film'in ilk önemli başarısını getirenin, Natuk Baytan yönetiminde ve Cüneyt Arkın ile Ahmet Mekin'in başrolünde yer aldığı *Çaresizler* (1973) filminin olduğunu ifade etmektedir (Güneş, 2015). *Çaresizler*, bir mafya öyküsüdür ve mafya teması, Cem-Cumhur Film'in çatısı altında gerçekleştirilen projelerde, yinelenen bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Şirketin sahiplerinin yeraltı dünyasından gelmesi, gerçek hayatlarının beyazperdeye taşınmasına yol açmıştır. Ekrem Gökkaya'nın ifadeleriyle, kendisi Dünder Kılıç ile gezmekte, Kılıç'ın anlattığı hikâyeleri not almakta ve bunları filmlerin sinopsisinde ve senaryosunda kullanmaktadır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Gökkaya, özellikle Natuk Baytan'ın çektiği mafya komedilerinde, Dünder Kılıç'ın dünyasından birçok hususun yer aldığını, Kılıç'ın günlük hayattaki tarzının ve ifadelerinin filmlere taşındığını ifade etmektedir. Cem-Cumhur Film çatısı altında çekilen mafya/suç filmlerini, kendi içinde ikiye ayırmak mümkündür. İlki, konuya ciddi yaklaşan suç filmleridir. *Çaresizler*'den sonra, Safa Önal'ın yazıp yönettiği *Çılgınlar* (1974), bir suç çetesinin soygun girişimini konu almaktadır. Melih Gülgen yönetimindeki, başrollerinde yine Cüneyt Arkın ile Ahmet Mekin'in yer aldığı *Belalılar* (1974) filmi, ustasını öldüren mafya babasından intikamını almaya çalışan bir gencin öyküsünü anlatmaktadır. Natuk Baytan

yönetiminde, yine Cüneyt Arkın'ın başrolünde yer aldığı *Soysuzlar* (1975) filminin teması da suç ve çetedir. İlk iki yılında, Cem-Cumhur Film çatısı altında çekilen filmlerin yarısının teması mafya, çete ve suçtur. Şirketin sahiplerinin geldiği dünya, şirketin yapım politikasına da sirayet etmektedir (Sinematürk, t.y.).

Kemal Sunal'ın Cem-Cumhur Film'e transferiyle birlikte çekilen mafya filmleri ise, ilk dönemkilerin aksine, parodi hüviyetindedir. *Sahte Kabadayı* (1976) ile başlayan bu dönemde, Cem-Cumhur Film çatısı altında ciddi bir mafya/suç filmi çekilmemiş, yeraltı dünyası sadece bir parodi unsuru olarak yer almıştır. Ekrem Gökkaya'nın belirttiği üzere, bu mafya parodileri, yine Dündar Kılıç'ın gerçek dünyasından esinlenilen hikâyelere sahiptir. Dündar Kılıç'ın hasmı olan diğer mafya babaları, bu filmlerde alaya alınmaktadır. Kemal Sunal'ın filmlerde rezil ettiği kişiler, kabadayı aleminde Dündar Kılıç'ın hasmı olan kişileri ve grupları temsil etmektedir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Gökkaya'nın hatıratında Cüneyt Arkın'ın alkol bağımlılığından bahsederken aktardığı anekdota göre, Kılıç, alkol aldıktan sonra racon kimseleri, sahte kabadayı olarak nitelemektedir (Gökkaya, 2017). Gökkaya, bu tabiri alıp film adına dönüştürmüştür (Ekrem Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Yine *Sahte Kabadayı* filminde, Dikiştutmaz Sabri'nin söylediği “Vaziyet alın develer” ifadesi de Dündar Kılıç'ın kullandığı bir tabirdir (Ekrem Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Dündar Kılıç'ın kullandığı jargon, onunla yakın mesai içindeki Gökkaya aracılığıyla filmlere de taşınmıştır. *Sahte Kabadayı* (1976), *Avanak Apti* (1978), *Korkusuz Korkak* (1979) ve *Gerzek Şaban* (1980) filmlerinde var olan mafya tiplerini gerçek dünyada karşılığı vardır ve bu filmlerin özel gösterimlerinde, bizzat kabadayılar gelip izlemektedir (Ekrem Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Gökkaya, bu özel seansların, mafya babalarının, izleyiciye yabancı gelen isimlerin ve argonun gerçek kaynağını bilmeler nedeniyle oldukça eğlenceli geçtiğini ifade etmektedir. Natuk Baytan ve Kemal Sunal ikilisinin çektiği mafya parodilerinin, gerçek dünyada bir karşılığının olduğu görülmektedir. Rakip kabadayıları rencide etme veya yeraltı dünyasında anlam bulan içsel şakalar yapma gibi gayelerle argo ifadelerin, lakapların, mekânların filmlere dahil edildiği söylemek mümkündür. Natuk Baytan filmlerinin alametifarikası olan, kendisini emsallerinden ayırmayı kolaylaştıran argo ve lakap kullanımı, yeraltı dünyasından gelmektedir. Dikiştutmaz Sabri, Gardrop Fuat, Urfalı Apti, Arap Celal, Babanın Oğlu, Muhtar gibi lakapların yeraltı dünyasından alındığı ve gerçek karşılıkları olduğu anlaşılmaktadır (Ekrem Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Cem-Cumhur Film'in bünyesinde çekilen diğer mafya filmleri bu doğrultuda gelişmiştir.

Cem-Cumhur Film bünyesinde çekilen bir diğer tür, arabesk filmleridir. Adana bölgesinde etkili olan Nami Dilbaz, Hulki Saner'in Saner Film'inde sinemaya adım atan şarkıcı Ferdi Tayfur'un transfer edilmesini tavsiye ederek, Cem-Cumhur Film'in star politikasını sürdürmesini kolaylaştırmaktadır. Stüdyo, Dilbaz'ın ısrarı doğrultusunda Tayfur'a teklif götürmüştür (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Saner Film'e beş film çeviren Tayfur, Cem-Cumhur Film ile de kontrat imzalayarak transfer olmuştur. Tayfur, kısa süre sonra, Natuk Baytan yönetiminde *Son Sabah* (1978) ve *Yuvasız Kuşlar* (1979) filmlerini çekmiştir. Devamında başka firmalarla da filmler çeken Tayfur, Cem-Cumhur Film ve Natuk Baytan iş birliğiyle bir dizi filme daha imza atmıştır. Büyük bir gişe başarısı elde eden *Huzurum Kalmadı'yı* (1980); *Kara Gurbet* (1981), *Günaha Girme* (1982) ve *Kalbimdeki Acı* (1984) takip etmektedir (Sinematürk, t.y.) Bu eserler, Ferdi Tayfur albümleriyle paralel yürütülen birer müzik filmleridir ve şirkete büyük kazanç sağlamaktadır. Mafya filmlerinden sonra, arabesk furyası da star sistemi için oldukça verimlidir ve Cem-Cumhur Film, bu iki furyadan önemli gelir elde etmektedir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Kuruluş aşamasından itibaren Yeşilçam'ın en büyük isimleriyle çalışmayı prensip edinen ve bir star sistemi inşa eden Cem-Cumhur Film'in en büyük yıldızı, tartışmasız şekilde Kemal Sunal'dır. 1975-1990 yılları arasında, on tanesi Natuk Baytan yönetiminde olmak üzere, toplam yirmi üç Kemal Sunal güldürüsü çekilmiştir (Sinematürk, t.y.). Cem-Cumhur Film çatısı altında çekilen filmlerin yarısından fazlası, Kemal Sunal güldürüsüdür. Cem-Cumhur Film yapımcılığındaki Kemal Sunal filmlerini, kabaca, Natuk Baytan tarafından çekilenler ve Kartal Tibet tarafından çekilenler olarak ikiye ayırmak mümkündür. *Hanzo* (1975) ve *Davacı* (1986) filmleriyle iki yapıma imza atan Zeki Ökten bir kenara ayrılırsa, kalan yirmi bir filmin onu Natuk Baytan, on bir tanesi de Kartal Tibet tarafından çekilmiştir. *Sahte Kabadayı* (1976), *Sakar Şakir* (1977), *Avanak Apti* (1978), *Korkusuz Korkak* (1979), *Gerzek Şaban* (1980), *Üç Kağıtçı* (1981), *Yedi Bela Hüsnü* (1982), *Tokatçı* (1983), *Atla Gel Şaban* (1984) ve *Tarzan Rıfkı* (1986), Cem-Cumhur Film çatısı altında Natuk Baytan tarafından çekilen Kemal Sunal güldürüleridir. *En Büyük Şaban* (1983), *Çarıklı Milyoner* (1983), *Sosyete Şaban* (1985), *Şaban Pabucu Yarım* (1985), *Şendul Şaban* (1985), *Japon İşi* (1987), *İnatçı* (1988), *Uyanık Gazeteci* (1988), *Sevimli Hırsız* (1988), *Gülen Adam* (1989), *Koltuk Belası* (1990) ise Kartal Tibet tarafından çekilen Kemal Sunal filmleridir (Sinematürk, t.y.). Kartal Tibetli Kemal Sunal filmlerinin büyük çoğunluğu, Natuk Baytan'ın hastalık döneminde veya ölümü sonrasında çekilmiştir. Kartal Tibet, Cem-Cumhur Film'de bir nevi Natuk Baytan'ın bıraktığı mirası, kendi tarzıyla devam ettirmiştir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

1976 yılından sonra, Cem-Cumhur Film çatısı altında sadece Kemal Sunal ve Ferdi Tayfur filmi çekilmiştir. Dönemin önemli stüdyolarından biri olmasına rağmen Cem-Cumhur Film, star sistemine yaslanarak yoluna devam etmeyi tercih etmektedir. Kuruluş aşamasında aralarında Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray, Fatma Girik'in de bulunduğu birçok Yeşilçam yıldızıyla film çekmelerine rağmen stüdyonun, bir noktadan sonra standart bir üretime evrildiği görülmektedir. Yeşilçam'daki üretim modelleri açısından da dikkat çekici bir karardır. Bir noktadan sonra Cem-Cumhur Film, yönetmen koltuğunda Natuk Baytan veya Kartal Tibet'in oturduğu, çoğunlukla Kemal Sunal'ın başrolde yer aldığı, Rafet Şiriner'in görüntü yönetmenliğini ve Ekrem Gökkaya'nın yapım sorumluluğunu üstlendiği bir seri üretim fabrikasına dönüşmüştür. Bu durum, Cem-Cumhur Film, stüdyo ve star sistemini bir potada erittiği ve hibrit bir üretim modeline sahip olduğu hipotezini desteklemektedir. Şirket çatısı altında çekilen yirmi üç adet Kemal Sunal güldürüsünün yirmi birinin, sadece Natuk Baytan ve Kartal Tibet tarafından çekilmesi de stüdyonun, katı bir **auteur** politikası güttüğünü işaret etmektedir.

3.1.2.1. Seçili Filmlerin Özellikleri

Tezin örneklemine oluşturan ve künyeleri aşağıda verilen on film Natuk Baytan Sineması başlığı altında ele alınacaktır.

SAHTE KABADAYI (1976)	
Yönetmen	Natuk Baytan
Yapımcı	Yahya Kılıç
Senaryo	Suavi Sualp
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Kazım Kartal, Suna Selen, Mümtaz Ener, Yavuz Selekman

SAKAR ŞAKİR (1977)	
Yönetmen	Natuk Baytan
Yapımcı	Yahya Kılıç

Senaryo	Suavi Sualp, Natuk Byatan
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Ali Şen, Adile Naşit, Ayfer Feray, Ünal Gürel, Atilla Ergün

AVANAK APTİ (1978)	
Yönetmen	Natuk Baytan
Yapımcı	Yahya Kılıç
Senaryo	Suavi Sualp
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Ayşen Gruda, Ali Şen, Macit Flordun, Atilla Ergün

KORKUSUZ KORKAK (1979)	
Yönetmen	Natuk Baytan
Yapımcı	Yahya Kılıç
Senaryo	Erdoğan Tünaş
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Belkıs Dilligil, Turgut Özatay, Zafer Önen, Hikmet Taşdemir, Rıza Pekkutsal

GERZEK ŞABAN (1980)	
Yönetmen	Natuk Baytan
Yapımcı	Yahya Kılıç
Senaryo	Erdoğan Tünaş
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Ülkü Özen, Reha Yurdakul, Muharrem Gürses, Nejat Gürçen, Hasan Ceylan, Yadigar Ejder

ÜÇ KAĞITÇI (1981)

Yönetmen	Natuk Baytan
Yapımcı	Yahya Kılıç
Senaryo	Natuk Baytan
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Ülkü Özen, Ali Şen, Turgut Özatay, Nizam Ergüden

YEDİ BELA HÜSNÜ (1982)	
Yönetmen	Natuk Baytan
Yapımcı	Yahya Kılıç
Senaryo	Ahmet Üstel
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Şevket Altuğ, Oya Aydoğan, Ali Şen, Atilla Ergün, Belkıs Dilligil

TOKATÇI (1983)	
Yönetmen	Natuk Baytan
Yapımcı	Yahya Kılıç
Senaryo	Suphi Tekniker
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Nazan Saatçi, Ali Şen, Şevket Altuğ, Ünal Gürel, Süheyl Eğriboz

ATLA GEL ŞABAN (1984)	
Yönetmen	Natuk Baytan
Yapımcı	Yahya Kılıç
Senaryo	Aydemir Akbaş
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Nevra Serezli, Dinçer Çekmez, Reha Yurdakul, Zihni Göktay, Turgut Özatay

TARZAN RIFKI (1986)	
Yönetmen	Natuk Baytan

Yapımcı	Yahya Kılıç
Senaryo	Natuk Baytan
Görüntü Yönetmeni	Rafet Şiriner
Oyuncular	Kemal Sunal, Suna Yıldızoğlu, Hakkı Kıvanç, Asuman Arslan, Ece Berkant, Dinçer Çekmez

3.2. Natuk Baytan Sineması

3.2.1. Natuk Baytan Hakkında

Yönetmen Natuk Baytan, 1 Ocak 1925, Manisa doğumludur. Veteriner olan babası Mora göçmeni, hemşire olan annesiye Selanik göçmenidir. Memleketi Manisa’da ilk ve orta öğrenimini tamamlamıştır. Ailesinin İstanbul’a taşınması sonucu, Nişantaşı Işık Lisesi’nde eğitim görmeye başlayan Baytan, öğrenim hayatına bir süre Işık Lisesi’nde devam ettikten sonra Boğaziçi Lisesi’ne geçerek lise eğitimini orada tamamlamıştır. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ne kayıt yaptırarak üniversiteye hayatına başlar. Daha sonra, aynı üniversitede, Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü’ne geçerek, oradan bir arkeolog olarak mezun olmuştur. Üniversitede öğrenciliğe devam ederken, bir yandan İstanbul Büyük Şehir Belediyesinde memurluğa başlayan Baytan, fotoğrafçılığa meraklı olduğundan bu alana yönelerek, kısa süre sonra Technical Photographie Ajansı’nı kurmuş ve fotoğrafçılık çalışmaları yapmaya başlamıştır (Sinematürk, t.y.).

Yeşilçam’da o dönem, yönetmenliğe geçiş için, yazılı olmayan bir asistanlık kuralı vardır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Usta-çırak ilişkisi kapsamında yönetmen adayları, sektörde bir süre, büyük yönetmenlerin asistanlığını yaptıktan sonra mesleğe atılmaktadır. Bir istisnayı teşkil eden Natuk Baytan, 1960 yılında, kendi çabalarıyla Doğan Film’i kurmuştur. Sinemanın inceliklerini, usta yönetmenlerden değil, izlediği filmlerden ve okuduğu kitaplardan öğrenmiştir. Hikâyeler ve piyesler yazan Baytan’ın esas amacı yönetmen olmaktır. Kenan Pars ve Aysel Tanju’nun başrollerinden yer aldığı ilk filmi *Karanlıkta Yaşayanlar* (1961) ile yönetmenliğe adım atmıştır (Güneş, 2015). “1950’ler ‘orta kuşak yönetmenler’in nasıl ki çıkışını belgeliyorsa, 1960 ortaları- da ‘birinci genç kuşak sinemacılar’ın ortaya çıktığı yıllardır. Örneğin Feyzi Tuna, Duygu Sağıroğlu, Erdoğan Tokatlı, Bilge Olgaç, Tunç Başaran ve Yılmaz

Güney...” (Özgüç, 1998: 4). Natuk Baytan da birinci genç kuşak sinemacıların arasına adını yazdırmaktadır.

Erol Taş, Baki Tamer ve Muhterem Nur’un yer aldığı *Çiğdem*’den (1963) sonra, yönetmen olarak ilk başarısına imza atmaktadır. 1964 yılında çektiği *Sahildeki Ceset* filmi, 2. İzmir Film Festivali’nde gösterilir ve festivalden En İyi Senaryo ve En İyi 2. Film ödülleriyle döner. İsimsiz, kimsenin tanımadığı biri olarak sinema sahnesine çıkan Baytan, “sanat filmi çektiği” gerekçesiyle bir süre işsiz kalmıştır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Baytan’ın karşılaştığı durumu, **auteur** kuramın yansımalarının henüz tam olarak görülmediği 1960’lı yıllarda, **auteur** kimlikli sinemacıların karşı karşıya kaldığı baskıların ve yaptırımların bir sonucu olarak ifade etmek mümkündür (Boz, 2019). Sinemanın sanatsal yönünü önceleyen birçok isim gibi, Natuk Baytan da sektörün kendisinden beklentisi doğrultusunda bir anlayış değişikliğine gitmiştir. Sanatsal arayışları bir kenara bırakan Baytan, gazeteci Rahmi Turan’ın elinden çıkan Kara Murat serisinin yönetmenliğini üstlenerek bir anda çıkış yakalamıştır. Bu çıkışından kısa süre sonra, Cem-Cumhuriyet Film ile kontrat imzalayarak, stüdyonun büyük işlerinin sorumluluğunu üstlenmiştir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Baytan’ın sinemaya adım attığı ilk günlerde dahi, **auteur** bir kaygı taşıdığını söylemek mümkündür. Sinema eğitimi izlediği filmler aracılığıyla, bireysel olarak tamamlayan Baytan, sanatsal kaygılar taşımakta ve sanat sinemasını incelemektedir. Yeşilçam’ın üretim metotları içinde, stüdyo ve star yerine kendini koyan Alp Zeki Heper ve Metin Erksan gibi **auteur** isimlerin karşılaştığı sorunlar, Baytan’ın da karşısına çıkmaktadır. Bu durum Baytan’ın stüdyo ve star sistemine angaje olarak, kendi **auteur** kimliğini bu iki sistemle uyumlu hale getirmesine yol açmıştır.

3.2.2. Natuk Baytan Filmografisi

Natuk Baytan, Yeşilçam’daki nerdeyse her türü içinde barındıran, girift ve çok yönlü bir filmografi inşa etmiştir. Kariyerinin başlarında, ana akım sinemanın dışında kalan örneklerle imza atan ve bu nedenle sinema kariyeri uzun sürmeyecek gibi görünen yönetmen, kısa sürede gişe sinemasına yönelmektedir. Cüneyt Arkın’ın başrolünde yer aldığı *Horasan’ın Üç Atlısı* (1965) ve *Horasan’dan Gelen Bahadır* (1965) filmleriyle, ileride kariyerinin mihenk taşlarından birine dönüşecek, tarihi filmlere adım atar (Sinematürk, t.y.). *Şaşkın Hafife Kilink’e Karşı* (1967) ve *Fantoma İstanbul’da Buluşalım* (1967) filmleriyle, 1960 yıllarda Yeşilçam’da

popüler olan avantür sinemasına da giriş yapmaktadır. Kariyerinin ilk döneminde Natuk Baytan, Yeşilçam'da popüler olan tüm akımlarla uğrayan, çok yönlü ve aranılan bir isme dönüşmüştür. Tarihi filmler, aksiyonlar, avantürler, melodramlar, polisiyeler Natuk Baytan'ın filmografisine eklenmektedir. Fotoğrafçılıktan gelen Natuk Baytan, sinemanın teknik yönüne oldukça hâkimdir ve bu özelliği, diğer yönetmenlerin yanında bir fark yaratmasını sağlamıştır. Yeşilçam, hızlı üretimle anılan bir sinemadır ve kısa sürede film çekme becerisine sahip Natuk Baytan, stüdyoların gözde avantür yönetmenlerinden biri olmuştur (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Tekrar Cüneyt Arkın ile iş birliği yapan Baytan, *Hacı Murat* (1967) ve *Hacı Murat Geliyor* (1968) filmleriyle, yavaş yavaş Türk-İslam sentezinin perdedeki temsilcisine dönüşen tarihi avantürlerde boy göstermeye başlamıştır. Kariyerinin ilk döneminde, Cüneyt Arkın'a büyük ün getiren tarihi karakterlerini perdeye taşıyarak, star oyuncularla iyi bir iş birliği yaratabileceğini kanıtlamıştır. Yeşilçam gişe sinemasının arayışları, Baytan'ı farklı türlere de sürüklemektedir. Kartal Tibet'in başrolünde yer aldığı *Namluda Beş Kurşun* (1969) ve Sadri Alışık ile Hülya Koçyiğit başrollerindeki *Kırmızı Fener Sokağı* (1968) isimli aşk filmlerini çekmiştir. 1970'li yıllara, melodram filmleriyle giriş yapmaktadır. Üst üste *Öpme Öldür* -diğer adıyla *Bilardo Kazım-* (1971), *Önce Sev Sonra Vur* (1971) gibi ağır melodramlardan sonra tekrar tarihi filmlere dönüş yapmıştır. Yine Cüneyt Arkın'lı, Kral Kasım'ın sarayında yaşananlara odaklanan tarihi fantazy *İki Esir* (1971) ve Yılmaz Köksal'ın başrolünde yer aldığı fantastik film *Alaaddin'in Lambası* 'nı (1972) çektikten sonra, kariyerindeki en büyük dönüm noktasına gelmiştir.

Natuk Baytan'ın, kariyerinin ilk dönemindeki en önemli özelliği, türler arasında geçiş yapma becerisidir. Bir setten diğerine, her birine eşit ciddiyetle yaklaşarak ve her türün gerekliliklerini aksatmayarak geçiş yapabilmektedir. Yeşilçam gişe sinemasının her türünde var olmasına rağmen, büyük bir akıma dönüşen ve Yeşilçam'daki birçok yönetmenin dahil olduğu tarihi filmler furyasını tek başına taşımaktadır. Birçok yönetmenin, yapımcının, oyuncunun bu türe geçiş yapması, Baytan'ın etkisiyle olmuştur (Güneş, 2015). Gazeteci Rahmi Turan'ın yarattığı Kara Murat karakterinin haklarını satın alan Türker İnanoğlu, eserin perdeye taşınması söz konusu olduğunda, avantür filmlerde büyük bir beceriye sahip olduğunu kanıtlayan Baytan'ın kapısını çalmıştır. Daha önce, benzer tarihi filmlere beraber imza attığı Cüneyt Arkın'ın canlandıracağı bu karakter, Natuk Baytan'a teslim edilmiştir. Kara Murat karakteri, ilk olarak *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi* (1972) ile izleyiciyle buluşmuştur (Sinematürk, t.y.). Büyük bir gişe başarısı elde eden film, Kara Murat'ın seriye dönüşmesinin yolunu açmıştır. İnanoğlu, her

yıla bir film mantığıyla üst üste *Kara Murat: Fatih'in Fermanı* (1973), *Kara Murat: Ölüm Emri* (1974), *Kara Murat: Kara Şövalyeye Karşı* (1975), *Kara Murat: Şeyh Gaffar'a Karşı* (1976), *Kara Murat: Devler Savaşıyor* (1977) filmlerine çekirmiştir (Sinematürk, t.y.). Kara Murat'ın tutması ve büyük bir gişe elde etmesi, farklı bir isimlerle, benzer şablonlarla yaratılan alternatif kahramanların türemesine yol açmıştır (Güneş, 2015). Birçok stüdyo, kendi starlarını ve yönetmenlerini sahaya sürerek tarihi avantür çekmeye başlamıştır. Bizzat Natuk Baytan'ın kendisi, Kara Murat'ın başarısı üzerine, yine Cüneyt Arkın'la beraber, benzer maceraları perdeye taşımıştır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Baytan, daha önce 1955 yılında perdeye taşınan Battal Gazi karakterini, *Battal Gazi'nin İntikamı* (1972) filmiyle yenide parlatmıştır. Kara Murat'a paralel olarak bir Battal Gazi serisi de yaratarak *Savulun Battal Gazi Geliyor* (1973) ve *Battal Gazi'nin Oğlu* (1974) filmlerini çekmiştir (Sinematürk, t.y.). Başka tarihi karakterlere yönelse de tamamını çektiği tek seri Kara Murat'tır. Bütün Kara Murat filmlerini, 70'li yıllar boyunca bizzat kendisi çekmiştir.

Battal Gazilerin Atıf Yılmaz'ı bile vardır. İki tane Battal Gazi Kayseri'de vizyona giriyor. İkisinde de Cüneyt Arkın oynuyor. Birinde ekstradan Fikret Hakan oynuyor. Fikret Hakan o zaman star. Öbürü de normal Natuk Baytan karakterlerinden oluşan bir Battal Gazi. Karşı karşıya iki sinemada gösteriliyor. Baytan'ın çektiği Battal Gazi öbürünün iki misli hasılat yapıyor. Bu da gösteriyor ki kendine ait bir bakış açısı var. Başkalarını fiktisel anlamda etkileyip o tarz filmlere yöneltiyor olsa bile onun samimi duygusundan alamadıkları, “gibi” oldukları için seyircide bunun karşılığı yine ortaya çıkıyor (Güneş, 2015).

Natuk Baytan'ın dokunuşu ve türe getirdikleri hem sektörde hem izleyici de karşılık bulmaktadır.

Baytan'ın bir diğer özelliği ise, yıldız oyuncularla çalışma becerisidir. Uzun yıllar boyunca birlikte büyük gişe filmlerine imza attığı Cüneyt Arkın ile yakaladığı kimyayı, kariyerinin ikinci döneminde bir başka büyük yıldızla tekrar yakalamaktadır. 1971 yılında kurulan yeni film şirketlerinden Cem-Cumhur Film, sinema sektörüne hızlı bir giriş yapma gayesindedir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Bu doğrultuda, yıldızı yeni parlayan Kemal Sunal'ı, şirketin gizli sahibi Dünder Kılıç'ın gücü sayesinde Arzu Film'den transfer etmişlerdir (Gökkaya, 2019: 30-32).

Cem-Cumhur Film'in aradığı bir başka isim de istikrarlı katkı alabilecekleri, birçok türe yatkın bir yönetmeni ekibe katmaktır. *Çaresizler* (1973) filmiyle o güne dek gişede yüzü gülmeyen şirkete önemli bir başarı kazandıran Natuk Baytan, Kemal Sunal komedileri için ilk adaydır.

Cem Film diye bir firmayla Çaresizler diye bir film yapıyor. Çaresizler'de Cüneyt Arkın, Perihan Savaş, Ahmet Mekin oynuyor. Kalabalık bir Natuk Baytan kadrosu diyelim. Onun öyle bir kadrosu vardı. O filme kadar Cem Film'in neredeyse bütün filmleri batıyor. O film inanılmaz bir sükse yapıyor. Ondan sonra Cem Film'in uğuru hâline geliyor ve şirket bütün yapmak istediği filmleri ona çektiyor. Kemal Sunal da sadece Ertem Eğilmez'de o zaman. Yahya Kılıç yeraltının önemli isimlerinden Dünder Kılıç'ın abisi olduğundan Kemal Sunal'ı alabiliyorlar. Alıyorlar ve bir yönetmen lazım bunlara. Natuk Baytan çeksin, uğurumuz o diyorlar (Güneş, 2015).

Ertem Eğilmez başta olmak üzere birçok isim, Natuk Baytan için karşı görüş bildirmektedir: “Kemal Sunal'a tek başına bir film yapmayı düşündüğünü söyleyince Ertem Eğilmez, emrin olur, baş üstüne, yalnız şartlarım var; evvela senaryoyu göreceğim, sonra en iyi filmi ben çekerim, benden sonra Lütfü Akad, sonra Atıf Yılmaz, sonra Memduh Ün çeker, bunlardan biri olursa sorun olmaz” diyen Ertem Eğilmez'e rağmen Cem-Cumhur Film, en önemli yıldızına dönüşecek Kemal Sunal'ı Natuk Baytan'a emanet etmiştir (Gökkaya, 2019: 32). Baytan'ın teknik yetkinliği kadar yıldızlarla çalışma becerisi de büyük etmendir, bunun yanında şahsiyeti ve duruşu, Kılıç ailesiyle bir dostluk geliştirmesinin yolunu açmıştır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Kılıç ailesinin yapım sorumluluğunu devrettiği ve filmlerde ufak tefek rollerde görünen Ekrem Gökkaya da Baytan ile büyük bir dostluk kurmuştur. Baytan'ın tecrübesi, kısa sürede, şirketin sektörde sağlam bir konum elde etmesini sağlamıştır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Kemal Sunal'ın başrolünde yer aldığı, ağırlığı mafya parodisi olan güldürüler hem Cem-Cumhur Film'e büyük paralar kazandırmakta hem de büyük bir kriz içine giren Türkiye Sineması için can suyu olmaktadır. Ekrem Gökkaya'nın hatıratında belirttiği üzere, bu mafya güldürülerinin arkasında dönemin kabadayı aleminde yaşanan gerçek hikâyeler yer almaktadır. *Sahte Kabadayı* (1976), *Avanak Apti* (1977), *Korkusuz Korkak* (1978), *Gerzek Şaban* (1979), *Yedi Bela Hüsnü* (1984), *Tarzan Rıfkı* (1986) filmlerinde hikâyeye bir şekilde, mafya veya kabadayılar dahil olmaktadır. Bunun sebebiyse Dünder Kılıç ve çevresidir. Hem Baytan hem Sunal hem de yapım sorumlusu Gökkaya, dönemin kabadayı alemiyle içli dışlıdır ve orada yaşanan bazı gerçek olaylar, parodi olarak filmlere taşınmaktadır (Gökkaya, kişisel görüşme,

Kasım 2019). Natuk Baytan'ın mafya komedilerinin alametifarikası olan lakaplar ve argo kullanımı, yine bizzat Dünder Kılıç'ın merkezinde yer aldığı yeraltı dünyasından filmlere taşınmaktadır. 1976 yılında başlayan ve 1986 yılında sonlanan, on yıllık periyotta çekilen on filmin tamamı benzer özellikler taşımaktadır.

Mafya komedilerine paralel olarak Natuk Baytan, Cem-Cumhur Film için başka filmler çekmeye devam etmiştir. Uzun yıllar asistanlığını yapan İsmail Güneş'in belirttiği üzere, Baytan'ın dekupaja dayalı pratik bir çalışma yöntemi vardır (Güneş, 2015). Tanıklıklara göre, Baytan storyboard tekniğine benzer bir yöntemle, bütün sahneleri ve kamera hareketlerini önceden çizmektedir. Bu sayede Natuk Baytan filmleri henüz çekilmeden adeta bir resimli romana dönüşmektedir. Baytan'ın bu tekniği ve sıkı disiplini, hızlı film üretmesine imkân tanımaktadır. Hammaddede sıkıntısının yaşandığı, negatif filmlerin kıymetli olduğu bir dönem için Baytan'ın tekniği büyük avantaj sağlamaktadır.

Mesela bir yönetmen vardır ki 30-32 kutuyla filmi bitirir; bu en düşük kalitedir, daha aşağısı zaten yapılamaz. Natuk Baytan tarzı yönetmenler biraz daha lüks dediğimiz 40-42 kutu veya 50 kutuya doğru çıkardı. Bir kutuda 4 dakika olduğunu düşünün. Ona rağmen yine de bu negatifle başka şeyler de çekilebilir diye büyük özen gösterilirdi. Başrol oyuncusundan figürasyonuna kadar süregelen bir şeydi (Güneş, 2015).

Yeşilçam'ın önemli özelliklerinden biri de birkaç yılda bir yeni bir sinema akımını moda edebilmesidir. 1970'lerin sonunda arabesk filmleri, Yeşilçam'da bir furya haline gelmiştir. O furyaya yön veren isimlerin başında ise Cem-Cumhur Film ile Natuk Baytan gelmektedir. Ferdi Tayfur'un başrolünde yer aldığı *Huzurum Kalmadı* (1980), *Kara Gurbet* (1981), *Günaha Girme* (1982) ve *Kalbimdeki Acı* (1983) filmleriyle arabesk filmleri furyasında esnasında büyük gişe geliri elde etmişlerdir. 1970'li yılların ikinci yarısında başlayan gişe sorununa rağmen, Cem-Cumhur Film bu tarz filmlerle kazanç elde ederek, diğer stüdyolardan farkını ortaya koymaktadır. Cem-Cumhur Film'i besleyen ana unsur, Yeşilçam'daki trendleri sıkı takip etmesi ve halka ulaşma kapasitesi yüksek starları bünyesine katmasıdır. Adana bölge işletmecisi Naim Dilbaz, Cem-Cumhur Film'in yıldız ve tür seçimlerinde yön verici konumdadır. Kemal Sunal'ın Ertem Eğilmez'in kalabalık kadrolu geniş aile filmlerinden alınıp tek başına bir gişe yıldızına dönüşmesinin yolunu açan, bu fikri ilk kez ortaya atan Dilbaz'dır. Benzer şekilde, Adana bölgesinde popüler olan Ferdi Tayfur'a bir Arabesk filmi çekilmesini de kendisi tavsiye etmiştir. Sahanın kalbinde duran ve doğrudan izleyicilerle iç içe olan Dilbaz'ın

tavsiyeleri Natuk Baytan'ın filmografisine de şekil vermektedir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Baytan, kariyerinin son döneminde, Kemal Sunal'lı komedilerin ve Ferdi Tayfur'lu arabesk filmlerinin yanında, değişik tür denemelerine de girişmektedir. Kariyerinin başında sanat sineması sularında yüzen Baytan, 1982 yılında, *Toprağın Teri* filmiyle, eşine az rastlanan bir folk-horror'a (yerel öğelerden beslenen bir korku türü) imza atmıştır. Özen Film çatısı altında gerçekleştirdiği film, birkaç türü iç içe geçirmenin yanında, yüksek bütçesiyle de dikkat çekmektedir (Okan, 1982). *Toprağın Teri*, Baytan'ın sinema anlayışının en uç örneklerinden birisidir. Rejisi, görüntü yönetimi ve kurgusu, folk-horror türünün sınırlarında gezinmektedir. *Tokatçı* (1983) ve *Atla Gel Şaban* (1984) filmleriyle beraber, üretkenliğiyle tanınan Baytan, bir duraklama dönemi içine girmiştir. Bunun sebebi, Baytan'ın sağlık sorunlarıdır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Kariyerinin son döneminde çeşitli sağlık sorunları baş göstermektedir. O zaman için çok büyük bir bütçeyle hazırlanan, Ermeni sorununa odaklanan TRT dizisi *Duvardaki Kan* (1986) ve *Tarzan Rıfkı* (1986) filmleri sürecinde kanser hastalığıyla mücadele etmektedir. Gökkaya, *Tarzan Rıfkı* setindeyken Baytan'ın çoğu zaman sedyede yatarak filmi yönettiğini, bazı günler ise sete gelemediğini belirtmiş, görüntü yönetmeni Rafet Şiriner'in, çekimleri onun yerine gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. *Tarzan Rıfkı*'nın alışıldık Baytan filmlerinden farklı olmasını ve tutmamasını, bu duruma bağlamaktadır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Natuk Baytan, kariyerinin son döneminde sadece Cem-Cumhur Film adına çalışmıştır. Kanser nedeniyle 5 Aralık 1986 yılında vefat etmiştir.

Literatür taraması yapılarak oluşturulan kuramsal çerçeve doğrultusunda, Cem-Cumhur filmin yapım sorumlusu ve stüdyonun gölge yöneticisi Ekrem Gökkaya ile telefon görüşmeleri yapılarak, bu görüşmelerden notlar çıkarılmıştır. Çalışma için seçilen on filmin kayıtları iki kez izlenmiş, filmlerdeki ortak temalar ve tekrarlanan öğeler belirlenmiştir. Cem-Cumhur Film'in yapım sorumlusu ve stüdyonun gölge yöneticisi Ekrem Gökkaya ile yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen notlar doğrultusunda, tezin hipotezlerine dair, çeşitli destekleyici bulgular elde edilmiştir. Ekrem Gökkaya ile yapılan görüşmeler sonucunda toplanan veriler ayrıca, yorumlama sürecinde destekleyici unsurlar olarak da kullanılmıştır. Tüm bu veriler ışığında, Natuk Baytan'ın **auteur** kimliğe sahip bir yönetmen olduğu söylenebilmektedir. **Auteur** yaklaşıma göre bir sanat dalı olan sinema, kişisel bir ifade aracıdır, yaratıcısının imzasını taşımaktadır ve Baytan, bu iki önermeyi de karşılamaktadır. Andre Bazin (1955) ve

Andrew Sarris'in (1962) **auteur** yaklaşımı, Natuk Baytan'ın **auteur** bir yönetmen olarak nitelenebileceğini göstermektedir.

3.2.2.1. Natuk Baytan Sinemasının Biçimsel Yapısı

Film çekmek sette de öğrenilmez, kitap okuyarak da öğrenilmez. Film çekmek sinema salonunda film seyrederek öğrenilir. Edebiyat fakültesinde okuyup romancı olunamayacağı gibi sinemayla ilgili bir fakültede okuyup da sinemacı olunamaz. Sinemacılık insanda var olan bir şeydir. Gider, seyredersiniz sizde oluşturduğu duygularla yeni hikâyeler, yeni bakış açıları düşünürsünüz. Nasıl ki romancılar çok roman okuyarak kendi romanlarını yazıyorlarsa, yönetmenler de çok film izleyerek kendi filmlerini çekiyorlar. Nasıl çekmemeleri ve çekmeleri gerektiğini seyrettikleri filmlerden öğreniyorlar ama kendi tarzlarını oluşturuyorlar (Güneş, 2015:55).

Natuk Baytan'ın sinema anlayışı, bizzat sinemadan doğmuştur. İstanbul Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü öğrencisiyken önce fotoğrafçılığa, sonra sinemaya merak salan Baytan, bir film okuluna gitmemiştir. Yeşilçam'da yerleşik geleneğin dışında kalarak, sinema kariyerine, herhangi bir yönetmenin asistanlığını yapmadan başlamıştır. Baytan'ın sinema anlayışını ve zevkini, izlediği filmler belirlemiştir. Ekrem Gökkaya'nın belirttiği üzere Baytan, bu nedenle tiyatrodan gelen oyuncularla çalışmak yerine, sinema emekçileriyle, oyunculuğa doğrudan sinemada başlayan kimselerle çalışmayı tercih etmiştir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Sinema emekçilerinden oluşan kalabalık figürasyon, Baytan filmleri için, en az star kadar önemli bir durumdur. Baytan için sinema, bizzat sinemadan doğan, beslenen ve yine sinemada sonlanan bir sanattır. Bu anlayış, onun filmlerinin emsallerinden ayrı bir hüviyet kazanmasını sağlamış ve biçimsel bir farklılığın, özgünlüğün doğmasına yol açmıştır. Arzu Film ekolünde gördüğümüz, oyunculara uzun tiratlar için alan açan, durağan bir kamera yönetimine, Baytan'ın filmlerinde kolay kolay rastlanmamaktadır. Baytan'ın anlayışına göre sinema harekete dayalı bir sanattır ve kamera da sürekli hareket halinde olmalıdır. Sabit, tek bir açı yerine, farklı perspektifler kullanılmalıdır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Görüntü yönetimi ve film kurgusu konusunda, kendisinin geliştirdiği teknikler, tek bir filmine veya dönemine ait bir sapma veya dönemsel eğilim değildir. Baytan'ın biçimsel tercihlerinin izini tür, yıl, yıldız fark etmeksizin sürmek mümkündür. Kendisiyle çalışan, onun sinema anlayışına hâkim isimlerin arasında yer alan Adem Ayral'ın, Baytan'ın sinema anlayışına dair söyledikleri, önemli tespitler içermektedir.

Senaryonun arka sayfalarında cetvelle çizilmiş planlamaları olurdu. Çekilecek her sahnenin geometrik çizgilerle şekillenen plan çizimi; kameranın yerini, sabit veya hareketliliğini, objektifini, bir öncesi ve bir sonrasıyla bağlantılarını belirlerdi. Teknolojinin imkânlarını dikkatle kullanırdı. Olağanüstü bir şey olmazsa, o gün için programlanan sahnelerin tamamı çekilirdi (Ayrıl, 2015:53-54).

Normalde iç programı asistan yapar ama o kendi yapardı. Bir kitapçık yapardı, bugünkü excel'e benzeyen bir şey. Excel'de hani süzme yaparsınız o sahneler sizin önünüze gelir ya, o bunu kâğıdın katlama biçiminden elde ederdi. Bu benim de çok taklit ettiğim bir şeydi. Excel programı çıkana kadar bütün filmlerimin dökümünü onun gibi yapardım. Onun Türk sinemasında neredeyse hiçbir yönetimde olmayan bir özelliği vardı. Dekupaj dediğimiz, sahnenin diyelim sağ tarafında sahne var sol tarafını karelere ayırırdı. Bildiğimiz storyboard gibi değil. Sahnenin üstten krokisini çizirdi. Oradaki insanları kafa halinde, baktıkları yeri nokta halinde burun koyarak çizirdi. Oklar koyardı. Tek tek bütün planların krokisini çizirdi. Senaryonun o açıdan çok da güzel çizgisi vardı böyle cetvel gibi sağlam. Altına da yazardı şu olur, bu olur. O planın ne anlattığını söyleyen ifadeler koyardı. Ama çekimlerde ona eklemeler yapardı. Hiçbir yönetimde olmayan kendine ait bir şeydi bu (Güneş, 2015:55).

1977 yılında, *Sakar Şakir* filminden itibaren Baytan'ın asistanlığını yapan ve ilk filmini ustası Baytan'a adayan İsmail Güneş ve TRT dizisi *Duvardaki Kan* (1986) ile *Tarzan Rıfkı*'da (1986) yönetmen yardımcısı ve montajcı olarak çalışan Adem Ayrıl'ın (2015) belirttiği üzere, kendisinin Yeşilçam standartlarının dışında kalan bir çalışma metodu vardır. Bu yöntem, kısa sürelerde birçok film çekmesine olanak sağlamasının yanında, çekilen her sahneye hâkim olmasını da kolaylaştırmaktadır. Yeşilçam'da film çekmek, zamana karşı verilen bir yarıştı ve en kısa sürede, en az makara ile film bitiren, stüdyoların nazarında ayrı bir konuma sahiptir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019). Baytan'ın alametifarikası olan dinamik anlatı, o dönem popüler olan Arzu Film ekolünün tersi bir noktada durmaktadır. Baytan ekolü ile Arzu Film ekolünü iki ayrı uca yerleştirmek mümkündür. İlki, sinema kökenli oyuncular yer aldığı, dinamik bir kamera kullanımına ve kurguya sahip bir ekoldür. İkincisiyse tiyatro kökenli oyuncuların ağırlıkta olduğu, kameranın çok hareket etmediği, sabit planların ve durağan anlatımın ağır bastığı bir ekoldür. Baytan'ın filmlerindeki görüntüler, hareketlidir. Kamera sürekli hareket eder ve kameranın varlığını izleyici mutlaka hissetmektedir. Sadece kamera da değil, kameraların önü mutlaka hareketlidir, kadrajın içi kalabalıktır. Bir Natuk Baytan filminde, sık sık arka planın figürasyonla dolu olduğunu ve kameraların, bu kalabalık arasında süzülmesini görürüz.

Bin yüz elli asker, iki yüzü atlı, tek kamera, kamera arkasında Natuk Baytan... Hazırlığımız saatler sürdü. Duvardaki Kan'da bir sahnenin ilk planı: Askerler hareketlendi, hocamız "motor" dedi, kamera çalıştı, film 35 mm negatif. O ilk planın içinde her asker seçiliyor, her hareket görülüyor, her detay fark ediliyordu, kalabalığa hâkim bir kamera... Kamera hareketli, kamera önü hareketli... Zaman zaman kamera sabit, her sahne çok planlı çekiliyor. Tarzan Rıfkı'da plan ve kamera hareketlerine rağmen her ifade olduğu gibi aksediyor, anlam kazanıyor ve kuvvetleniyor. Kamera her yerde üç yüz altmış derece, çevrenin her noktasında, hem sabit hem hareketli... Değişen kamera yükseklikleri, objektifler, bütünlüğü bozmayan çok planlı ve hareketli kamera Baytan'ın en önemli yönetmenlik özelliği idi (Ayrıl, 2015:54).

Çalışmanın devamında, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen on film, betimsel analiz yöntemiyle, biçimsel ve içeriksel olarak incelenecektir. Biçimsel olarak kamera kullanımı, mizansen ve kurgu alt başlıkları altında, çekim ölçekleri ve kamera açıları da dahil edilerek tek tek ayrıştırılmadan incelenen filmler; içeriksel olarak ise kahraman kullanımı ve politik arka plan alt başlıkları altında ele alınacaktır. Filmler tek tek analiz edilmeden, filmlerdeki ortaklıklar örneklerle ortaya çıkarılacaktır.

Kamera Kullanımı: Natuk Baytan'ın kamera kullanımı da ayırt edici bir yapıya sahiptir. Kendisinin bizzat yaptırdığı, upuzun rayları olan şaryoları vardır ve Yeşilçam'da şaryo kullanımıyla özdeşleşmiştir. Kaydırma, bütün filmlerinde karşımıza çıkan bir kamera hareketidir. Filmografisinin nerdeyse tamamında uzun kaydırmalar vardır. Kamera ileri, geri ve yanlara giderek uzun kaydırmalar yapar ve bu tercih, anlatının dinamikleşmesini sağlamaktadır. Gökkaya'nın belirttiği üzere, şaryo kullanımı onun için bir takıntıya dönüşmüştür. Eğer bıraksalar, filmin yarısını şaryo kullanarak bitirebileceğini söylemektedir. İç ve dış fark etmeksizin, şaryo kullanmakta ve kamera, çoğu zaman karakterlerle beraber hareket etmektedir (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Genellikle kamerasını alt açığa koyardı. Atıf Yılmaz'ın filmlerine bakarak ve onun setlerinden anlatılanları duyarak gördüğüm şey, onun da kamerasını yukarıya koyduğu. Bunu ben şöyle çözümledim: Natuk Baytan iki metre boyundaydı. O insanlar yukarıdan baktığı için aşağıdan bakmayı tercih etti. Atıf Yılmaz da 1.60-1.65 boylarındaydı. O da insanlara aşağıdan bakmaktan sıkılmış olacak ki yukarıdan bakmayı tercih etti. Benim iki yönetmen arasında baktığım şey bunu bilerek yapıp yapmadıkları. Natuk Baytan'ın insanlara aşağıdan bakmayı seven bir resim anlayışı vardı. Bu benim onu başkalarından ayırdığım en önemli özelliğidir (Güneş, 2015: 56).

Kamera Kullanımı ve Mizansen: Baytan'ın bir diğer özelliği, Hollywood'da yaygın olan *hero shot* (kameranın alt açıdan, kahramanı yüceltecek şekilde çekim yapması) tekniği kullanmasıdır. Filmografisi, *hero shot* ile doludur. *Tokatçı*, *Tarzan Rıfkı*, *Korkusuz Korkak*, *Üç Kağıtçı*, *Avanak Apti* ve *Sakar Şakir* filmlerinde, absürt bir yaklaşım elde etmek için *hero shot* sıklıkla kullanılmıştır. Baytan'ın filmlerinde çerçeveler, genelde bütün sahneyi alt açıdan almaktadır. Bu tekniği, mafya komedilerinde de sıkça kullanmaktadır, kendisinin “imza çekimidir”. Fakat bunu yaparken, Hollywood'daki kullanım amacının dışına çıkarak, mizansendeki durumu ve kadrajın içinde cereyan edenleri absürt kılmak için kamerayı bu açıya yerleştirmektedir. Diyaloglar ve sahne içi durumun yanında, kameranın konumlandığı yer, bizzat bir komedi malzemesidir. Bu çekim nedeniyle seyirci, karakterleri olduğundan daha büyük ve alışılmışın dışında bir açıdan görmektedir. Bu durum, seyirciyi sahneye yabancılaştırmanın yanında, çerçevenin içindeki durumu absürt bir havaya sokmaktadır. Baytan filmlerinde karakterler kadar kameranın hareketi, kameranın konumlandığı yer ve kadrajın tamamı bir komedi unsurudur. Star oyuncularla çalışmasına rağmen **auteur** kimliğini koruyan Baytan, filmlerine kendi imzasını bu şekilde atmaktadır. Baytan'ın **auteur** yaklaşımı, komedi sinemamız için ayrıksı bir yerde durmaktadır.

Kamera Kullanımı ve Kurgu: Baytan'ın filmlerindeki ayırt edici özelliklerinden biri de kurgu tekniğidir. Kamera kullanımı ve mizansen tasarımında olduğu gibi, kurguda da kendi has yaklaşımları ve tercihleri vardır. Baytan'ın filmlerinde uzun planlara az rastlanır. Genelde akış kurgu aracılığıyla bölünmektedir. Bu durumun sebeplerinden biri, şaryo kullanımıdır. Şaryo çekimleri, doğası gereği, kesintisiz kamera hareketini zorunlu kılmaktadır. Baytan ise dinamik anlatıları tercih ettiği için, şaryo hareketi, kendi standartları için uzun planlara yol açmaktadır. Filmlerinde şaryo çekim sayısı oldukça fazladır ve sahnelerde görüntüler hiç kesilmez. *Tokatçı*, *Yedi Bela Hüsnü*, *Üç Kağıtçı*, *Korkusuz Korkak*, *Avanak Apti* filmlerinde sıkça şaryo kullanılmıştır. Bu nedenle, şaryo çekimlerinin yol açtığı kesintisiz anlatıyı kırmak amacıyla, durağan sahnelerde, hızlı kurgu tekniğine başvurulmaktadır. Kurgu masasında birleştirilen görüntüler sayesinde, akışkanlığı sağlanmaktadır. Karakterlerin hareketini, kamerayı da onlarla birlikte hareket ettirerek gösteren Baytan, karakterlerin tepkilerini kurgu ve kamera hareketleriyle vermeye çalışmaktadır. Hareket halindeki karakterlerle beraber harekete geçen kamera, sıra karakterlerin reaksiyonlarını almaya geldiğinde durmaktadır. Yakın, sabit planlarla bu duygular elde edilir.

Korkusuz Korkak filmin açılış kısmında yer alan bir sahne, Baytan'ın kamera kullanımı ve kurgu tekniğinin kusursuz bir örneğini teşkil etmektedir. Filmin ana karakteri Mülayim Sert (Kemal Sunal), yaklaşık 15-20 figüranın bulunduğu kahvehanenin önünden geçerken, kendisinden uzak bir konumda bulunan kameraya doğru yaklaşmaktadır. Kamera bu esnada sabittir. Mülayim, kameraya yaklaştığında, şaryo üstündeki kamera, Mülayim'in hareketi yönünde, onunla beraber kaymaya başlamaktadır. Toplam on iki saniyeden oluşan bu tek planın, ilk iki saniyesi sabit, son on saniyesi şaryo hareketinden oluşmaktadır. Bu hareket süresince kamera, kahramanı alt açıdan çekmektedir. Bu durum, sandalyelerinde oturan, sabit konumdaki kahvehane ahalisi ile Mülayim arasında bir tezat yaratmaktadır. Sahnenin devamı, söz konusu on iki saniyelik plandan oldukça farklıdır. Baytan'ın; karakter hareketi ile karakter tepkisi arasındaki farkı, kamera kullanımı ve kurgu aracılığıyla nasıl vurguladığını gösteren bir tercih söz konusudur. Takip eden seksen dört saniyede, Mülayim, kendisiyle özdeşleşen "mesela yani" repliğini filmin evreninde ilk kez kullandığı, mahallede ikamet eden hayat kadını Mehtap ile arasında geçen hayali bir fanteziyi anlatmaktadır. Bu seksen dört saniyelik sahne, otuz dört plandan oluşmaktadır. Toplam süre plan sayısına bölündüğünde, planların ortalama uzunluğu 2.5 saniyedir. Lakin uzun repliklerin olduğu birkaç plan çıkartıldığında, geriye kalan planların perdede kalma süresi yarı yarıya düşmektedir. Bu sahnedeki planlar, kabaca ikiye ayrılabilir. İlki, anlatıcı konumundaki Mülayim'i gösteren planlar. Bu planlar, on üç adettir ve hiçbirinde Mülayim, tek başına görünmez, mutlaka yanında veya birileri vardır. Baytan'ın filmlerinde alışık olduğumuz kadraj doluluğuna dayalı mizansen karşımıza çıkmaktadır. Mülayim'i gösteren planlar, kişi sayısı olarak kalabalıktır ve kamera genelde kendisinden uzaktadır. Şaryo kaydırmalarıyla seyirciye kameranın varlığını hissettiren Baytan, kalabalığın arasına koyduğu kamerasıyla da onu bir nevi kahvehane ahalisinden biri kılmaktadır. Figürasyonu gösteren yirmi bir planın nerdeyse tamamı, diyalogsuz yakın planlardan oluşmaktadır. Planlar, ana karakterin anlattığı hikâyeyi dinleyen figürasyonun tepkilerini gösterme işlevi görmektedir. Ana karakteri uzaktan ve kalabalık çerçeve içinde gösteren planların aksine, bu görüntüler, karakterleri tamamen yalnız bırakan, sadece karakterin yüzüne odaklanan yakın planlardan oluşmaktadır. Toplam 1.5 dakikalık bu sahne, kamera hareketlerinin, kameranın karakterlere olan mesafesinin ve çerçevenin içindeki karakter sayısının, Baytan sinemasında bir karşılığının olduğunu göstermektedir. Her biri, Baytan'ın biçimsel tercihlerinin yansımasıdır. Baytan için şaryo kullanımı, yakın plan veya *hero shot*, birer mizah unsurudur.

Sahnenin kuş bakışı krokisini çizerek kameranın konumunu ve hareket edeceği yönü önceden belirleyen Baytan'ın bu çalışma tekniği, yine örnek sahnede kendini gösterir. Sahnedeki insanları kafa halinde, karakterin bakış açılarını nokta halinde çizen Baytan'ın dekupaj stili, açı-karşı açı yöntemini de kendine has bir şekilde uygulamasını mümkün kılmaktadır. Anlatıcı konumundaki ana karakter Mülayim ile dinleyici konumundaki figürasyona bakan kamera, her seferinde farklı karakterin gözünden manzarayı sunmaktadır. Figüranlar hangi açıdan ana kahramanı görüyorsa, kamera da o açıdan görüntü sunar. Klasik film gramerinin dışında olan bu tercih, dinamik bir açı-karşı açı kullanımına dayalıdır ve planlar sabit olmasına rağmen, kamera, hareket ediyormuş hissi uyandırmaktadır.

Avanak Apti (1978) filminin açılış bölümünde, Baytan'ın şaryo kullanımını örnekleyen bir başka kullanım mevcuttur. Filmin 03.11'de başlayan ve 05.06'da biten sahnesinde Apti (Kemal Sunal) ve Nuri (Necdet Yakın) a noktasından b noktasına yürümektedir. 115 saniyelik sahne, 20 plandan oluşmaktadır. İlk plan sabittir ve karakterlere uzak bir noktadadır. Karakterlerin hareketiyle beraber, Baytan'ın imza hareketi, şaryoyla uzun kaydırma devreye girer. Sahne boyunca iki karakter diyalog halindedir. Klasik sinema dilinde açı-karşı açı tekniğiyle aktarılan diyaloglar, burada da benzer bir yöntemle çekilmiştir. Onu klasik sinema dilinin dışına çıkartan, Baytan'ın kendi tekniğidir. Diyalog halinde olan ve yürüyen karakterlere, kamera da eşlik ederek, onlarla beraber ilerlemektedir. Planların bazılarında kamera, karakterleri önden alırken, bazı planlarda yandan almaktadır. İki karakteri aynı karede gördükten sonra, açı-karşı açı tekniğinde olduğu gibi, karakterler tekli yakın planlarla gösterilmektedir. Buna rağmen kamera durağan değildir, sürekli hareket halindedir. Şaryo kullanımı hiç kesilmez, genel ve yakın planlarda hem karakterler hem kamera hareket halindedir. Bu hareket esnasında karakterler bazı planlarda *hero shot* ile verilmektedir. Kurgu ve kamera kullanımı, anlatıya dinamik bir hava vermektedir.

Natuk Baytan'ın yönetmenlik stili, bütün filmografisi boyunca izi sürülebilen, tutarlı bir yapı arz etmektedir. Bu nedenle kendisini **auteur** kuram dahilinde ele almak mümkündür. Baytan'ın çektiği bir Kemal Sunal komedisi, sadece biçimsel yapısına bakılarak bile, Baytan'ın çekmediği Kemal Sunal filmlerinden ayırt edilebilmektedir. Uzun kaydırmalar, kahramanı alt açıdan gösteren planlar, karakter tepkilerini tek tek gösteren yakın yüz planları Baytan'ın sinema dilinin en ayırt edici özelliklerindendir. Yeşilçam'da **auteur** kuram incelemeleri, birer kanon addedilen Metin Erksan, Lütfi Akad, Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlere odaklansa da gişe sineması içinde yer alan, hem biçimsel hem de içerik devamlılığına sahip, tür fark

etmeksizin kendi imzasını filmlere taşıyabilen isimler de vardır ve bunların başında, Natuk Baytan gelmektedir. Baytan'ın filmleri, stüdyo ve star sistemlerinin bir parçası olmanın yanında, safkan bir yönetmen sineması örneğidir.

Veriler ve elde edilen bulguların yorumlanması sonucunda, Cem-Cumhur Film çatısı altındaki bu on filmde, **auteur** yaklaşımın yansımaları görülmektedir. Ekrem Gökkaya ile yapılan görüşmeler sonucunda toplanan ve yorumlama sürecinde destekleyici unsurlar olarak kullanılan veriler, ortaya konan hipotezleri desteklemektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi içerisinde yönetmen sineması ayağı incelenirken yararlanılan Andre Bazin ve Andrew Sarris'in temellerini atığı **auteur** yaklaşım, Baytan'ın biçimsel açıdan izi sürülebilen bir sinema diline sahip olduğunu ifade etmeyi mümkün kılmaktadır. Natuk Baytan'ın **auteur** kuramın işaret ettiği kriterleri sağladığı düşünülmektedir. Ana akım sinema içerisinde, kendine has ve izi sürülen bir biçim geliştiren Natuk Baytan ve sineması, **auteur** kuram ve yönetmen sineması başlığı altında tartışılabilir.

3.2.2.2. Natuk Baytan Sinemasının İçerik Yapısı

“Baytan'ın Kemal Sunal filmlerinin sosyal içeriği diğer filmlerden daha güçlüdür ve daha evrenseldir. Fukaralık, dolandırıcılık, kötü adam tiplerine baktığınızda sosyal mesajı diğer filmlerin ideolojik mesajından daha öndedir. İnsan hakkı meselesine bakıldığında o filmlerin çok güçlü olduğunu görürsünüz” (Güneş, 2015).

Natuk Baytan'ın filmografisi, Yeşilçam'ın farklı dönemlerinde moda olan akımlar sayesinde parçalı bir yapı arz etmektedir. Her dönemi, diğerinden farklıdır. Bu durum, Natuk Baytan sinemasının içerik açısından dönemlere göre farklılık arz etmesine neden olmuştur. Kariyerinin önemli bir dönüm noktasını teşkil eden Kara Murat, Hacı Murat, Battal Gazi gibi tarihi maceralarda, Türk-İslam sentezinin perdedeki temsilcilerinden birine dönüşen Baytan, milli bir sinema gerçekleştirmektedir. Çevirdiği filmlerin kısa özeti, tarihi filmlerinin durduğu çizginin özetlemek için yeterlidir.

Politik Arka Plan: 1968 yılında çevirdiği, Cüneyt Arkın'ın başrolünde yer aldığı *Hacı Murat Geliyor* filminin konusu şöyledir:

Film, Hacı Murat'ın Rus Albayı Ivan ile arasında geçen mücadeleyi konu edinir. Şeyh Şamil'in değişen plânı Rus karargâhında olan Han'a haber vermesi gerekir. Bu iş için Hacı Murat'ı görevlendirir. Hacı Murat kimliğini değiştirerek Rus topraklarında yolculuk yapar. Ancak annesinin yaşadığı köyden geçerken kimliğini ele verir. Rus Albayı Ivan, Hacı Murat'ın götürmekte olduğu mektubu ele geçirir. Bunun üzerine Han'ı ve bütün karargâhını pusuya düşürecek bir plân yapar. Hacı Murat'ı esir eder ve kendisi Hacı Murat'ın yerine geçer. Hacı Murat, esaretten kurtulup Ivan'a engel olmaya çalışacaktır (Sinematürk, t.y.).

Yine Cüneyt Arkın'ın başrolünde yer aldığı, 1972 yılında çekilen *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi* filminin konusu şöyledir:

Fatih Sultan Mehmet'in başında bulunduğu Türk orduları Bizans topraklarını birer birer ellerine geçirmişler, İstanbul fethedilmiş, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olmuştur. Bu sırada zalimliği ve gaddarlığı ile tarihte olumsuz bir ün yapacak olan Eflak hükümdarı Ferecious Vlad, Türk köylerine baskınlar yapmakta, Fatih'in askerlerini tuzağa düşürüp vahşice öldürmektedir. İleride "Kazıklı Voyvoda" namıyla anılacak olan Vlad'a haddini bildirmek üzere Fatih, Hamza Paşa'yı görevlendirir. Türk akıncılarını tuzağa düşüren Kazıklı Voyvoda akıncıların çoğunu esir alır. Ağabeyi de tutsaklar arasında olan Kara Murat efendisine ihanete zorlanır. Ve Osmanlı sarayına ajan olarak gönderilir. Kara Murat Fatih'e gerçeği anlatınca Fatih öfke içinde Eflak üzerine sefer açar. Bükreş düşer, hain Voyvoda Macaristan'a kaçır. Ama o İstanbul'dayken esir ağabeyi vahşice öldürülen Kara Murat'ın içindeki kin ölmez. Bir süre sonra yeniden tahta geçen Vlad Osmanlılar'a komplo hazırlamaktadır. Büyüyüp mükemmel bir savaşçı olan Kara Murat önemli bir görevle Bükreş'e gönderilir. Daha önce Fatih'in gönderdiği kayıp elçileri bulacak ve Macaristan-Eflak askeri anlaşmasını ele geçirecektir. Murat Voyvoda'ya yaklaşır ve kendisini Osmanlı'ya ihanet eden Cafer adında bir akıncı olarak tanıtır. Fakat Vlad kısa süre sonra Kara Murat'ın gerçek kimliğini öğrenir ve onun için ölüm emri verir. Kara Murat bu tuzaktan kurtulur ama bundan Vlad'ın haberi olmaz. Bu arada genç savaşçı Angela adlı güzel bir kızla karşılaşır ve aralarında güçlü bir aşk doğar. Kara Murat Vlad'ı ziyarete gelen papazın yerine geçer ve sarayda Voyvoda'yı öldürerek intikamını alır. Kara Murat görevi tamamlamış, sevgilisiyle birlikte mutluluk içinde İstanbul'a geri dönmüştür (Sinematürk, t.y.).

Cüneyt Arkın'ın başrolünde yer aldığı bir diğer tarihi seriden, 1972 yılına ait *Battal Gazi'nin İntikamı'nın* konusu şöyledir:

Bizans imparatoru şövalye alyon öldürüldükten sonra intikam yemini eden kardeşi şövalye andrea battal gazi'den intikam almaya karar verir ve ilk önce Ahmet Turani'yi sonra battal'ın yaşadığı köyü ve şölen yerini basarak insanları öldürür... Ve karısını öldürükten sonra en, çok sevdiği çocuğu kaçıran Battal

Gazi, Bizans' tan intikam alıyor. Bizans' ı haraca bağlayan, müthiş kahramanlıklarıyla büyük kayıplar verdiren Battal Gazi ummadığı bir darbe alır. Cengavere tuzak kuran Bizanslılar karısını öldürüp çocuğunu kaçırlar. Oğlunu ilaçlarla uyutarak, hipnoz ederek babasına karşı düşman eden Bizanslılar baba-oğlu karşı karşıya getirmeyi amaçlamaktadır. Küçük çocuk kendisini Bizanslı Alyon' un oğlu zannedip, babasının katili sandığı Battal Gazi' den intikam almak üzere yetiştirilir. Battal Gazi ise ölüm pahasına da olsa oğlunu kurtarıp Bizanslılara hakkettikleri cezayı vermeye yemin eder (Sinematürk, t.y.).

Natuk Baytan'ın ilk dönemine damga vuran, mevzubahis türle özdeşleşen Cüneyt Arkın'ın başrollerinde yer aldığı bu tarihi filmlerin konularının da gösterdiği üzere, her biri, Türk-İslam sentezinin sinemadaki yansımalarıdır. Hacı Murat, Kara Murat ve Battal Gazi gibi kahramanlar, Türkiye Cumhuriyeti döneminde inşa edilen Sünni Müslüman ve Türk kimliğin, rol model alınabilecek temsilcileridir. Karşılarındaki düşmanlar ise Bizans gibi Hristiyan ya da Rus/Sovyet gibi anti-İslam politikasına sahip devletlere veya milletlere mensuplardır. Baytan'ın bu dönemi, 1950'lilerin sonunda başlayan ve 1974'deki harekât ile doruğa ulaşan Kıbrıs gerginliğinden izler taşımaktadır. Ülke kamuoyunda, Bizans'ın temsilcisi olarak addedilen Rumlar, tarihi olayları anlatan filmlerle, hedefe yerleştirilmektedir. Cüneyt Arkın'ın alt ettiği düşmanlar, o günkü konjonktürde, Kıbrıs sorununun kaynağı görülen Yunanlarla özdeşleştirilmeye açıktır. Natuk Baytan'ın ölmeden kısa sürece önce TRT'ye çektiği *Duvardaki Kan* dizisi de benzer bir çizgiye sahiptir. Mim Kemal Öke'nin, diziye kaynaklık eden kitabının özeti şöyledir:

Sabık Osmanlı Sadrazamı, İttihatçı kabinelerin reisi Talat Paşa; 15 Mart 1921'de Berlin Charlottenburg, Hardenberg Strasse'de Sogomon Tehleryan adlı bir Ermeni tarafından vurularak öldürülür. Mahkemesi, Ermeni Sorunu'nun tartışıldığı bir foruma dönüştürülmüş; Türkler -Talat Paşa'nın şahsında- soykırımdan yargılanır hâle getirilmişlerdir. İşte, bu roman; tarihî gerçeklerin arka planında Talat Paşa'nın suikastına giden yolu ve onu izleyen duruşma aşamalarını anlatmaktadır. Talat Paşa niye kurban edildi? Suikastın ardında yatan uluslararası komplolar nelerdi? Entelijans servisleri, diplomatik çevreler, Ermeni ihtilalci örgütleri ile yurt dışındaki kaçak İttihatçı liderlerin faaliyetlerini belgelerin ışığında deşifre ederek hikâyeleştiren Öke; romanın her bölümünde ayrı bir ana karakterin ağzından bize Talat Paşa cinayetinin anatomisini soluk soluğa okutmaktadır. Bu defa konu, Cumhuriyet tarihiyle daha yakından ilgilidir. 1915 Ermeni Tehciri sonrasında yaşananlar, Ermeni intikamcılarının gerçekleştirdiği suikastlar ve bu suikastların Batı toplumundaki algısı dizinin konusudur (Sinematürk, t.y.).

Baytan'ın son işi *Duvardaki Kan*, yine tarihi ve Türkiye için kapanmamış bir konuyu ele almaktadır. 1915 Ermeni Tehciri, intikamcı ASALA terör örgütünün saldırıları nedeniyle, 1970 ve 80'li yıllarda Türkiye'nin ana gündem maddelerinden biri olmuştur. Ve Duvardaki Kan, tarihi konuları, o günkü denkleme taşımaktadır. Bu durum, ismi nedeniyle sürekli gayrimüslim sanılan Baytan'ın, ülkedeki azınlıklar tarafından sevilmemesine yol açmıştır. (Ekrem Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019)

“Çocukluğumun kâbusuydu” diyor bir genç Ermeni arkadaşım. “Annemler dizi başlayınca hemen televizyonu kapatır, bizi de yatmaya gönderirlerdi. Ama “duvardaki kan” fotoğrafı beynime kazınmıştı. Bilirdim onun ‘bizim’le ilgili bir şey olduğunu.” Arkadaşımın bahsettiği, TRT’de 1986’da yayınlanmaya başlayan Duvardaki Kan adlı TV dizisi (Günaysu, 2013).

Baytan'ın tarihi filmler dönemi, Türk-İslam sentezinin simge ismine dönüşmesine imkân tanımıştır. Her ne kadar kendi ismi geniş kitleler tarafından bilinmese de filmleri, milyonlarca insana ulaşmıştır. Milli duyguların kabarmasını sağlayan bu filmler, toplumdaki hâkim kimliğe mensup milyonlar tarafından büyük bir coşkuyla karşılanmıştır. Buna karşın, ülkemizdeki Rum ve Ermeni azınlık, hem tarihin bu şekilde ele alınmasından hem de güncel olayların, tarihi kodlar üzerinden ve düşman ikiliği yaratılarak işlenmesinden rahatsız olmaktadır. Bugün bile Baytan'ın tarihi filmleri, izleyicinin Türk, Rum veya Ermeni kimliğine bağlı olarak, farklı duygularla anılmaktadır.

Baytan'ın filmografisinde yer alan diğer belirgin akım ise, Kemal Sunal'ın başrolünde yer aldığı, Cem-Cumhur Film çatısı altında çekilen mafya komedileridir. Bu komedilerin ana amacı seyirciyi güldürmek olsa da 1970'li ve 80'li yıllarda yaşanan birçok toplumsal sorunu fona yerleştirilmiştir. Filmlerin kısa özetleri, bu durumu göstermektedir. *Korkusuz Korkak*'ın kahramanı Mülâyim, ay sonunu zor getiren, parasızlıkla boğuşan bir çalışandır ve film boyunca, kendisinin maddi sıkıntılarına şahit oluruz. *Tarzan Rıfkı*'da, ana kahraman Rıfkı, kendi gelirine uygun kiralık bir ev bulamadığı için ormanlık alana taşınmıştır. Filmin bir sahnesinde, güç bela kiralayacağı ev, son anda devreye giren ve çok daha fazla para teklif eden Arap müşteriler tarafından tutmuştur. *Sakar Şakir*'de, Kayseri'den İstanbul'a, kendisine miras kalan mal ve mülk için gelen Şakir, film boyunca ekonomik zorluklarla mücadele eden insanlarla karşılaşmaktadır. Şakir'in mirasına el koymak için çalışan Hacı'nın (Ali Şen) işlettiği bakkal, karaborsa kangrenini aşmaya çalışan halkın içinde bulunduğu bir soruna temas etmektedir. *Sahte Kabadayı*, karaborsaya düşen mallara ve onun mafya tarafından nasıl kullanıldığına

değmektedir. *Gerzek Şaban*'da, kent sorunları yer almaktadır. Tapusuz evler ve gecekondular, mafya ile ilişkilendirilerek anlatılmaktadır. Filmin ana temalarından biri, evlerini kaybetmek üzere olan mahallelilerdir. *Üç Kağıtçı*'nın ana konusu da yine miras ve onu ele geçirmeye çalışan kötü niyetli akrabalarıdır. *Avanak Apti*, badanacılık yapan, maddi durumu olmadığı için âşık olduğu şarkıcıya açılmayan Apti'nin macerası konu edilir. Apti, yanlışlıklar sonucu paraya ve güce kavuşur ve bu durum, bir gecede zengin olma hayalinin bir tezahürüdür. *Atla Gel Şaban*'da ana karakter Niyazi, kıt kanaat geçinen bir işçidir ve patronunun maaşına zam yapmaması yüzünden, mahallede bütün esnaftan kaçmaktadır. *Yedi Bela Hüsnü*'de filmin kahramanı Hüsnü, mahallelilerin arazisini göz koyan Malik (Ali Şen) ile mücadele etmektedir. *Tokatçı*'da Osman (Kemal Sunal) köyün ağasına aşık olur fakat başlık parasını bir türlü denkleştiremediği için şehre gitmek ve para kazanmak zorunda kalır (Sinematürk, t.y.). Tezin örneklemindeki on filmde, ekonomik sıkıntıları, arazi sorunlarını, işçi sınıfının gündelik yaşamını konu edinmektedir. Filmler arasında bir tema bütünlüğü vardır ve her biri, sosyo-politik arka plana sahiptir.

Kahraman Kullanımı: Kemal Sunal'ın merkezinde yer aldığı güldürülerin ana temaları arasında yoksulluk, işsizlik, gecekondular, kentsel ve kırsal yaşamın zorlukları, karaborsa gibi gerçek hayattan süzülen meseleler yer almaktadır. Sınıf çatışması, bu filmlerin merkezindedir. Kemal Sunal, Natuk Baytan'ın çektiği bu filmlerde, tipiyle, konuşmasıyla, giyim kuşamıyla halktan birisidir. Charlie Chaplin'in Şarlo'sundan esinlenerek yaratılan Şaban tiplmesi halkı temsil etmektedir (Tunç, 2017). Mafyatik öğelerde olduğu gibi, fondaki hikâyelerde de gerçek hayattan esinlenen bu öykülerin kahramanı olan Şaban, en alt sınıfın temsilcisi olarak filmin evrenine girmekte ve teker teker sınıf atlamaktadır. Kimi zaman zenginlik, kimi zaman mafya aracılığıyla elde edilen güç, sınıf atlama aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Şaban, halktır ve onun yükselişi, halkın yükselişidir. Bu durum, tek bir filmde karşılaşılan, tesadüfi bir öğe de değildir, nerdeyse bütün filmlerde, 70 ve 80'li yıllarda toplumun çektiği sorunların izdüşümleri görülmektedir.

Natuk Baytan filmlerindeki kahraman kullanımı, Kemal Sunal'a başarısını getiren ve bir Şarlo varyasyonu olan tiplmeden oldukça farklıdır. Natuk Baytan filmlerindeki kahraman, gittiği her yere kaos, düzensizlik ve anarşi getirmektedir. Herhangi bir işi gücü olmayan kahraman bir anda sınıf atlayarak makam mevki sahibi olmaktadır. Kahraman kullanımı, Baytan filmlerinde yer alan sosyo-politik arka planla da doğrudan ilintilidir. Dönemin ekonomik ve siyasi sıkıntıları, kahraman ile seyircinin özdeşleşmesini kolaylaştırmaktadır. Kahraman, filmin

evreni içerisinde halkı temsil etmektedir. 70'li yılların ikinci yarısında Türkiye'de baş gösteren ekonomik ve politik bir kaos, halkın perdedeki temsilcisi Şaban'a, yerleşik düzeni yıkıp geçme imkânı sunmaktadır. Şaban pervasızlığı ve düzen karşıtlığı, kahramanın seyirci nezdinde karşılık bulmasını sağlamaktadır. Bu noktada Natuk Baytan'ın kahraman kullanımı, tezin sonraki bölümünde "Kemal Sunal Tiplerleri" başlığı altında, detaylı bir şekilde işlenmektedir.

Veriler ve elde edilen bulguların yorumlanması sonucunda, Cem-Cumhur Film çatısı altındaki bu on filmde, **auteur** yaklaşımın içerik ve anlatı yansımaları görülmektedir. Ekrem Gökkaya ile yapılan görüşmeler sonucunda toplanan ve yorumlama sürecinde destekleyici unsurlar olarak kullanılan veriler, ortaya konan hipotezin içerik ve biçim ayağını desteklemektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi içerisinde yönetmen sineması ayağı incelenirken yararlanılan Andre Bazin ve Andrew Sarris'in temellerini atığı **auteur** yaklaşım, Baytan sinemasının, içerik ve anlatı açısından izi sürülebilen ortak temalara sahip olduğunu ve bu temaların tekrarlandığını ifade etmeyi mümkün kılmaktadır. Andre Bazin ve Andrew Sarris'in **auteur** yaklaşımı, betimsel analizle verilerin yorumlanması sürecinde, Natuk Baytan'ın **auteur** bir yönetmen olarak nitelenebileceğini göstermek için kullanılmıştır. Elde edilen veriler ışığında, biçimsel ve içeriksel özellikleri sayesinde Natuk Baytan **auteur** kuram ve yönetmen sineması başlığı altında tartışılabilir.

3.3. Kemal Sunal

Kemal Sunal (1998), "TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü" başlıklı kendi yüksek lisans tezinde, özgeçmişini böyle vermektedir:

"1944 yılında İstanbul'da doğdum. Mimar Sinan İlkokulu'nu, ardından Vefa Lisesi'ni bitirdim. Lise yıllarımda Tiyatro'ya başladım. Lise son sınıfta iken Felsefe Öğretmenim Belkıs Balkır benim elimden tuttuğu gibi Müşfik Kenter'e teslim etti. Böylece Kent Oyuncularında Profesyonel oldum. Bu arada üniversitenin birinci sınıfına başladım. İlk başlarda tiyatro ile Üniversiteyi birlikte götürmeye çalıştım. Daha sonra turneler nedeni ile öğrenimime ara vermek zorunda kaldım. Kent Oyuncularından sonra sırasıyla Ulvi Uraz Tiyatrosu, Ayfer Feray Tiyatrosu ve en son Deveduşu Kabara Tiyatrosu'nda oynadım. Burada oynarken 1972 yılında Ertem Eğilmez'in filmindeki bir rol için beni beğenip seçmesiyle sinemaya adımımı attım. Tiyatro ile sinemayı bir müddet birlikte götürebildim. Bir süre sonra sadece sinema oyuncusu olarak kariyerime devam ettim. Bugüne kadar sinemada toplam 81 filmde oynadım. Özel Televizyonların yaygınlaşması üzerine bu kanallara diziler yaptım..."

Kendi tezinde belirttiği üzere, Kemal Sunal'ın sanat kariyerinin belli aşamalardan geçtiği görülmektedir. Bu aşamaları tiyatro dönemi, sinema dönemi ve televizyon dönemi olarak üçe ayırmak mümkündür. Bu tezin amacı, hedefi ve kapsamı doğrultusunda, sadece Kemal Sunal'ın sinema dönemi incelenecektir. Sinema dönemi de kendi içinde ikiye ayrılacaktır: 1972 yılında *Tatlı Dillim* başlayan Arzu Film dönemi ve 1975 yılında *Hanzo* ile başlayan Cem-Cumhur Film dönemi. Bu iki dönem, zaman açısından, birbirinden net bir şekilde ayrılamasa da içerik ve biçim olarak farklı özellikler göstermektedir.

3.3.1. Kemal Sunal Filmografisi

1966-1973 yılları arasında tiyatro ile uğraşan Kemal Sunal, Ertem Eğilmez'in keşfi üzerine sinemaya adım atmıştır. Sunal'ın sinemaya adımı, kalabalık kadroların içinde, küçük ama fiziksel yapısı ve oynanış tarzından ötürü dikkat çeken rollerdir. Uzun boyu, kendine has gülüşü ve zaman zaman mahcup, zaman zaman kurnaz ifadeleriyle seyirci tarafından çok kısa sürede sevilmiştir.

Kemal Sunal'ın ilk filmleri, yan rollerde yer aldığı “Tatlı Dillim” (Ertem Eğilmez, 1972), “Oh Olsun” (Ertem Eğilmez, 1973), “Yalancı Yarım” (Ertem Eğilmez, 1973), “Güllü Geliyor Güllü” (Atıf Yılmaz, 1973) ve “Canım Kardeşim”dir (Ertem Eğilmez, 1973). Bu filmlerin tamamında –her ne kadar “Güllü Geliyor Güllü”de cinayet işlemeye çalışan birini oynasa da- Kemal Sunal küçücük ekran sürelerinde seyircinin büyük ilgisini çeken “komik” tiplerini canlandırır ve büyük ilgi görür. 1974 yılında “Hasret” (Zeki Ökten, 1974), “Köyden İndim Şehire” (Ertem Eğilmez, 1974), “Mavi Boncuk” (Ertem Eğilmez, 1974) ve “Köyden İndim Şehire”nin devam filmi olan “Salak Milyoner”de (Ertem Eğilmez, 1974) oynar. Ve Atıf Yılmaz'ın “Salako”suyla (1974) kariyerinin ilk başrolünü alır. Sadece iki yıl içinde başrole yükselmiştir. Bu büyük oyuncu hayatının geri kalanında hep başrol oynayacaktır (Tunç, 2017).

Sunal, Yeşilçam'da var olan birçok büyük yıldızın aksine, çok kısa sürede başrollere çıkmıştır. Merdivenleri çıkış hızı, göz açıp kapayıncaya kadar gerçekleşmiştir (Tunç, 2017). Yoğun bir üretimi, kısa sürede gerçekleştirmiştir. 1972-1974 arasında ilk altı filminde, çok ufak rollere sahiptir. Henüz yedinci filminde başrole geçen Sunal, Ertem Eğilmez'in kalabalık kadrolu filmlerinin önemli ve dikkat çekici bir parçası olmuştur. 1974 yılında, Atıf Yılmaz'ın Arzu Film'e çektiği *Salako* filmiyle ilk kez başrol oynamaktadır. *Salako*'dan sonra, bir süre daha kalabalık kadroların bir parçası olarak yoluna devam etmiştir. Cem-Cumhur Film ile imzaladığı

kontratla ilk defa Arzu Film dışına çıkararak, Cem-Cumhur Film çatısı altında 1975 yılında *Hanzo*'yu çekmiştir. 1976 yılında, *Sahte Kabadayı* ile, yine Cem-Cumhur Film için, tek başrolün kendisi olduğu güldürüler çekmeye başlamaktadır.

Cem-Cumhur Film ile yaptığı anlaşma sonrasında Kemal Sunal'ın filmografisi çeşitlenmektedir. Kariyerinin başındaki rollerinin ve filmlerinin aksine, daha geniş yelpazede eserlerde yer almaya başlamaktadır. Örnek Film'e *Şaşkın Damat* (1975) ve *Meraklı Köfteci* (1976) filmlerini çekmiştir. Bir yandan Arzu Film'in *Süt Kardeşler* (1976), *Tosun Paşa* (1976), *Şabanoğlu Şaban* (1977) gibi kalabalık kadrolu güldürülerinde eşit başrollerden biri olarak yoluna devam ederken, diğer yandan Cem-Cumhur Film'in *Sakar Şakir*, *Avanak Apti*, *Korkusuz Korkak* gibi filmlerinde tek başına başrolü üstlenmektedir. Bu süreçte yine Arzu Film'e, Ertem Eğilmez'in dışındaki yönetmenlerle de filmler çekmeye devam etmektedir.

Kemal Sunal'ın 82 filmde beraber çalıştığı yönetmen sayısı tam 13'tür. Kemal Sunal dört yönetmenle sadece bir kez çalışmış, onlar da Erdoğan Tokatlı, Ergin Orbey, Sinan Çetin ve Uğur İnan. Şerif Gören'le iki, Memduh Ün'le dört filmi var. Atıf Yılmaz, Orhan Aksoy ve Osman Seden'in yönettiği beşer filmi var. Zeki Ökten'le sekiz, Natuk Baytan'la 10 film çekmişler. Ertem Eğilmez'in yönettiği 13 tane filmde oynamış. Rekor ise 26 filmle Kartal Tibet'te. Daha da ilginç, bu yönetmenlerle, farklı onar yıllık periyotlarda da çalışmış Kemal Sunal (Tunç, 2017).

Kemal Sunal, aynı yönetmenlerle çok uzun yıllar çalıştığı gibi, birbirinden her açıdan farklı tarzlara sahip yönetmenlerle, kısa süreli periyotlarda çalışmayı da alışkanlık haline getirmiştir. Çalıştığı yönetmenlerin sinema anlayışı da ayırt edici birçok özelliğe sahiptir, bunları bir potada eritmek oldukça güçtür (Ertan, 2017). Sinema kariyerini başlatan Ertem Eğilmez, kalabalık ekiplerle çalışmayı seven bir yönetmendir. Sineması rol ve başrol esasına dayanmaktadır. Eğilmez, Kemal Sunal örneğinde olduğu gibi, genellikle tiyatrodan gelen isimleri tercih etmektedir. Şener Şen, Münir Özkul, Adile Naşit, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi Ertem Eğilmez filmlerinin kemik kadrolarında yer alan isimler, tiyatro ve geleneksel halk güldürülerinde yer aldıktan sonra sinemada boy göstermişlerdir. On yıllık periyotta on film çektiği ve bu araştırmanın ayaklarından biri olan Natuk Baytan ise Eğilmez'in aksine dar bir kadroyla, genelde tek bir başrolün etrafında kurulan hikâyeler anlatmaktadır. Natuk Baytan güldürülerinde, hikâyenin merkezinde genellikle bir isim, filmin tamamında da bir yıldız yer almaktadır. Baytan, tiyatrodan gelen isimlerle çalışmayı çok sevmemekte, onun yerine sinemadan gelen isimlerle çalışmayı tercih etmektedir. Bütün filmleri, sinema emekçileriyle

doludur. Atilla Ergün, Macit Flordun, Ünal Gürel, Necdet Yakın gibi sinema emekçileri filmlerinde sıkça boy göstermektedir. Eğilmez'in kemik kadrosunu yıldızlar oluştururken, Baytan'ın kalabalık kadrosunu, simaları bilinen fakat isimleri anılmayan Yeşilçam emekçileri oluşturmaktadır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

Kemal Sunal'ın, Arzu Film'den ayrılıp Cem-Cumhur Film'e geçişi olaylı olmuştur. Yeşilçam'ın az bilinen ve dillendirilmeyen bu hikâyesini, Ekrem Gökkaya, *Benim Dünyam* adlı hatıratının "Kemal Sunal'ın Ertem Eğilmez'den Kurtuluş Hikayesi" bölümünde detaylı bir şekilde açıklamaktadır: "Kemal, Kılıç ailesine sırtını dayamaya ve Ertem'den kopmaya karar vermiş olacak ki, gündüz film setinde kazaen seti ziyarete gelmiş olan Yahya Kılıç'a ağlamaya başladı. "Ağbi beni 1250 lira (eski parayla) haftayla yani ayda 5000 liraya çalıştırıyor. Maaşlı işçiyiz." ve ondan sonra Yahya ağbi, yanlarında fedai olarak çalışan Arap İlhan diye birini de alarak Ertem Eğilmez'in evine konuşmaya, baskına gittik. Ev Ayazpaşa'da, parkın yanında birinci kat. İçeri girdik. Hababam kadrosundan bazıları, Adile Naşit ve Müjde Ar var. Hepsi dondu kaldı. Yahya ağbiyi baş köşeye oturtular... Konuşma başladı. Yahya Kılıç, Ertem Eğilmez'e biraz nasihat etti ve Kemal Sunal ile ilgili "ne kadar mukavelesi varsa yırtıp atacaksın ve çocuğun yakasını" diye sıkı sıkı tembih etti. Bilahare Ertem kuşun elden kaçtığını anladı. Evrakları da yırttığını söyledi ve hakikaten hiçbir işlem yapmadı." (Gökkaya, 2019:30-37). Gökkaya'nın naklettiği olay göstermektedir ki, sinema tarihimizin en büyük oyuncularından birinin Cem-Cumhur Film'e geçişi, stüdyonun yeraltı dünyasıyla olan bağları sayesinde gerçekleşmiştir. Kemal Sunal'ın Arzu Film döneminde yaşadığı sıkıntılar, eşi Gül Sunal'ın kitabından da doğrulanabilmektedir. (Sunal, 2014) Cem-Cumhur Film'e geçiş, Sunal ailesinin ekonomik açıdan rahatlamasını ve sanat hayatına daha rahat odaklanmasını kolaylaştırmıştır (Gökkaya, kişisel görüşme, Kasım 2019).

3.3.2. Kemal Sunal Tiplmeleri

Kemal Sunal sineması, sinemasına sol ya da toplumcu, sosyal bir esans sıkıya çalışan yakın dönem Yeşilçam sinemasının (son yirmi yılı kastediyorum) dışında kaldığı gibi, kendisine kadar uzanagelen güldürü sineması örneklerini de çok temel bir tutumuyla (ya da formülüyle) aşan bir örnek oluşturmaktadır (Atayman, 1998: 55-56).

Kemal Sunal'ın kariyeri, Yeşilçam döneminin inişe geçtiği bir döneme denk gelmektedir. Sinema, 70'lerin ortasına dek halkın, ailece gidilse bile bütçe sarsmayan tek eğlencesidir. 1975

sonrası, Yeşilçam'ın eski şaşaaasını yitirdiği ve inişe geçtiği bir döneme tekabül etmektedir. 1975 yılına gelindiğinde, Yeşilçam bir çıkmazdadır. Ülkenin siyasi ve ekonomik açıdan çıkmaza girdiği, döviz sıkıntısı yüzünden yurt dışına gitmenin veya yurt dışından bir şey getirmenin zorlaştığı, Önal'ın tabiriyle “film negatifi değil, hastalara röntgen filminin bile ithal edilemediği” zorlu yıllar yaşanmaktadır. Ayrıca, anonim eğlenceler, kalabalıkları bir araya toplayan görsel sanatlar, izlenebilmek için öncelikle huzur ve güven gerektirdiğinden, parasal olarak da “eli sıkışan” seyirci, terör sorunu yüzünden, sinema salonlarından güvenli alan olan evlere çekilmiştir (Önal, 1996:293).

Kemal Sunal'ın ilk tekil başrolü, Yeşilçam'ın zorlu bir dönemden geçtiği yıllara tarihe denk düşmektedir. Yeşilçam düşerken, Kemal Sunal yükselmeye başlamıştır. Bu durum, kendisini diğer yıldızlardan farklı bir konuma yerleştirmektedir. Dorsay'a göre Türk sinemasının başlangıç yıllarında gerçek anlamda yıldız kavramından söz etmek olanaksız olsa da sinemamızın ilk gerçek starı Cahide Sonku ile beraber bu durum değişmiştir (Dorsay, 1997-15). Cahide Sonku, Muhterem Nur, Belgin Doruk, Fatma Girik, Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit gibi isimler, Yeşilçam endüstrisinin doğduğu ve yükseldiği yıllarda boy göstermişlerdir. Yeşilçam'da star sisteminin başarılı örneklerinden olan ve erkek yıldızların model aldığı Ayhan Işık, Yeşilçam endüstrisinin zirveye doğru yol aldığı, stüdyoların sürekli güçlendiği, yapım sayılarının ve gişe hasılatının arttığı bir dönemde ününün zirvesine çıkmıştır. Sadri Alışık, Ediz Hun, Ekrem Bora, Cüneyt Arkın, Fikret Hakan gibi Yeşilçam'ın diğer jönleri de endüstrinin kuruluş ve yükseliş dönemlerinde kariyerlerini inşa etmiştir. Örneğin en önemli eserlerini, Yeşilçam'ın altın döneminde veren Türkan Şoray, kendisinin “Sultan Kanunları” adıyla ortaya koyduğu, filmlerde ne yapıp ne yapmayacağını stüdyolara dayatacak kadar güçlü bir isimdir. Yıldızların yer aldığı filmler, stüdyolar için büyük bir ekonomik getiri sağladığından, bu isimler filmin en büyük parçası olarak her istediğine yaptıracak kudrete erişmişlerdir. Star sisteminin her iki cinsiyette de rol model olan bu isimlerinin aksine, Kemal Sunal, bu yapının çatırdadığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Star ve stüdyo sistemi, 1970'li yılların ikinci yarısında sinemaları istila eden seks filmleri furyası yüzünden alt üst olmuştur. Bu dönemde film üretimin her aşaması zarar görmüştür. Seks filmleri furyası yüzünden, Yeşilçam hasılatında önemli bir yer kaplayan aileler, sinemadan elini ayağını çekmiştir. Yeşilçam filmleri, yapısı itibariyle aile boyu izlenecek eserlerdir ve aileler, bir gelenek olarak, toplu bir şekilde sinemaya gitmektedir. Seks filmleri furyası, bu süreçte, sinemayı aileyle yapılacak bir aktivite olmaktan çıkarmıştır. 1970'lerde hızlı bir şekilde evlere yayılan televizyon, sinemayı ikame eden bir eğlence aracına dönüşmüştür. Dorsay, Yeşilçam'ın parlak

döneminin sonunu, TRT'nin 1974 yılından itibaren, yayınlarını ülke çapında yaygınlaştırması üzerine, geleneksel seyircinin bir anda evlere çekilmesine bağlamaktadır (Dorsay, 1996: 215). 1980'li yılların sonunda özel televizyonculuğa geçiş ile Yeşilçam'ın resmi ölümünün beraber gerçekleşmesi, bu olgunun etkisini gözler önüne sermektedir. Bu karmaşık ve kaotik ortamda, “Şaban” tiplmesiyle ortaya çıkan Kemal Sunal, Yeşilçam'a can simidi uzatmıştır. 1970'lerin ikinci yarısından 80'lerin sonuna kadar olan süreçte, en büyük gişe aktörü Kemal Sunal olmuştur. Onu benzersiz kılan, Yeşilçam'ın en buhranlı günlerinde ortaya çıkıp izleyiciyi salonlara çekmesidir (Tunç, 2017).

Kemal Sunal'a istisnai başarısını getiren, yarattığı tiplerdir. Sınıf çatışmasının merkezde yer aldığı filmlerde Sunal'ın yarattığı tipler, bir Şarlo varyasyonudur. Fakat Şaban, belli açılardan Şarlo'dan ayrılmaktadır. Ana ayrım, Şaban'ın, Şarlo'nun aksine sınıf atlaması ve yükselmesidir. “Bir bakarsınız işsiz güçsüz bir tip, muhtar, belediye başkanı, kaymakam ya da milletvekili hatta bakan ya da multi milyoner oluvermiş” (Tunç, 2017). Bu yükseliş, Şaban'ı Şarlo'dan ayırarak anarşizme doğru yaklaştırmaktadır. Şaban, girdiği her yere kaos, düzensizlik ve anarşi getirmektedir. Onun anarşik tavrı, ülkenin geçtiği sıkıntılı dönemle de ilintilidir. 70'li yılların ikinci yarısında Türkiye, ekonomik ve politik bir kaosun içerisinde ve halkın temsilcisi Şaban'ın, yerleşik düzeni yıkıp geçmesi, seyirci nezdinde karşılık bulmasını sağlamaktadır.

Şaban, İlyas Salman örneğinde olduğu gibi, terbiyeli bir karşıt değildir. Salman, hemen her filminde, bir tür geri plan çelişkisinin varlığına işaret etmekle kalmaz. O, bir yerlerde bambaşka bir düzenin kurulabileceğine, bir karşı öneriler yumağının hayata geçirilebileceğine olan inancı temsil eder adeta. Salman ağırbaşlı mağdurdur. Kırsal kökenini, bu düzene, kent olarak karşımıza çıkan kapitalist sisteme alternatifin çıkış noktası yapmak ister gibidir. Onun temel tepkisi çok uygar bir tepkidir. Paradoksal olacak ama: Utanma: İlyas Salman tiplerinin odak kavramı gibidir. Şaban ise, anarşinin içinde yüzerken, utanma başta olmak üzere, bütün bu değerlerin, kendine ait olmayan o dışın içine geldiğini bilircesine, onları da daha baştan dışlar. Bol bol küfür edişi bundandır (Atayman, 1998: 55-56).

Atayman, Kemal Sunal'ın yarattığı tiplerini, İlyas Salman'ın yarattığı “mazlum” tiplerinin karşıtı olarak konumlandırmaktadır. Kemal Sunal'ın Şaban tiplmesi, Salman'ınkilerin aksine, gücünü terbiyesizliğinden ve kural tanımazlığından almaktadır. *Tokatçı*, *Yedi Bela Hüsnü*, *Avanak Apti*, *Tarzan Rıfkı*, *Korkusuz Korka* ve *Gerzek Şaban* filmlerinde, Kemal Sunal'ın canlandığı karakterin gücünün kaynağı, hangi durumda olursa olsun, mazlum ve mağdur

olmamasıdır. *Avanak Apti*'de okuma yazmasının olmaması bile, ona zayıflık yerine pervasızlıktan doğan bir cesaret getirmektedir. Şaban tiplerinin köklerini, çok eskiye götürmek mümkündür. Pertev Naili Boratav'ın derlediği ve 15-16. yüzyıllara tarihlenen Nasreddin Hoca öyküleri göstermiştir ki, Nasreddin Hoca, “ağzı bozuk” bir kişidir, hikâyelerinde küfür eksik olmamaktadır (Boratav, 2007). Boratav'a göre, daha 14. yüzyıldayken bile, kendisini Nasreddin Hoca soyuna dayandıran, Nasreddin Hoca'nın torunları olarak kendisini niteleyen veya başkaları tarafından nitelenen kimseler vardır. Bu iddiadaki ve yakıştırmadaki kişiler, genel olarak cin fikirli, saf ya da tuhaf kişilik özelliklerine sahiptir (Boratav, 2007: 25). Kemal Sunal'ın Şaban tiplerini, karakter özelliklerine bakarak, Nasreddin Hoca'nın 20. yüzyıldaki torunu olarak nitelemek mümkündür. Boratav'ın Lami'i Çelebi'ye dayandırdığı bir fıkra, Nasreddin Hoca'nın torunu kavramını, Kemal Sunal'ın Şaban'ına uyarlamasının yanlış bir iş olmayacağını işaret etmektedir: “Başka bir rivayete göre Üçüncü Sultan Murad'ın (1574-1595) saltanatı sırasında Nasreddin Hoca'nın soyundan olduğunu iddia eden bir adam iddiasının doğruluğunu ispat eden belgelerle, kendisine bir maaş bağlanmasını dilemek için saraya gelir. İçeri girmeden katırını avludaki nöbet davuluna bağlar. Havan ipi çekip davulu devirir; gümbürtüden ürküp davulu sürüklemeye başlar. O sırada, Mekke'ye gitmek üzere hazırlanmış katırlar da gürültüden ürkerler, kaçırlar. Padişah merak edip bu şamatanın sebebini sorar. Ona, bütün bu gürültünün, Nasreddin Hoca soyundan olduğunu iddia eden ve dayanağı olan belgelerle Padişah'tan kendisine maaş bağlanmasını istemek için gelmiş olan bir adamın katırını nöbet davuluna bağlamış olmasından çıktığını anlatırlar. Padişah: "Belgeye hacet yok. O adam muhakkak Nasreddin soyundandır. İsteddiği maaş bağlansın." diye emir verir.” (Boratav, 2007: 25-26). Bu fıkroda, Nasreddin Hoca'nın torunu olduğunu iddia eden kişinin yerine Şaban'ı yerleştirildiğinde, pek bir değişiklik olmayacaktır çünkü Şaban tipleri, fıkradaki profile kusursuz bir şekilde uymaktadır. Şaban, Nasreddin Hoca'nın torunu olduğunu iddia eden kişi gibi, yeni girdiği bir mekânı veya taze atladığı sınıfı, kaosa boğmaktadır. Şaban tiplerini, yine bir başka geleneksel ögeye, Karagöz ile Hacivat'a dayandırmak da mümkündür. Ergun Hiçyılmaz'ın aktarımına göre, Karagöz çocukların televizyonda izlediği gibi “sütten çıkma ak kaşık değildir. Karmakarışık bir cinsel yaşamı vardır ve çevresi cinsel açıdan sapkın kişiler vardır. “Örneğin karısı Karagöz'ü hem aldatır hem de onu sürekli hor görür... Kanlı Nigar, Salkım İnci gibi tipler ise cinsel sapık örnekleridir.” (Hiçyılmaz, 1992:12-14). Kökleri Nasrettin Hoca fıkralarına ve Karagöz oyunlarına kadar dayanan ve Anadolu'nun kadim mizah anlayışından beslenen Şaban tipleri, geleneksel Türk komedisindeki meddahlık ve orta oyunu geleneğini sinemada yaşatan, ilginç ve verimli bir örnektir. Pertev Naili Boratav'ın (2007) derlediği, 14. ve 15.

yüzyıllara ait orijinal Nasrettin Hoca fıkraları, Kemal Sunal'ın tiplerini analiz etmek için önemli bir referans teşkil etmektedir. O metinlerde yer alan haya sınırlarını aşan esprilerin ve küfürlerin, Şaban karakterinde yeniden hayat bulduğu görülebilmektedir. Şaban tiplemesi, bir noktada, Kemal Sunal'ı ve canlandığı karakterleri de aşmıştır. *Atla Gel Şaban* filminde Kemal Sunal'ın canlandığı karakterin adı Niyazi olmasına rağmen, Şaban fenomeni nedeniyle, filmin adında Şaban ismi geçirilmiştir. Geleneksel Türk komedisinin modern ustaları arasında yer alan Aziz Nesin'in *Zübük* eserinin sinema uyarlamasında, ana karakteri Kemal Sunal'ın canlandırması tesadüf değildir. Aziz Nesin ile Şaban'ı birleştiren, geleneksel Türk güldürüsüdür.

Kemal Sunal'ın Şaban tiplemesinin ve tiplerinin varyasyonlarının halkta karşılık bulmasının nedenleri arasında, Nasreddin Hoca fıkralarına ve Karagöz oyunlarına benzemesi kadar, dönemin ülke iklimi de yatmaktadır. 1970'li yılların ikinci yarısı, ülke zor bir dönemden geçmektedir. Ekonomik ve politik sorunlar, halkı güç bir durumunun içine itmiştir. Halkın bir temsilcisi olarak film evreninde yer alan Şaban tiplemesi, saf ve cin fikirlidir ve karşılaştığı her soruna karşı pratik bir çözüm getirmektedir. İster üst sınıftan biriyle karşılaştığında isterse bir tüp kuyruğunda, Şaban tiplemesi daima zekice bir ifadesi, tavrı ve çözümü vardır. Dıştan saf görünmesine rağmen, kendisinin, çevresinin ve muhatabının kendisine bakış açısının farkındadır. Genellikle Şaban, mağdur ve haklı konumdadır, gücün yanında değil karşısındadır. Güçsüz, ezilmiş ve dışlanmış kişilerle yan yana durmaktadır. İki taraf arasında bir mücadele vardır fakat önünde sonunda Şaban kazanmaktadır. Bu durumun, izleyicinin karakterle özdeşleşmesini de mümkün kıldığını ifade eden Tunç, Kemal Sunal'ın mafya olduğunda dahi, bu özelliğini koruduğunu ve Anadolu insanına has pratik zekâsı sayesinde hikâyenin sonunda kötülere karşı galip geldiğini belirtmektedir (Tunç, 2017).

Natuk Baytan komedileri, Şaban tiplemesinden daha farklı bir noktada durmaktadır. Bu varyasyon, daha anarşik ve düzen karşıtıdır. Kaos ana unsurdur. *Avanak Apti*, *Sakar Şakir*, *Gerzek Şaban* ve *Sahte Kabadayı* filmlerinde Kemal Sunal'ın canlandığı karakter, dikey olarak yükseldikçe, girdiği her ortama kaos getirmektedir. Şaban tiplemesi genel olarak düzen yanlısıdır. Ana amacı, düzene denge getirmektir ve sınıflar arası bir eşitlik sağlamaktır. Ezilmişlerin, düzenden hakkını alamayanların yanında duran Şaban'ın aksine Natuk Baytan filmlerindeki Kemal Sunal, yine halktan biri olmasına rağmen, halkın bütün defolarını, kendi has bir şekilde ortaya koymaktadır. *Üç Kağıtçı*, *Korkusuz Korkak*, *Yedi Bela Hüsnü*, *Atla Gel Şaban* filmlerinde, küçük hesapların peşinde halka dair eleştiriler bulunmaktadır. Onun için

düzenin her tarafı kötüdür, her tabakadan insanla karşılaştığında, onlara bir ayna tuttuktan sonra, düzenin yıkılması gerektiği ortaya koymaktadır. Girdiği ortamlarda, geride onarılması güç bir kaos bırakmaktadır. “Şaban bir Şarlo ise, Natuk Baytan filmlerinden Kemal Sunal ise Buster Keaton’dır, Tati’dır. Herhangi bir mantık yoktur, Kemal Sunal anarşiyi ve kaosu yanında getirerek düzeni sarsmaktadır” diyen Tunç (2017), Şaban tiplemesinin genel durumu ile Natuk Baytan filmlerindeki hali arasındaki farkı dile getirmektedir.

Betimsel analiz yöntemiyle elde edilen veriler yorumlandığında Natuk Baytan filmlerinde ortaya konan Kemal Sunal profili, İtalya’da doğan ve Hollywood tarafından geliştirilen star sistemine uymaktadır. Filmlerin merkezinde yer alan Kemal Sunal, kendi personasıyla, seyircileri filme çeken star görevini üstlenmiştir. Bu on filmdeki Kemal Sunal, star sisteminin Yeşilçam’daki örneklerinden biri olarak nitelenebilmektedir.

SONUÇ

Türkiye sinemasının tam anlamıyla bir endüstriye dönüştüğü yegâne dönem, Yeşilçam olarak adlandırılan çeyrek asırlık süreçtir. 1950'lerin ikinci yarısında temelleri atılan Yeşilçam, 1980'lerde çeşitli ekonomik, politik ve sosyal gerekçelerle sona ermiştir. Çeyrek asırlık periyotta, eşit yoğunlukta ve düzende olmasa bile, bütün ayakları görülebilen bir sinema endüstri karşımıza çıkmaktadır. Bu ayaklardan ilki, film stüdyolarıdır. İlk sivil film yapım evi Kemal Film ile 1922'de yolculuklarına başlayan stüdyolar, 1960'lı ve 1970'li yıllarda, sinema endüstrisinin ana belirleyicisi olarak ön plana çıkmışlardır. 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle hız kazanan kapitalist ekonomi politikaları, o güne dek dar bir zümreye hitap eden sinemanın geniş kitlelere ulaşmasının ve karlı bir ekonomik alana dönüşmesinin önünü açmıştır. Sinemanın ekonomik cazibesi, asıl işi sinema olmayan ve sanatsal kaygılar gütmeyen farklı kesimlerin sektöre dahil olmasını sağlamıştır. Bunlardan biri de dönemin ünlü kabadayısı Dündar Kılıç'tır. 1971 yılında kurulan ve önce reklamcılık, sonra sinema alanında faaliyet gösteren Cem-Cumhur Film, Dündar Kılıç adına, gayriresmî olarak, Kılıç'ın ağabeyi Yahya Kılıç tarafından yönetilmektedir.

Cem-Cumhur Film, Yeşilçam içinde benzersiz bir yere sahiptir. Stüdyonun gölge sahibi Dündar Kılıç, 1970'lerde, İstanbul'un her tarafında sözü geçen, karanlık ve güçlü bir figürdür. Tanıkların ve hatıratların işaret ettiği üzere, devletin temsilcilerine kadar uzanan, geniş bir etki alanına sahiptir. Cem-Cumhur Film, yeni adım attığı sinema alanında, rakip stüdyolara karşı, Dündar Kılıç'ın şahsından gelen bir üstünlüğe sahip olmuştur. Bu sayede Cem-Cumhur Film, bünyesine katmak istediği isimleri, kolaylıkla transfer edebilmektedir. Cem-Cumhur Film'in ana amaçlarından biri, Yeşilçam'ın önemli isimlerini, stüdyoya çekmek ve starlar aracılığıyla gişe başarısı elde etmektir. Sektöre girdikleri andan itibaren, starları hedeflemişlerdir. Bu doğrultuda, sinema dışından gelen nüfuzlarını kullanmaktan çekinmemişlerdir. Yeşilçam'ın büyük starlarından Cüneyt Arkın'ın bir film setinde vurulma olayının arkasında, Dündar Kılıç ile ortaklık kurarak sektöre giren, yeraltıyla bağları olan bir diğer stüdyo sahibi Deniz Kalkavan yer almaktadır. Arzu Film'le sözleşmesi bulunan Kemal Sunal'ın, Cem-Cumhur Film'e transferini sağlayan yine Dündar Kılıç'ın gücüdür. Kemal Sunal, kendisini tiyatro sahnesinde keşfeden ve sinemaya adım atmasını sağlayan Ertem Eğilmez'in Arzu Film'inde çalışmaktan, maddi sebeplerden ötürü memnun değildir. Sunal'ın memnuniyetsizliğine rağmen, Eğilmez ile imzaladığı anlaşma, başka stüdyolarla çalışmasını engellemektedir. Dündar Kılıç'ın adamlarını yanına alarak Ertem Eğilmez'in evini basan Cem-Cumhur Film'in yapım sorumlusu Ekrem

Gökkaya, yeraltı dünyasına has yöntemlerle, Arzu Film ile Kemal Sunal arasındaki anlaşmayı geçersiz kılmıştır. Eğilmez'in elindeki sözleşmeleri ve bonoları yok eden Dünder Kılıç'ın adamları, Sunal'ın Cem-Cumhur Film'e geçişini sağlamıştır. Cem-Cumhur Film'in gücü, ait olduğu yeraltı dünyasına dayanmaktadır ve yeraltı dünyası, stüdyonun bütün yapısını belirlemektedir.

Dünder Kılıç'ın varlığının yansımaları, yıldız isimlerin transferi kadar, filmlerin içeriğinde de görülebilmektedir. Türkiye sinemasında mafya komedileri, çok eski tarihlerden itibaren var olmasına rağmen, Cem-Cumhur Film türe yeni bir soluk getirmiştir. Cem-Cumhur Film çatısı altında çekilen mafya parodileri, emsallerinde rastlanamayan birtakım özelliklere sahiptir. Kemal Sunal'ın başrolünde yer aldığı mafya komedilerindeki hikâyelerin, tiplerin ve hadiselerin kaynağı, Dünder Kılıç ve gerçek yeraltı dünyasıdır. Stüdyonun yapım sorumlusu olan ve filmlere yazınsal katkılarda bulunan Ekrem Gökkaya, yakın mesai içerisinde olduğu patronu Dünder Kılıç'ın anlattıklarını kaydetmekte ve filmlerde kullanmaktadır. Filmlerin hikâyesi, Dünder Kılıç'ın günlük yaşantısına dayanmaktadır. Cem-Cumhur Film'in mafya komedilerinde anlatılan hikâyelerin çoğu, gerçek olaylardan alınmıştır. Konuların yanında, içerik de aynı kaynaktan beslenmektedir. Cem-Cumhur Film çatısı altında çekilen ve tezin odak noktasını oluşturan on filmin ortak özellikleri arasında yer alan argo kullanımı, yine Kılıç'ın karanlık dünyasından gelmektedir. "Develer" gibi hitaplardan "sahte kabadayı" tabirine kadar birçok unsur, bizzat Kılıç'ın kullandığı ifadelerdir, oradan filme taşınmıştır. Tezin odağındaki on filmin yönetmeni olan Natuk Baytan'ın alameti farikası olan karakter isimleri ve lakaplar, yine gerçek dünyadan filmlere aktarılmıştır. Dünder Kılıç'ın rakibi olan kabadayıların ve adamlarının isimleri, lakapları ve unvanları, filmlere taşınarak birer parodi unsuruna dönüştürülmüştür. Cem-Cumhur Film'in varlığı, Natuk Baytan'ın yönetmenliğini, Kemal Sunal'ın başrolü üstlendiği, 1976'da başlayıp 1986'da sonlanan on filmlik yolculuğu mümkün kılan ana aktördür. Başka bir stüdyonun çatısı altında ve bu halleriyle çekilmeleri imkân dahilinde değildir.

Yeşilçam hiyerarşisi içinde yönetmen, uzun süre, geri planda kalan bir aktördür. 1950'lerde temelleri atılan stüdyo sisteminin ana dayanağı, starlardır. Cahide Sonku ve Ayhan Işık gibi isimlerle başlayan star sisteminde yıldız, bizzat ürünün kendisi kabul edilmektedir. Stüdyolar, izleyiciye filmler yerine starlar sunmaktadır. Yeşilçam endüstrisinin yapım ayağı İstanbul'dan yönetilirken, dağıtım ve gösterim ayakları, bölge işletmecilerine devredilmiştir. Bölge işletmecilerinden gelen talepler doğrultusunda İstanbul'daki stüdyolar filmler çekmektedir.

Bölge işletmecileri ise gişe garantisi anlamına gelen star filmleri sipariş etmektedir. Bu nedenle starlar, Yeşilçam endüstrisi içerisinde kritik bir noktadadır. Starlar, kendi önemlerinin bilincinde olduklarından, kurallarını ve isteklerini stüdyolara dayatabilmektedir. Starlar; kendi personalarına dayalı, süreklilik arz eden ve ana malzemenin yine kendileri olduğu filmlerin çekilmesini stüdyolardan talep etmişlerdir. Filmlerin yaratıcı yükünü üstlenmekle mükellef yönetmen ve senarist ise, stüdyonun ve starın gölgesinde kalmıştır. Kendilerini geriye çeken yönetmenler ve senaristler, sipariş edilen starın personasına uygun eser yazmak ve o eseri perdeye aktarmakla sınırlı bir rol üstlenmişlerdir.

1960'lı yıllarda **auteur** kuramın etkisiyle, Akad ve Erksan gibi yönetmenler, stüdyonun ve starın önüne geçerek, kendilerinin ana karar verici olduğu filmler çekmeye başlamışlardır. **Auteur** kuram ortaya atılmadan önce, Hollywood'un erken dönemlerinde Howard Hawks gibi yönetmenler, stüdyo sisteminin içinde yer almalarına karşın, yaratıcı özgürlüklerini korumuşlar ve **auteur** bir profil çizmişlerdir. Yeşilçam'da da stüdyo sistemi içerisinde yer almasına rağmen **auteur** profile sahip yönetmenler vardır. Bu isimler arasında yer alan Natuk Baytan, stüdyo çatısı altında, Cüneyt Arkın, Kemal Sunal, Ferdi Tayfur gibi starlara özel tasarlanmış filmler çekmesine rağmen, **auteur** kimliğini korumayı başarmıştır. Baytan'ın çektiği filmler, izi sürülebilen, tutarlılık ve devamlılık arz eden yönetmen izleri taşımaktadır. Biçimsel ve içerik olarak ikiye ayrılabilen bu yönetmen izleri sayesinde, "Natuk Baytan'ın çektiği Kemal Sunal filmleri" ile "Natuk Baytan'ın çekmediği Kemal Sunal filmleri" birbirinden kolaylıkla ayrılabilir.

Cem-Cumhur Film adına, on tane Kemal Sunal güldürüsü çeken Baytan, Sunal'ın Şaban tiplerini başka bir boyuta taşımıştır. Şaban tiplerini kaostan tanıttıran Baytan, kahramanını, toplumdaki sınıflar arasında dikey şekilde yükselterek anarşist bir mizah örneği ortaya koymuştur. Natuk Baytan filmleri, yinelenen çeşitli toplumsal temalara sahiptir. 70'li yıllarda baş gösteren yoksulluk, geçim sıkıntısı, işsizlik, gecekondu, karaborsa, mafya gibi konular, tekrarlanan temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Baytan'ın çektiği Sunal filmleri, içeriğin yanında, biçimsel olarak da emsallerinden ayrılmaktadır. Baytan, dinamik bir anlatım tarzına sahiptir. Şaryo kullanımıyla özdeşleşen Baytan'ın filmlerinde uzun kaydırmalar, karakterlerin tepkilerini gösteren yakın planlar, alışılmışın dışındaki açılar, kalabalık kadrajlar ve hızlı bir kurgu karşımıza çıkmaktadır. Kemal Sunal'ın yaptığı bir harekete şaşırın, kızan, korkan yan karakterlerin tepkilerinin sırayla görüldüğü kurgu imza teknikleri arasındadır.

Baytan'ın çektiği Kemal Sunal filmleri, içerik ve biçim olarak birbirini tamamlayan, ayırt edici hüviyete sahip birer **auteur** filmleridir.

1970'li yılların ikinci yarısında, hızlı bir şekilde başrole yükselen Kemal Sunal, kıyaslandığı starların aksine, Yeşilçam'ın sönme aşamasında bir yıldız dönüşmüştür. Bu özelliği, onun diğer yıldızlardan farklı bir konuma sahip olmasını sağlamıştır. İzleyicinin ekonomik ve politik gerekçelerle eve kapandığı, kapandıkları evlerde de televizyon gibi bir eğlence aracı bulduğu bir dönemde ortaya çıkan Kemal Sunal, Yeşilçam'ın son döneminde sinemalara can suyu olmuştur. Seks filmlerinin sinemaları işgal ettiği bir dönemde en üretken dönemini geçiren Kemal Sunal, zor şartlar altında star mertebesine yükselmiştir. Kemal Sunal'a starlığı getiren Şaban tiplmesi, bir nevi modern Nasreddin Hoca varyasyonudur. Geleneksel Türk güldürüsünden beslenen Şaban tiplmesi, halkın bir temsilcisi olarak film evreninde yer almaktadır. Eğitimsiz olmasına rağmen zekidir, fakir olmasına rağmen hazır cevap ve pratiktir. Günlük hayatta halkın karşılaştığı sorunların benzerleriyle yüzleşen Şaban, bir şekilde bütün engelleri aşmaktadır. Gücsüzün yanında duran Şaban, hikâye ne olursa olsun zorlukları aşmaktadır, sonunda daima Şaban kazanır. Karakter özellikleriyle halkın sevgilisi olan Şaban tiplmesinin daima kazanması, günlük hayatta çeşitli sıkıntılarla boğuşan halka, katarsis imkânı sunmaktadır. Bu nedenle onun yolculuğu, bir yandan da halkın yolculuğudur. Kısa sürede halk kahramanına dönüşen Kemal Sunal, büyük bir gişe başarısı elde etmiştir. Sinema seyircisinin azaldığı, Yeşilçam'ın yapısının bozulduğu bir dönemde toplum, Kemal Sunal gibi özgün bir yıldızda kendini bulmuştur.

Bu araştırma kapsamında, stüdyo, star ve **auteur** sistemini bir arada bulunduran on adet film seçilmiştir: *Sahte Kadabayı* (1976), *Sakar Şakir* (1977), *Avanak Apti* (1978), *Korkusuz Korkak* (1979), *Gerzek Şaban* (1980), *Üç Kağıtçı* (1981), *Yedi Bela Hüsnü* (1972), *Tokatçı* (1973), *Atla Gel Şaban* (1984), *Tarzan Rıfkı* (1986). Bu on film, Cem-Cumhur Film vasıtasıyla stüdyo sistemine; Natuk Baytan'ın varlığıyla **auteur** kuram ve yönetmen sinemasına; Kemal Sunal ile star sistemine dahil edilebilmektedir. Filmler betimsel analizle, belirlenen alt başlıklar ekseninde incelenmiştir. On yıllık periyotta çekilen on film, Cem-Cumhur Film, Natuk Baytan ve Kemal Sunal ortaklığında çekilmiştir. Bütün filmler aynı stüdyoya, aynı yönetmene ve aynı başrole aittir. Bütün filmlerin yapım sorumlusu Ekrem Gökkaya, görüntü yönetmeni ise Rafet Şiriner'dir. On yıllık periyotta stüdyo, reji, senarist, star ve teknik ekip devamlılığı sağlanmıştır. Bağımsız birer film üretim metodu olarak karşımıza çıkan stüdyo sistemi, star sistemi ve yönetmen sineması, bu on filmde hibrit bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma,

Yeşilçam'daki üretim modellerinin, birbirinden ayrılamaz yapıda olduğunu ortaya koymaktadır. Natuk Baytan stüdyo sisteminin içinde olmasına rağmen **auteur** kimliğini korumuş bir yönetmendir ve Baytan'ın filmleri, yönetmenine ait, takibi mümkün izler taşımaktadır. Cem-Cumhur Film'in gölge sahibi Dünder Kılıç'ın varlığı, filmlerin içeriğine de sirayet etmekte, Cem Film'in çektiği mafya parodileri gerçek olaylara dayanmaktadır.

Cem-Cumhur Film vasıtasıyla stüdyo sistemi, Natuk Baytan'ın varlığıyla **auteur** kuram ve yönetmen sineması, Kemal Sunal aracılığıyla star sistemi, bu modelin birer bileşeni olarak yer almaktadır. Ortada her bir metodun tek başına ayakta durabildiği, melez bir yapı vardır. Yeşilçam içinde benzersiz bir yere sahip olan Cem-Cumhur Film'in yeraltı dünyasıyla olan bağlarının getirdiği birtakım özellikler, filmlerde görülebilmektedir. Natuk Baytan'ın ayrık yönetimlik stili, on filmin tamamında karşımıza çıkmaktadır. Şaban tiplemesiyle büyük ün kazanan Kemal Sunal, tek başına on filmin de başrolünü üstlenmektedir ve onun dışında ikinci bir star yoktur. Yeşilçam'da bu üç üretim modelinin iç içe geçtiği ve her birinin diğerini belirlediği başka bir model yoktur. Üç unsur da birbirini beslemektedir. Cem-Cumhur Film'in, Natuk Baytan ile Kemal Sunal ortaya koyduğu bu on film, Yeşilçam'daki üretim modelleri açısından benzersiz bir örnek olarak bugün bile ilginçliğini korumaktadır. Şaban tiplemesiyle büyük ün kazanan Kemal Sunal, tek başına on filmin de başrolünü üstlenmektedir ve onun dışında ikinci bir star yoktur. Yeşilçam'da bu üç üretim modelinin iç içe geçtiği, birbirini beslediği ve her birinin diğerini belirlediği başka bir model bulunmamaktadır. Cem-Cumhur Film'in, Natuk Baytan ve Kemal Sunal ile ortaya koyduğu söz konusu on film, Yeşilçam'daki bu benzersiz üretim modelini örneklemektedir.

KAYNAKÇA

AKAD, L., 2004	Işıkla Karanlık Arasında , İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
ALTUNIŞIK, R., ÇOŞKUN, R., YILDIRIM, E. ve BAYRAKTAROĞ LU, S., 2010	Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri , 6. bs., Sakarya, Sakarya Kitabevi.
ARIK, B., 2022	“Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz’ın Mizahına Teorik Bir Bakış”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi , Sayı 14, 111-129.
ASTRUC, A., 1959	<i>Qu’est-ce que la Mise en Scene?</i> , Cahiers Du Cinéma , 100, s.13-16
ASTRUC, A., 2010	“Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem”, Çev. N. Özer, Sanat Sineması , s. 21-27, Ankara, De Ki Yayınları.
ATAM Z., 2015	“Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler”, Çev. I. Aitken. Z. Atam, S. Akgül ve B. Erzi, Avrupa Sinema Kuramları , İstanbul, Doruk Yayınları.
ATAYMAN, V., 1998	“Batı ve Yeşilçam Geleneğinde Komedi Türünün Düzen Söylemi”, 25. Kare , 22, s. 53-57.
AYÇA, E., 1996	“Türk Sineması Üzerine Düşünceler”, Yeşilçam’a Bakış , s. 129-148, Ankara, Doruk.
BACH, S., 1985	Final Cut: Art, Money, and Ego in the Making of Heaven's Gate, the Film that Sank United Artists , Newmarket Press, Revised and Kindle Edition.
BALIO, T., 1985	The American Film Industry , University of Wisconsin Press, Revised edition (March 15, 1985), eTextbook.

BARRY POPPIK	“ <i>A Writer Needs A Pen</i> ”, (Çevrimiçi) https://www.barrypopik.com/index.php/new_york_city/entry/a_writer_needs_a_pen , 8 Ağustos 2022.
BAZIN, A., 1955	“Evolution du Western”, Cahiers du Cinéma 54, 22-26.
BAZIN, A., 1956	“Beauté d’un Western” (on Mann’s The Man from Laramie), Cahiers du Cinéma 55, s. 33-36.
BAZIN, A., 2001	“ <i>Un culte esthétique de la personalite. La Politique Des Auteurs; Les Textes</i> ”, Cahiers Du Cinéma , s.112,114.
BERKTAŞ, E., 2010	1940’lı Yılların Türk Sineması , İstanbul, Agora Kitaplığı.
BETTON, G., 1986	Sinema Tarihi , İletişim Yayınları, İstanbul.
BLACK, G. D., 2013	The Legion of Decency and the Movies , In: Biltereyst, D., Winkel, R.V. (eds), Palgrave Macmillan, New York. https://doi.org/10.1057/9781137061980_15
BOGDANOVICH, P., 1998	Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors , Ballantine Books, Paperback Edition.
BONDANELLA, P. PACCHIONI, F., 2017	A History of Italian Cinema , Second Edition, Londra, Bloomsbury Publishing Inc.
BORATAV, P. N., 2007	Nasreddin Hoca , 5. bs, İstanbul, Kırmızı Yayınları.
BOZ, Ö., 2019	“Auteur Kuram Çerçevesinde Reha Erdem Sineması”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
BRITANNICA	“The Silent Years”, (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-silent-years-1910-27#ref507964 , 25 Ağustos 2022.
BRITANNICA	“Pathe Freres Company”, (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/topic/Pathe-Freres-Company , 25 Ağustos 2022.

BUCHCBAUM, J., 2003	Cinema and the Sandinistas: Filmmaking in Revolutionary Nicaragua , Austin, University of Texas Press.
CHAUDHURI, A., 2021	Auteur Theory, Now , Kindle Edition (Çevrimiçi) 6 Kasım 2022.
CUMHURİYET	“Yahya Kılıç Kimdir?”, (Çevrimiçi) https://www.cumhuriyet.com.tr/turkiye/filmlerini-herkes-biliyor-unlu-mafya-liderinin-yonetmen-kardesi-yahya-kilic-kimdir-1966646 , 18 Ağustos 2022.
DALE, M., 1997	The Movie Game , Londra, Biddles Ltd, Guilford and King’s Lynn.
DUCA, L., 1947	Sinema Tarihi , İstanbul, Remzi Kitabevi.
EVREN, B., 2003	Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film , İstanbul, Leya Yayıncılık.
EVREN, B., 2007	İlk Türk Filmleri , İstanbul, Es Yayınları.
EVRENSEL	“Lütfi Akad ve Sinemacılar Kuşağı”, (Çevrimiçi) https://www.evrensel.net/yazi/85652/o-lutfi-akad-ve-sinemacilar-kusagi , 5 Haziran 2022.
EVRENSEL	“Muhsin Ertuğrul ve Sinema”, (Çevrimiçi) https://www.evrensel.net/yazi/76087/muhsin-ertugrul-ve-sinema , 5 Haziran 2022.
ERKİLİÇ, HİKÂYE., 2003	“Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemaya Etkileri”, Sanatta Yeterlilik Tezi, MSÜ, İstanbul.
FILMSITE	“The History of Film The Pre-1920s Early Cinematic Origins and the Infancy of Film”, (Çevrimiçi) https://hikaye.filmsite.org/pre20sintro.html , 3 Şubat 2022.
GIL, A., 2008	Breaking the Studios: Antitrust and the Motion Picture Industry , New York University School of Law, J.D., Duke University, A.B.
GOESSEL, T., 2015	The First King of Hollywood: The Life of Douglas Fairbanks , Chicago Review Press, Kindle edition.
GÖKKAYA, E., 2015	Batan Güneş Yeşilçam , İstanbul, Aktif Yayınları.

GÖKKAYA, E., 2019	Benim Dünyam- Hatıralarla Bilinmeyen Yeşilçam , 2. bs., İstanbul, Aktif Yayınları.
GÖKMEN, E., 2018	“Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 11, Sayı 58, s. 25-44.
GÜMÜŞKEMER, A., 2018	“1960-1980 Yılları Arasında Türk Sineması: Bölge İşletmeciliğinin Türk Sinemasına Yansımaları, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
GÜNAYSU A., 2013	“Duvardaki Kan ya da ar damarın çatlaması”, (Çevrimiçi) https://www.agos.com.tr/tr/yazi/6188/duvardaki-kan-ya-da-ar-damarin-catlamasi , 17 Ekim 2022.
GÜNGÖR, A. C., 2014	“Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması”, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü, 30: 79-100, Doi number: http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2595
HİDİROĞLU, İ., 2011	“ Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur ”, (Çevrimiçi) Atatürk İletişim Dergisi Sayı 1, https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniiletisim/issue/2762/614424 , 25 Haziran 2022.
HISTORY OF FILM	“History of Hollywood”, (Çevrimiçi) http://www.historyoffilm.net/movie-eras/history-of-hollywood/ , 22 Nisan 2022.
HİÇYILMAZ, E., 1992	“Karagöz’ün Cinsel Hayatı”, Star Dergisi, Yıl 1, Sayı 19,
HOLLYWOOD LEXICON	“Star System”, (Çevrimiçi) http://www.hollywoodlexicon.com/starsystem.html , 7 Kasım 2022.
HOLLYWOOD SIGN	“Hollywood Sign History”, (Çevrimiçi) https://www.hollywoodsign.org/history , 20 Nisan 2022.
İLKNUR M., ÖZDİLEK Z., ÖZER T., 2021	“Kirli Üçgen: Siyaset–Mafya – Ticaret, Birinci Babalar Operasyonu”, (Çevrimiçi) https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kirli-ucgen-siyaset-mafya-ticaret-birinci-babalar-operasyonu-1839217 , 10 Ağustos 2022.

İLKNUR M., ÖZDİLEK Z., ÖZER T., 2021	“Kırlı Üçgen: Siyaset – Mafya – Ticaret, Rüşvet ağındaki Emniyet müdürü”, (Çevrimiçi) https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kirli-ucgen-siyaset-mafya-ticaret-rusvet-agindaki-emniyet-muduru-1839475 , 10 Ağustos 2022.
KARA, M., 2019	“Uzlaşmayan Aykırı Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper”, (Çevrimiçi) https://www.evrensel.net/yazi/84525/uzlasmayan-aykiri-bir-yonetmen-alp-zeki-heper , 8 Haziran 2022.
KARADOĞAN, A., 2020	Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine , Ankara, Deki Yayınevi.
KARATAY, A., 2015	"Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı", 2015, Cilt 4, Sayı 18, s. 111-122, DOI: 10.7816/idil-04-18-06
KASER, K., 2013	“Under the Banner of Pathé: Cinema in the Balkans in its Formative Years (1896-1912)”, Contemporary Southeastern Europe, 4(2), s. 25-47 DOI 10.25364/02.4:2017.2.3
KUULA, L., 2016	Using Animation to Illustrate: A Storybook , Tampere, Tampere University of Applied Sciences.
KUYUCAK ESEN, Ş., 2010	Türk Sinemasının Kilometre Taşları , İstanbul, Agora.
KUYUCAK ESEN, Ş., 2013	“Sinemada Auteur Kuramı”, Sinema Kuramları 2 , Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınevi.
KUYUCAK ESEN, Ş., 2015	Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur , İstanbul, Agora Kitaplığı.
KİTAPYURDU	“Duvardaki Kan”, (Çevrimiçi) https://www.kitapyurdu.com/kitap/duvardaki-kan/281391.html , 18 Mayıs 2022.
LIBRARY OF CONGRESS	“Early Motion Picture Productions”, (Çevrimiçi) https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-motion-pictures/early-motion-picture-productions/ , 20 Nisan 2022.

MACK SENNET STUDIOS	“Who Built the First Film Studio”, (Çevrimiçi) https://macksennettstudios.net/who-built-the-first-film-studio/ , 22 Ocak 2022.
MACK SENNET STUDIOS	“What Does a Film Studio Do”, (Çevrimiçi) https://macksennettstudios.net/what-does-a-film-studio-do/ , 22 Ocak 2022.
MALTBY, R., 1995	Hollywood Cinema: An Introduction , Blackwell, London.
MCDONALD, P., 2000	The Star System: Hollywood’s Production of Popular Identities , Wallflower Press, London.
MEB., 2011	“Amerikan Sineması”, Sinekütüphane, https://sinekutuphane.files.wordpress.com/2015/04/amerikan-sinemasc4b1.pdf , 17 Kasım 2022.
MONACO, J., 2011	Bir Film Nasıl Okunur? , Çev. E. Yılmaz, 13. bs. İstanbul, Oğlak Yayınları.
NATIONAL PARK SERVICE	“Edison Biography”, (Çevrimiçi) https://www.nps.gov/edis/learn/historyculture/edison-biography.htm , 7 Mayıs 2022.
NATIONAL PARK SERVICE	“A Brief Biography of Thomas Edison”, (Çevrimiçi) https://www.nps.gov/edis/learn/kidsyouth/a-brief-biography-of-thomas-edison.htm , 7 Mayıs 2022.
NEUPERT, R., 2002	A History of the French New Wave Cinema , Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
NEW WAVE FILM	“The Birth of a New Avant-Garde: La Camero-Style”, (Çevrimiçi) http://www.newwavefilm.com/about/camera-style-astruc.shtml , 21 Ekim 2022.
NİŞANYAN SÖZLÜK	“Auteur”, (Çevrimiçi) https://www.nisanyansozluk.com/kelime/auteur , 8 Kasım 2022.
NİŞANYAN SÖZLÜK	“Star”, (Çevrimiçi) https://www.nisanyansozluk.com/kelime/star , 8 Kasım 2022.
NOWELL-SMITH, G., 1999	The Oxford History of World Cinema , 17th edition Oxford University Press,, Kindle Edition.

OKAN, Ö., 1982	“Toprağın Teri.”, Çağdaş Sanat Haberleri Dergisi , Sayı 4, s. 19-20.
ONARAN, A: Ş., 1995	Türk Sineması II. Cilt , İstanbul, Kitle Yayınları.
ÖZ, S., 2022	“Eleştirel Perspektiften Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit”, <i>Etkileşim</i> , 10, 254-271. doi: 10.32739/etkilesim.2022.5.10.178
ÖZGÜÇ, A., 1988	Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın , Broy Yayınları, İstanbul.
ÖZGÜÇ, A., 2003	Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü , 2. bs. İstanbul, Agora.
ÖZGÜÇ, A., 2012	Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü , İstanbul, Horizon International Yayınları.
ÖZÖN, N., 1968	Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966) , Ankara, Bilgi Yayınevi.
ÖZÖN, N., 1972	Türk Sineması Tarihi , İstanbul, Artist Yayınları.
ÖZÖN, N., 1981	Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü , Ankara, TDK Yayınları.
ÖZÖN, N., 1985	Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi , İstanbul, Hil Yayın.
ÖZÖN, N., 1995	Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (1. Cilt) , Ankara, Kitle Yayınları.
ÖZTÜRK, S. 1985	“Onat Kutlar: Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor”, <i>Ve Sinema</i> , s, 15-23. (Çevrimiçi) http://zaferyalcinpinar.com/onatkutlarvesinema.jpg , 27 Kasım 2022.
ÖZUYAR, A., 1999	Sinemanın Osmanlıca Serüveni , Ankara, Öteki Matbaası.
ÖZUYAR, A., 2004	Babîlî’de Sinema , İstanbul, İzdüşüm Yayınları.

PARAMOUNT	“International Expansion Plans for Paramount at Investor Event”, (Çevrimiçi) https://www.paramount.com/press/viacomcbs-unveils-new-company-name-global-content-slate-and-international-expansion-plans-for-paramount-at-investor-event , 18 Mayıs 2022.
POWRIE, P. READER, K., 2002	French Cinema- A Student’s Guide , Abingdon, Arnold.
SARRIS, A., 1962	“Notes on the- Auteur Theory in 1962”, (Çevrimiçi) https://alexwinter.com/media/pdfs/andrew_sarris_notes_on_the-auteur_theory_in_1962.pdf , 19 Şubat 2022.
SCOGNAMİLLO, G., 1987	Türk Sinema Tarihi (1. Cilt 1896-1959) , İstanbul, Metis Yayınları.
SCOGNAMİLLO, G., 1991	Cadde-i Kebir’de Sinema , İstanbul, Metis Yayınları.
SCOGNAMİLLO, G., 2010	Türk Sinema Tarihi , 3. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
SCHATZ, T., 2010	The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era , Univ Of Minnesota Press, Kindle edition.
ŞENER, E., 1970	Yeşilçam ve Türk Sineması , İstanbul, Kamera Yay.
SİNEMATİK YEŞİLÇAM	“Ekrem Gökkaya ile Yeşilçamlı Yıllar-3”, (Çevrimiçi) https://sinematikyesilcam.com/2014/09/ekrem-gokkaya-ile-yesilcamli-yillar-3/ , 7 Mart 2022.
SİNEMATİK YEŞİLÇAM	“Ekrem Gökkaya ile Yeşilçamlı Yıllar-4”, (Çevrimiçi) https://sinematikyesilcam.com/2017/05/ekrem-gokkaya-ile-yesilcamli-yillar-4/ , 7 Mart 2022.
SİNEMATİK YEŞİLÇAM	“Ekrem Gökkaya Atını Seven Kovboy Filmini Anlatıyor”, (Çevrimiçi) https://sinematikyesilcam.com/2019/02/ekrem-gokkaya-26-subat-2019da-acik-radyoda-atini-seven-kovboy-filmini-anlatiyor/ , 8 Nisan 2022.

SİNEMATÜRK	“Atla Gel Şaban”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/1882-atla-gel-saban , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Avanak Apti”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/1894-avanak-apti , 18 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Belalılar”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/2130-belalilar , 18 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Çaresizler”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/2696-caresizler , 18 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Çarıklı Milyoner”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/2698-carikli-milyoner , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Çılgınlar”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/1072-cilginlar , 18 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Davacı”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/2874-davaci , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“En Büyük Şaban”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/3168-en-bueyuek-saban , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Gerzek Şaban”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/3437-gerzek-saban , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Gülen Adam”, https://www.sinematurk.com/film/3518-guelen-adam , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Günaha Girme”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/3565-guenaha-girme , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Hanzo”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/3662-hanzo , 18 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Hınç”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/3805-hinc , 18 Mayıs 2022.

SİNEMATÜRK	“Huzurum Kalmadı”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/3847-huzurum-kalmadi , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“İnatçı”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/3956-inatci , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Japon İşi”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/1022-japon-isi , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Kalbimdeki Acı”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/4232-kalbimdeki-aci , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Kara Gurbet”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/4395-kara-gurbet , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Koltuk Belası”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/4732-koltuk-belasi , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Korkusuz Korkak”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/4765-korkusuz-korkak , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Natuk Baytan”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/kisi/1868-natuk-baytan , 14 Ekim 2021.
SİNEMATÜRK	“Sahte Kabadayı”, https://www.sinematurk.com/film/5576-sahte-kabadayi , 18 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Sakar Şakir”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/5581-sakar-sakir , 18 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Sevimli Hırsız”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/8863-sevimli-hirsiz , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Son Sabah”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/5935-son-sabah , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Sosyete Şaban”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/5959-sosyete-saban , 19 Mayıs 2022.

SİNEMATÜRK	“Soysuzlar”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/5965-soysuzlar , 18 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Şaban Pabucu Yarım”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/6042-saban-pabucu-yarim , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Şendul Şaban”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/6110-sendul-saban , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Tarzan Rıfkı”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/6243-tarzan-rifki , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Tokatçı”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/6312-tokatci , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Uyanık Gazeteci”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/6419-uyanik-gazeteci , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Üç Kağıtçı”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/6438-uec-kagitci , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Yahya Kılıç”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/kisi/2384-yahya-kilic , 27 Ekim 2021.
SİNEMATÜRK	“Yedi Bela Hüsnu”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/6783-yedi-bela-huesnue , 19 Mayıs 2022.
SİNEMATÜRK	“Yuvasız Kuşlar”, (Çevrimiçi) https://www.sinematurk.com/film/6897-yuvasiz-kuslar , 19 Mayıs 2022.
ŞENER, E., 1970	Yeşilçam ve Türk Sineması , İstanbul, Kamera Yay.
YOUTUBE	“Melekler Kahvesi”, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=NAFpck2pbX , 8 Nisan 2022.