

TÜRKİYE'DE ULUSLARARASI FİLM GÖSTERİMİ VE KÜLTÜRLERARASI ALIMLAMA (1910-1950)

Ahmet Gürata

Sinema Tarihinde Yeni Yaklaşımlar

Sinema ürünlerinin ulusal sınırların dar çerçevesi dışında ulus-ötesi boyutlarıyla ele alınması son yıllarda yaygınlık kazanan bir yaklaşım. Andrew Higson, John Hill, Stephen Crofts ve Paul Willemen gibi yazarların 'ulusal sinema', 'ulus-devlet sineması' gibi kavramları sorgulamalarıyla birlikte, sinemanın kültürler arası ve ulus-ötesi yönlerine giderek daha fazla vurgu yapılmıştır. Bu değerlendirmeler çerçevesinde, ulusal kimliğin otantik, sabit (değişmeyen) ve türdeş bir öz olarak değerlendirildiği, ve ulusal filmlerin de bu kimliğin özgün ifade biçimleri olarak algılandığı temel yaklaşım sorgulanır duruma geldi. Aslında, Paul Willemen'in da belirttiği gibi, "belirli devlet biçimleri tarafından biçimlendirilen tarihsel ve kişisel deneyim ya da ifade biçimlerini önceleyen herhangi bir ulusal kimlik bulunmamaktadır. Bu devlet biçimlerinin üretim ve uygulamaları, gerek coğrafi sınırlar, gerekse toplumsal tabakalaşma nedeniyle türdeşlik kazanamaz" (1994: 8). Ulusal kimlik, bu anlamda, modernitenin inşa ettiği ya da kurguladığı bir alan olarak değerlendirilmesi gerekirken, filmlere de bu alanın tartışmalı ve kurgusal yapısını yansıtan yapıtlar olarak bakılması gerektiği görüşü giderek yaygınlık kazanmaktadır.

Bu çerçevede, belirli yaratıcı-yönetmen (auteur) ve türlerin dışındaki ürünlerin yanı sıra, uluslararası ürünler ve bunların ulusal sınırlar içerisindeki farklı 'okuma' biçimleri de tartışılır hale geldi. Andrew Higson'un sözleriyle ifade edecek olursak, ulusal sinemalar, ulusal ürünler ve izleyicilerin bunlara gösterdiği tepkilerle olduğu kadar, uluslararası ürünlerin etkisiyle de biçimlenmektedir. Filmlerin gösterim ve tüketimini temel alan bu yaklaşıma göre, bir ülke sinemasını tüm boyutlarıyla değerlendirebilmek için, "izleyicilerin çok çeşitli ulusal ve uluslararası film ve televizyon ürünleri karşısında kültürel kimliklerini nasıl kurguladıklarına ve bu kurgulamanın hangi koşullar altında geliştiğine" bakmak gerekir (Higson 1989: 45-46). Ulusal, ya da,

Higson'ın son zamanlarda kullandığı tanımla, ulus-ötesi sinema araştırmalarındaki bazı yeni yönelimler aşağıdaki tabloda özetlenmiştir.

Ulusal sinema	Ulus-ötesi sinema
Homojen	Heterojen
Üretim	Dağıtım, Gösterim, Alım-lama
Biyolojik dönemselleştirme (doğuş, gelişme ve olgunluk)	Alternatif sınıflamalar ve süreklilik
Öncü çalışma vurgusu (ilk film, ilk yönetmen vs.)	Çeşitlilik ve farklılık
Yüksek Kültür	Kitle Kültürü
Önemli Yapıtlar	Popüler Filmler
Auteur ve akımlar	Gözüden edilen filmler
Ulusal birliği vurgulayan filmler	Kültürel çeşitliliği vurgulayan filmler
Tek ve homojen bir izleyici kurgusu	Farklı izleyici türleri (Sosyo-kültürel farklar, cinsiyet vs.)
Ulusal filmler	Ortak yapımlar, yeniden-çevrimler (ve uluslararası filmlerle etkileşim)

Tablo 1. Sinema Tarihine Yeni Yaklaşımlar

Bu çalışmada, ulusal sinema kavramının yeniden tanımlanması ve çerçevesinin genişletilmesi bağlamında, Türkiye'de 1950'li yıllara kadar gösterime giren uluslararası filmler konusu ele alınacaktır. Yazıda, bu filmlerin ülkelere göre dağılımı ve Türkiye'de üretilen filmler karşısında nasıl konumlandırıldığının yanı sıra, bu filmlerin nasıl ve hangi koşullar altında gösterime sunulduğu tartışılacaktır. Uluslararası filmlerin gösterim öncesi ya da gösterim sırasında ne türden 'anlamli' değişikliklere uğradığı ve bu değişiklik/farklılıkların nasıl bir algılamaya yol açtığı konusu da incelemede değerlendirilecektir.

Uluslararası Filmler ve Türkiye Pazarı

Türkiye pazarında gösterime giren yabancı filmlerle ilgili eldeki verilere baktığımızda bunların oldukça sınırlı olduğunu görüyoruz. Diş ticaret istatistiklerinde, Türkiye'ye giren filmlerin niceliği ağırlık ölçüsü birimi üzerinden verilmekte, bu da filmlerin niteliği ve sayısıya ilgili çıkarımlar yapmamızı zorlaştırmaktadır.

Özellikle, *Sansür Kanunu'nun yürürlüğe girdiği 1939 yılına kadar olan döneme ilişkin elimizdeki resmî veri sayısı oldukça sınırlıdır. Bu döneme ilişkin veriler, öncelikle gazete arşivlerinden ya da kişisel çalışmalardan yararlanarak aydınlatılabilir. Kimi sinema tarihçilerimizin, henüz yayılamamış olsalar da, özellikle İstanbul sinemalarında gösterime giren filmlerin ve ne kadar süreyle gösterimde kaldıklarının dö-kümünü tuttukları bilinmektedir. Söz konusu döneme ilişkin bir diğer önemli kaynak ise, Amerikan Ticaret Bakanlığı'nın her ülkedeki elçilik ve konsoloslukları kanalıyla topladığı sinemaya ait istatistiklerdir. ABD Ticaret Bakanlığı tarafından Daily Consular and Trade Reports (1910-26), Motion Pictures Abroad, Foreign Commerce Weekly, World Trade in Commodities: Motion Pictures and Equipment, Trade Information Bulletin ve World Wide Motion Picture Developments gibi başlıklarla düzenli olarak yayınlanan ve Türkiye dışında çeşitli arşivlerde bulunan, bu istatistiklerden Türkiye'de gösterime giren yabancı film sayısını bulmamız mümkündür. Ancak, resmî verilerin yanı sıra kişisel gözlemlere de dayandığı için bu verilere bir ölçüde kuşkuyla yaklaşmamız yerinde olacaktır. Ayrıca, hasılat gelirlerine ilişkin istatistiklerle desteklenmediği sürece bu verilerin anlamlı bir biçimde değerlendirilmesi de olanaklı değildir. Zira, niceliğe dayalı olarak hesaplanan uluslararası filmlerin göreceli pazar payı, bu filmlerin ne kadar iş yaptı (ne kadar süreyle gösterimde kaldığı ve kaç kişi tarafından izlendiği) konusunda bilgi sunmaz. Bu çerçevede, örneğin nicelik bakımından daha düşük değere sahip görünen Türkiye'de üretilmiş kimi filmlerin, gösterim yaygınlığı (hangi illerde gösterime girdiği) ve süresi açısından daha fazla izleyiciye ulaştığı savlanabilir. Hasılat geliri istatistikleri (en çok iş yapan filmler) ise Türkiye'de ancak 1970'lerden itibaren ve bazı illerle sınırlı olmak üzere tutulmaya başlanmıştır.*

İthal edilen ve gösterime girme izni verilen filmlere ilişkin diğer bir veri kaynağı da kontrol komisyonlarının raporlarıdır. Bu raporlar üzerinde çalışma yapan Alim Şerif Onaran ve Özcan Tikveş'in çalışmalarından 1950-65 yıllarına ait verileri hesaplamamız ve sınıflandırmamız mümkündür. Komisyonların kurulduğu 1939 yılından 1950'ye kadar olan döneme ilişkin veriler ise değerlendirilmeyi beklemektedir.

Evrensellik Miti

Bütün bu çekincelere karşın, istatistiklerin işaret ettiği bir nokta, Hollywood filmlerinin, tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye pazarında da uzun süren bir egemenliğe sahip olduklarıdır. Buradan hareketle can alıcı önemdeki bir soruya değinmekte yarar var: Hollywood film-

lerinin gerek Türkiye'de, gerekse dünyada bu derece başarılı olmasını neye bağlayabiliriz? Genelde, klasik Hollywood sinemasının dünya çapındaki egemenliğini açıklama konusunda genellikle iki temel paradigmadan söz edilir: Evrensel düzeyde anlaşılabilirlik ve kültürel emperyalizm. Bu paradigmalardan birincisi, popüler ve melez yapıları nedeniyle Amerikan filmlerin evrensel düzeyde rahatlıkla anlaşılabilirliğini savlayan, kültürel emperyalizm tezi, Amerika kültür sanayinin devasa boyutlardaki ekonomik gücü nedeniyle sağladığı göreceli üstünlüğe vurgu yapar.

Hollywood filmlerinin anlatı yapıları nedeniyle evrensel düzeyde anlaşılır olduklarını savunanlara göre, Amerikan sinemasının egemenliği özellikle sessiz sinema döneminde sağlamlaştırmıştır. Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları Derneği'nin (MPPDA) uzun süre başkanlığını yürüten William Hays'ın belirttiği gibi, bu filmlerin farklı izleyici kesimlerine evrensel düzeyde hitap edebilmesinde hedef kitle planlamasının rolü önemlidir: "Sessiz sinema dönemine ait Amerikan filmleri nüfusumuz içerisinde yer alan daha az eğitilmiş gruplara ve bir başka yabancı-dili konuşan geniş bir kesime hitap etmek amacıyla hazırlanmışlardı. Gerekli önkoşul İngilizce bilsin ya da bilesin seyircinin hikayeyi takip edebilmesidir. Bu nedenle, sessiz filmlerimiz erken bir dönemde, sözcüklerin yardımına gerek kalmadan, bütün ırk ve gruplara hitap eden bir stil ve üslup geliştirmişlerdir" (akt. Vasey 1997: 20).

Amerikan kültür sanayinin dünya çapında egemenlik ve üstünlük sağladığı, bunun da ulusal kültürler üzerinde tek tiplleştirici bir etkisi olduğunu belirten kültürel emperyalizm tezi savunucularına göre ise, bu egemenlik çeşitli nedenlere dayanmaktadır. Öncelikle, bu kültürel ürünlerin ürettiği sanayinin büyüklüğü, ölçek ekonomisi kuralları çerçevesinde ABD'ye göreceli bir avantaj sağlamaktadır. Bu çerçevede, pazarda başarı şansını arttıracak yeni deneme ve girişimlere olanak sağlanmaktadır. İkinci olarak, ABD hükümeti, sağladığı enformasyon, yardım olanakları ve ticari kota ya da yaptırım uygulamalarıyla bu egemenliği gün geçtikçe perçinlemektedir. Ayrıca, bir önceki savda işaret edildiği gibi, filmlerin ticarî ve popüler yapısı da bu gelişmelere yardımcı olmaktadır (sinema alanında kültürel emperyalizmin boyutlarıyla ilgili olarak bkz. de Grazia 1989, Guback 1969, Mattelart vd. 1984, Seegrave 1997 ve Thompson 1985).

Söz konusu iki paradigma, Hollywood filmlerinin egemenliğini belirli bir düzeye kadar açıklamakla birlikte, günümüzde yetersiz kalmaktadır. Bunun nedeni ise, tezlerde, yapımları hedef kitlenin kültürel tercihlerine uygun hale getirmek için başvurulan uyarılama stratejilerine ise hemen hemen hiç değinilmemesidir. İleride açıklanacağı gibi, filmlerin farklı mekânlardaki farklı dağıtım stratejileri ve gösterim koşulları, tek tiplleşmenin yanında, belirli bir ölçüde, melez bir 'ürün farklılaştırması' yaşandığını gözler önüne sermektedir. Bu anlamda, filmlerin farklı kitlelere hitap edebilmesinin yolu çeşitli farklılaştırma ve uyarılama stratejilerinden geçer. Bu stratejiler, sessiz dönemde filmin müzik, ara-yazı gibi kimi öğelerinin değiştirilmesini içerirken, sesli dönemin başlamasıyla birlikte, yapımcı, dağıtımçı ve gösterimcilerin başvurdukları uyarılama stratejileri çeşitlilik kazanmıştır. Filmlerin yerel düzeyde popülerlik kazanmasını sağlayanın evrensel stil ve üsluplarından daha çok bu stratejiler olduğunu öne sürebiliriz. Miriam Hansen'in de belirttiği gibi,

"Eğer klasik Hollywood sineması uluslararası modernist bir ifade biçimi olarak kitlese düzeyde bir başarı sağlamışsa, bunu sözde evrensel anlatı üslûbuna değil, gerek Amerika'da, gerekse yurtdışında farklı insanlar ve halklar tarafından farklı şekillerde algılanmasına borçludur. Bu filmlerin, diğer kitlese kültürel ihraç ürünleriyle birlikte, yerel açıdan oldukça özgün ve eşitsiz olarak gelişen çerçeve ve koşullarda alımlandığını unutmamalıyız. Söz konusu ürünler, yerel kültürler üzerinde farklılıkları gideren bir etki yapmakla kalmamış, varolan toplumsal ve cinsel düzenlemeleri sarsmış ve yeni toplumsal kimlik ve kültürel stil imkânları sunmuştur. Filmlerin kendileri de bu süreçte değişime uğramışlardır" (Hansen 1999: 68).

Bunun anlamı, standardizasyon ve hegemonya mekânizmalarının yanı sıra, filmlerin yerel düzeyde farklılık gösteren alımlama koşulları onların bir anlamda yeniden kurgulanmasına ve hatta 'yerelleştirilmesi'ne neden olmaktadır. Aşağıda bu kurgulamanın özellikle sesli film döneminde hangi koşullar altında gerçekleştiğini ayrıntılarıyla inceleyeceğiz.

Yerel Alımlama Koşulları:

Filmlerin farklılaştırılmış koşullarda dağıtım ve gösterime sunulmasının sinemanın tarihi kadar eski olduğunu söyleyebiliriz. Jacques Malthête'nin Georges Méliès filmleri üzerinde yaptığı incelemeye göre, bu filmlerin İngilizce ve Fransızca versiyonları kimi küçük, ancak



Vue de remerciements au public (Méliès kataloğu no. 292, 1900),
Arapça ve Yunanca "Teşekkürler" yazısı (Kaynak: Malthête, 1996, 128)

anlamli farklılıklar gösteriyordu. Örneğin, *Le diable ou couvent* (1899) filminin İngilizce versiyonunda Aziz Michel Aziz George'a dönüştürülür. *Détresse et charité* (1904) filminin Fransızca versiyonunda filmin küçük kahramanı Marie ölürken, İngilizce versiyonda kurtarılır.¹ Bunun yanı sıra, 1900 yılından itibaren Méliès'in kataloğunda farklı dillerde (Fransızca, İngilizce, Almanca, İspanyolca, İtalyanca ve Rusça) izleyicilere gösteriye katıldıkları için teşekkür eden 20 metrelilik filmlere rastlanır: *Vue de remerciements au public*. Osmanlı İmparatorluğu topraklarında yaşayan izleyiciler için hazırlanan kısa jenerik filminde ise oryantal kıyafetler taşıyan iki kadınla bir erkeğin bulunduğu Arapça ve Yunanca "teşekkür" yazısı yer alır (Malthête 1996: 122-23).

Bu farklılaştırma ve uyarlama stratejilerini "anlamli film varyasyonları" (significant film variation) olarak tanımlayan Joseph Garnrcraz, Almanya'daki film gösterim ve dağıtımından hareketle, yapılan değişikliklerin filmi anlaşılır kılmamanın ötesinde farklı amaçlara hizmet etti-

¹ Klasik filmlere farklı izleyici kitlelerine hitap edebilmeleri için, alternatif sonlar ekleme sinin pek çok örneği bulunmaktadır. Örneğin, *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse der Pandora) (G.W. Pabst, 1928) filminin Amerikan kopyasında filmin kahramanı Lulu (Louise Brooks), Karindeşen Jack'in bıçak darbelere uğradıktan ve bir gönüllü yardım kuruluşuna katılarak 'günahlarından arınır'. Alfred Hitchcock'un *Trende İki Yabancı* (*Strangers on a Train*, 1951) filmi ise, Amerikan ve İngiliz izleyicilere hitap eden iki ayrı sona sahiptir.

ğini belirtiyor: Bu amaçlardan ilki filmleri ideolojik (bir diğer deyişle siyasal, ahlaki, dinsel ya da estetik) yönlerden farklılaştırma ve bu yönlerden kabul edilebilir kılmaktır. Bunun karşısı olarak, bu türden ideolojik varyasyonlar içeren bir filmi otantik kılmak ya da bu ideolojik varyasyonlarından tümüyle arındırmak için yapılan değişiklikler yer almaktadır (Garnrcarz 1990: 219).

Bu anlamda, Türkiye'de sessiz dönemde başlayan çeviri, kısaltma gibi uyarlama stratejilerinin sesli dönemde artarak sürdüğü gözlenmektedir. Pek çok kişi, sesli filmin, dil ve kültür farklılıkları nedeniyle, sinemanın evrensel boyutunu zedeleyeceğini düşünüyordu. Sesli filmlerin uyarlamaya fazla müsait olmaması ve özellikle başlangıçta seslendirmenin teknik olarak zor ve pahalı oluşu nedeniyle yapımcılar tepki uyandıracak unsurların öncelikle yapım aşamasında giderilmesine çalışıyorlardı. Ancak, filmlerin dağıtım ve gösterimi sırasında da farklı algılamalara yol açacak değişiklikler yapıldığı sıklıkla gözleniyordu.

1930 ve 40'lı yıllarda, Amerika'da da uygulanan standart iki-saatlik film programı Türkiye'de de geçerliydi. Ancak, sinema sahipleri kimi özel filmler için istisna tanımaya yanaşmıyorlardı. Haber filmi ve diğer kısa filmlerle birlikte bu iki-saatlik formata uymayan filmler kısaltılıyordu. Örneğin 140 dakikalık *The Story of Dr Wassell*'in (Cecil B. de Mille, 1944) 20 dakikalık bölümü sinemacılar tarafından kesilmişti. Bu türden kısaltmalar izleyicilerin de tepkisine neden oluyordu (Yıldız 1946: 8-9). Benzer bir uygulamaya da müzikal filmler için başvuruluyordu. İzleyicilerin müzikal filmlerden hoşlanmamasını gerçekçe gösteren sinema sahipleri, *Kismet* (Vicente Minelli, 1955) ve *South Pacific* (Joshua Logan, 1958) gibi filmlerdeki şarkıları çıkararak gösterime sunmuşlardı (Dorsay 1991: 81).

Filmlerin kültürlerarası alımlamasını etkileyen unsurlardan biri de film başlıklarının çevirisiyle ilgiliydi. Aslında, başlıklarının kolaylıkla anlaşılabilmesi ve hedef kültürde de istenen etkiyi uyandırabilmesi için yerel kültüre uyarlanması bugün de uygulanan yöntemlerden biri. Bu konuda çarpıcı örneklerden biri, Haçlılarla çarpışan Abbasi hükümdarının rolünü vurgulamak üzere, adı *Selahattin Eyyubi* ve *Haçlı Seferleri* olarak değiştirilen *The Crusades* (Haçlı Seferleri) (Cecil B. de Mille, 1935) adlı filmidir. Bu uygulama, vurguyu arttırmak için filmin kimi sahnelerinin de değiştirilmiş olabileceğini düşündürüyor.

Uluslararası filmlerin yerel kültüre uyarlanmasına olanak sağlayan

en önemli uygulamalardan biri ise seslendirme ya da dublajdır. 1933'te İpek Film Seslendirme Stüdyosu'nun kuruluşuyla başlayan bu süreç, Türkiye'de giderek önemli bir kültür sanayi durumuna dönüşmüştür. 1940'lara gelindiğinde, İstanbul'da faaliyet gösteren stüdyolar yılda 100'den fazla filmin seslendirmesini gerçekleştiriyordu. Bu stüdyolar, filmleri, kimi zaman özgün anlamlarını değiştirerek seslendirmekle kalmıyor, ileride değineceğimiz gibi, araya yerli sanatçılarla çevrilmiş parçalar ekleyerek adeta 'yerleştiriyordu'.

Uyarlama ve kültürel özgünlük açısından baktığımızda, seslendirilen filmleri türleri açısından incelemekte yarar var. Kuşkusuz, kültürel açıdan fazlasıyla özgün sayılabilecek komedi, seslendirme sırasında en fazla değişikliğe uğrayan türlerin başında yer alıyordu. Bu türün seslendirmesinde ise, Türkiye'de ilk akla gelen isim Laurel-Hardy, Groucho Marx ve Eddie Cantor gibi komedyenlerin yanı sıra, Roman Novarro, Spencer Tracy, Clark Gable ve Gary Cooper gibi Hollywood yıldızlarını da seslendiren Ferdi Tayfur'dur (Akçura 1992: 43). Ancak, bu işlem, birebir bir çeviri olmaktan çok, Tayfur'un kendi ürettiği esprileri de içeren, serbest uyarlama yöntemine dayanıyordu.

Farklı telâffuz, aksan ve yerel deyimleri kullanan Tayfur, seslendirdiği karakterlere de kimi özellikler ekliyordu. Bütün bunlar, dil, toplumsal statü ve karakter yönünden ulusal düzeyde tanınabilecek bir karşılık oluştuyordu. Tayfur ayrıca seslendirdiği karakterlerin isimlerini de değiştiriyor ve onları tanıdık mekânlara taşıyordu. Üç Ahbab Çavuşlar adını alan Marx Biraderler artık İstanbul'da yaşıyordu. Ferdi Tayfur'un seslendirdiği Groucho Marx, Arşak Palabıyıkyan adını alıyordu ve kitleler tarafından öyle büyük bir coşkuyla sevilirdi ki, İstanbul'da yaşayan bazı Ermenilerin onun akrabaları olduğu öne sürülüyordu (Tayfur'dan aktaran, Özgüç 1990: 46). Oysa, Groucho Marx New Yorklu bir Musevi'di.

New York kökenli Marx Biraderler gibi, Türkiye'de Yani Babanoğlu adlı Kayserili bir tüccara dönüşen Eddie Cantor da sözel ve etnik ağırlıklı bir komedi anlayışının temsilcisiydi. Filmlerde canlandırdıkları karakterler hayli uyumlu etnik rol dönüştürücüleriydi. Bu karakterleri bir diğer çok kültürlü kente, İstanbul'a taşıyan Tayfur farklı etnik kimliklerle oldukça başarılı bir uyarlama gerçekleştirmiştir. Komedi filmlerinde, etnik rollerin bu yolla dönüştürülmesi ve yol açtığı farklı alımlama biçimleri, Ian Jarvie'nin yıldızlar ve etnisite üzerine çalışmasından (1991) esinle, aşağıdaki tabloda özetlenmiştir:

Oyuncu	Sahne adı	Türkçe Versiyon Adı	Doğum Yeri	'Gerçek'/Algılanan Etnisite	Filmdeki Etnisite	Türkçe Versiyonda Etnisite
Oliver Hardy	Aynı	Aynı	ABD	Amerikan	BASP	Amerikan
Julius Marx	Groucho	Arşak Palabıyıkyan	ABD	Musevi	Musevi	Türk-Ermeni
Adolph Marx	Harpo	Kıvrık	ABD	Musevi	-	-
Leonard Marx	Chico	Torik Necmi	ABD	Musevi	İtalyan	Türk
Margaret Dumont (Margaret Baker)	Mrs. Rittenhouse	Madam Hayganuş	ABD	BASP	BASP	Türk-Ermeni
Eddie Cantor	-	Yani Babanoğlu	ABD	Musevi	Musevi	Türk (Kayseri)
Fernand Contandin	Fernandel	-	Fransa	Fransız	Fransız	Türk (Kayseri)
Antonio de Curtis	Toto	Toto	İtalya	İtalyan	İtalyan	Türk Musevi
-	Ali Baba	Balıkçı	Mısır	Arap	Arap	Türk Karadeniz

Tablo 2. Komedi ve etnik rollerin değişimi.

Seslendirmeyle birlikte alımlamayı 'anamlı' bir biçimde değiştiren diğer bir uygulama da, filmlere parça eklenmesi ya da yerleştirilme stratejisidir. Bu konuda, ilk akla gelen örneklerden biri 1932 yılında İstanbul sinemalarında gösterime giren *Çanakkale Geçilmez* adlı filmidir. Büyük yankı uyandıran ve Cumhurbaşkanı Atatürk'ün de bir grup bakan ve milletvekiliyle izlediği film, özgün adı *Tell England* (1931) olan, Anthony Asquit imzalı bir İngiliz yapımıdır. Ancak, filmin *Çanakkale Savaşı*'na 'nesnel' yaklaşımı Türkiye'deki dağıtıcıları cesaretlendirmiş olması ki, yazar Ziya Şakir'in katılımıyla filme Türkiye'de çekilen yeni sahneler eklenir.

Bu örnekte olduğu gibi, yabancı filmlerin aralarına Türk sanatçılarının çekimlerinin konulması, ya da bu filmlere yerli şarkılar eklenmesi aslında oldukça yaygın bir uygulamadır. Hatta bu nedenle, Türkçe seslendirilmeli yabancı filmler, yerli film muamelesi yapılarak, Ankara'daki Merkez Film Kontrol Komisyonu'nda denetlenir.² Çünkü, Alim Şerif Onaran'ın belirttiği gibi, Türkçe seslendirilen filmlerde konunun Türkiye'de geçmekte olduğu izlenimini vermek için çeşitli değişiklikler

² Altyazılı yabancı filmler ise İstanbul Film Komisyonu'nda denetlenmektedir. Bu uygulama, Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname'nin yürürlüğe girdiği 19 Temmuz 1939'dan 1949 yılına kadar sürer.

yapılmakta, "Türkiye'ye ait sahnelerin ilavesiyle bu filmlere adeta bir Türk filmi edası" verilmektedir (Onaran 1968: 179). Bu yöntemle yabancı filmler yerleştirilmekte ve Türk izleyicisine hitap eder duruma getirilmektedir. Yerli sinema sanayinin henüz gelişmediği bir dönemde başlayan ve yerli filmler lehine vergi indiriminin yapıldığı 1948 yılında daha da hız kazanan bu yöntemle oldukça ilginç melez film örnekleri yaratılır.

Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden Faruk Kenç sinema kariyerine yabancı filmler için yerli sahneler çekerek başladığını belirtiyor ve bu işlemi "Türkleştirmek" diye tanımlıyor (Arslanbay 1993: 25; Sağlık 1996: 100). Farklı yönetmenler tarafından çekilen bu türden sahneler arasında ünlü şarkıcılar ve dansözlerin, ya da Zati Sungur, İsmail Dümbüllü gibi isimlerin kısa gösterileri yer almaktadır. Örneğin, 1940'ların sonunda *Oğlumu Öldürdüm* adıyla gösterime giren *Le Demièr Chevauchée*'nin (Robert Florat, 1946) Fas'ta geçen düğün sahnesinde "salona birden 'yüksek ses sanatkârı Hamiyet Yüceses, üstat kemanî Sadî İslay ve arkadaşları' davet edilir. Sadî İslay'ın keman taksiminden sonra Hamiyet Yüceses, sarayda 'Yesin Onu Ninesi' adlı ünlü şarkısını okur. Ve bir süre sonra Luiza Non'un dansını izleriz" (Özgüç 1990: 52-53).

Filmlerin özgün anlamını değiştiren stratejiler kuşkusuz bunlarla da sınırlı değil. Filmlerin farklı gösterim koşullarından sansüre kadar pek çok uygulama filmlerin alımlama koşulları üzerinde etkiye bulunmaktadır. Ancak, bu yazının sınırları nedeniyle söz konusu uygulamaların ayrıntılarına burada yer verilmeyecektir.

Sessiz Dönemden Sesli Döneme: Varyete Formatı

Sessiz dönemde farklı kitlelere hitap eden değişik türdeki filmlerin aynı programda bir araya getirilmesinin yanı sıra canlı performans türü etkinliklere de yer verilmesine sıklıkla rastlanıyordu. Bu türden film programlarına 'varyete programı' adı verilmektedir. Sesli dönemde ise, film sürelerinin uzamasıyla birlikte sinema başlı başına bir eğlence türü haline gelirken, film programları da farklılaşıyordu. 1930'larda Amerika'da standart film programı 90 dakikalık bir filme eşlik eden 60 dakikalık B-tipi bir filmden ve bunların öncesinde gösterilen çizgi film ve haber filminden oluşuyordu. Türkiye'de ise film programları bölgelere göre farklılık gösteriyordu. Örneğin, 1935 yılında İstanbul'daki Türk Sineması'nda Fox Movietone Haberleri'nin ardından bir kısa film ve bir uzun film gösteriliyordu. Bazı sinemalar ise iki film

birden gösteriyordu. Ancak, diğer bölgelerde durum farklıydı. Buralarda varyete formatı uygulanmaya devam ediyordu. *Holivut* dergisinin 1930'larda Türkiye'nin çeşitli yerlerden verdiği haberlere göre, programlarda film gösteriminin yanı sıra çeşitli konserlere de yer veriliyordu. Bir meslektaşımın aktardığına göre, İstanbul'un Şehzadebaşı semtindeki bazı sinemalar 1970'lerin ortalarında bile, filmlerin arasına geleneksel sahne gösterimlerinin yer aldığı varyete programını sürdürmekteydiler.

Aslında yerleştirme yöntemiyle aralarına yerli sanatçıların performansları eklenen yabancı filmleri de, varyete formatının bir uzantısı olarak değerlendirebiliriz. Bütün bu uygulamalar bize Türkiye'de izleyici ile film arasındaki ilişkinin, Miriam Hansen'in tanımlı, 'yeniden-sunumsal / temsili' (representational) değil, 'sunumsal / gösteriye dayalı' (presentational) olduğunu düşündürüyor. Hansen'e göre, ticarî eğlence türünün devamı sayılabilecek 'sunumsal / gösteriye dayalı' (presentational) film stili, kısa filmlerin arasında gerçekleştirilen canlı performanslardan oluşur. Bu gösteri türünde, kameraya atılan bakışlar ve cephesel mekân düzenlemesiyle film izleyiciye doğrudan hitap eder. Filmlerle canlı etkinlikler arasında yer alan geçişler sayesinde, bu gösterim türünde anlam filmsel ve film dışı kaynaklar arasında dağıtılmıştır. Buna karşılık, izleyiciye dolaylı yoldan hitap eden klasik 'yenidensunumsal / temsili' stilde ise izleyici adeta kapalı anlatı mekânının içine çekilir (Hansen 1994: 139). Bu çerçevede, varyete formatının, yalnızca yerleştiren uluslararası filmlerle değil, şarkı vb. performanslar içeren yerli filmler aracılığıyla da Türk sinemasında etkinliğini uzun süre koruduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç

Burada kısaca özetlemeye çalıştığım gibi, uluslararası filmlerin yerel çerçevede kültürel açıdan özgün izleyici kitlelerinin beğenilerine uygun olarak uyarlanmaları onların farklı düzeyde alımlanmalarına ve 'ulusal sinema'nın bir parçası durumuna gelmelerine neden olmaktadır. Bu kültürel entegrasyon süreci, farklı ideolojik sonuçlara da neden olmaktadır. Bir yandan, filmleri kültürel yönden özgün ve yerel kılarken, diğer yandan da izleyicilerin bu filmlerin anlatı tarzlarına ve görsel üsluplarına alışkanlık sağlamalarına neden olmaktadır. Uluslararası filmlerin yeniden-çevrim aracılığıyla uyarlanmasını da bu stratejilerin bir devamı sayabiliriz. Bütün bunların izleyiciyi klasik Hollywo-

od anlatı tarzına daha yakın kıldığını ve bir anlamda uyarlamayı gidekrek işlevsiz hale getirdiği de öne sürülebilir.

Kıscası, filmlerin ulus-ötesi transfer ve dağıtımına girmesinin ardından, anlamlı varyasyonlara, çeviri ve kültürel uyarlama süreçlerine maruz kaldıklarını söyleyebiliriz. Tim Bergfelder'in de belirttiği gibi, bunlar, filmlerin özgün anlamını (ve ulusal-kültürel kökenlerini) değiştiren müdahaleler olarak değerlendirilebileceği gibi, (bu kökenlerin belirsizliği göz önüne alındığında) kültürlerarası çerçevede meşru anlam üretme ve alımlama biçimleri olarak da nitelendirilebilir (Bergfelder 1998: 12-13). Bu değerlendirmeler, özellikle Hollywood filmleri için öne sürülen evrensel düzeyde farklı kitlelere hitap edebilme savının da sorgulanmasını beraberinde getirmektedir.

Bu filmlerin gösterildiği özgün tarihsel, siyasal ve toplumsal koşullardan hareketle, Türkiye'de ulusal sinemanın gelişimi ve kültürel kimliklerin kurulması üzerinde önemli etkileri olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu etkilerin incelenmesini bir başka çalışmaya bırakırken, sinema tarihine yeni bir perspektiften bakmanın ve sinema araştırmalarında ulusal ve uluslararası, popüler ve seçkin gibi kimi karşıtlıkları da sorgulamanın önemine işaret etmek istiyorum.

Kaynakça

- Akçura, Gökhan (1992), "Dublaj Tarihimizde Yeri Doldurulamayan Bir Efsane: Ferdi Tayfur-1", *Antrakt* 5, ss. 40-43.
- (1995) *Aile Boyu Sinema*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arslanbay, Hülya (1993), "Faruk Keng", *Antrakt* 24, ss. 25-27.
- Bergfelder, Tim (1998), "Reframing European Cinema - Concepts and Agendas for the Historiography of European Film", *Lähikuvu* 4, ss. 5-18.
- Crofts, Stephen (1998), "Concepts of National Cinema", John Hill and Pamela Church Gibson (der.), *The Oxford Guide to Film Studies* içinde, Oxford: Oxford University Press, ss. 385-394.
- Dorsay, Atilla (1991), *Benim Beyoğlum*, İstanbul: Çağdaş Yayıncılık.
- Garncarz, Joseph (1990), "Fritz Lang's M: A Case of Significant Variation", *Film History* 4:3, ss. 219-26.
- de Grazia, Victoria (1989), "Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinema, 1920-1960", *Journal of Modern History* 61, ss. 79-81.
- Guback, Thomas (1969), *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hansen, Miriam Bratu (1994), "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere", Linda Williams (der.) *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* içinde, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, ss. 134-152.
- (1999), "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", *Modernism/Modernity* 6:2, ss. 59-77.

- Higson, Andrew (1989), "The Concept of National Cinema", *Screen* 30: 4, ss. 36-46.
- (2000) "The Instability of the National", Justine Ashby and Andrew Higson (der.), *British Cinema, Past and Present* içinde, London: Routledge, ss. 35-47.
- (2000) "The Limiting Imagination of National Cinema", Mette Hjort and Scott Mackenzie (der.), *Cinema and Nation* içinde, London: Routledge, ss. 63-74.
- Hill, John (1992), "The Issue of National Cinema and British Film Production", Duncan Petrie (der.), *New Questions of British Cinema* içinde, London: BFI, ss. 10-21.
- Jarvie, Ian C. (1991) "Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-51", Lester D. Friedman (der.) *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema* içinde, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, ss. 82-111.
- Malhête's, Jacques (1996), "Méliès et le conférencier", *iris* 22, ss. 117-129.
- Mattelat, Armand, C. X. Delcourt and M. Mattelat (1984) *International Image Markets: In Search of an Alternative Perspective*, London: Comedia.
- Onaran, Alim Şerif (1968), *Sinematografik Hürriyet*, Ankara: İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları.
- Özgüç, Ağah (1990), *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Sağlık, Mediha (1996), "Sinemamızın İlk Yılları: Faruk Keng ile Söyleşi", *Kurgu* 14, ss. 97-108.
- Scognamiglio, Giovanni (1991), *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Segrave, Kerry (1997), *American Films Abroad: Hollywood Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, Inc.
- Thompson, Kristin (1985), *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-34*, London: BFI.
- Tikveş, Özkan (1968), *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Vasey, Ruth (1997), *The World According to Hollywood 1918-39*, Exeter: University of Exeter Press.
- Willemen, Paul (1994), "The National", *Looks and Frictions* içinde, London: BFI, ss. 206-19.
- (1994) "Preface", Ashish Rajadhyaksha and Paul Willemen, *Encyclopaedia of Indian Cinema* içinde, London: BFI.

Ahmet Gürata
Öğretim Elemanı
Gazi Üniversitesi
Radyo Televizyon ve Sinema
Bölümü