



AKTÜEL VE BELGESEL AYRIMI BAĞLAMINDA YEŞİL BURSA (1932) FİLMİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Tunç Boran

Öz

Dinamik ve değişken yapısına rağmen belgeselin ayırt edici özellikleri, algılanabilen sınırlılıkları mevcuttur. Gerçekliği yeniden üreten aktüel filmler ise sinema tarihinin en eski türlerinden biridir. Gerçekliği ve olguları sunan aktüel filmler, kimi kaynaklarda belgesel sinema tarihi ve geleneği içine dâhil edilmektedir. Aktüel filmlerin belge niteliği taşıdığı şüphesizdir. Ancak belirli bir bakış açısı ve yorum taşımayan aktüel filmler, olguları ve belgeleri yeni bir bakış açısıyla değerlendiren belgesel gelenek içinde değerlendirilemez. Aktüel ve belgesel ayrımında sınırlar her zaman net ve belirli olmayabilir. Aktüel filmin belirtisel belge görüntülerinin, belgesel sinemanın evrimi içindeki kaynaklardan birisi ve kendisiyle çok az benzerlik taşıyan primitif atası olduğu söylenebilir. Sinematik belgeden belgesel sinemaya ilerleyen evrimsel süreçte ara formların varlığını düşünebiliriz. Bu çalışmada, aktüel ve belgesel ayrımı bağlamında 1932 tarihli *Yeşil Bursa* adlı film incelenmiştir. Filmin yönetmeni Vedat Örfi Bengü, Mısır sinema tarihinin ilk uzun metrajlı filmini çekmiş, Avrupa'da filmler yönetmiş ve filmlerde rol almıştır. Bengü, Türkiye'de 1947-1953 yılları arasında 21 kurmaca film yönetmiştir. 11 dakika 52 saniyelik *Yeşil Bursa* filmi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü arşivinde bulunmaktadır. Film, İpek Filmin yapımıcılığında çekilmiştir. Bursa'nın kurtuluş günü törenlerini gösteren film, tarihsel açıdan önem taşımaktadır. Genel olarak Türk sinema tarihi kaynaklarında *Yeşil Bursa* filminden bahsedilmemektedir. Bu çalışmada, *Yeşil Bursa* filmi hakkında ilk kez değerlendirme yapılarak tanıtılacaktır. Türkiye'de belgesel-aktüel sinema tarihinin erken dönem çalışmalarından biri olan *Yeşil Bursa* filmi, sesli sinemaya geçiş yıllarında yaşanan teknik zorlukları da yansıtmaktadır. Filmin önemli bir kısmında güncel bir hadise olan Bursa'nın işgalden kurtuluşunun 10.yıl törenleri kaydedilmiştir. Bu çalışmada, *Yeşil Bursa* filminin aktüel veya belgesel film ayrımı bakımından niteliği tartışılacaktır. İlk bakışta tören görüntülerini yansıtan belge niteliğinde aktüel bir yapım gibi görünen *Yeşil Bursa* filminin belgesel sinema tarihi içinde "ara bir form" olarak niteliğini tartışmak bu çalışmanın amacıdır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel, Aktüel Film, Belgesel Sinema Tarihi, Vedat Örfi Bengü, Bursa

Geliş Tarihi | Received: 11.01.2023 • Kabul Tarihi | Accepted: 20.03.2023

18 Nisan 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3055-0690> • E-Posta: tuncboran@hotmail.com

AN EVALUATION OF THE FILM *GREEN BURSA* (1932) IN THE CONTEXT OF THE DISTINCTION BETWEEN ACTUALITY FILM AND DOCUMENTARY

Abstract

The origins of documentary cinema, according to some sources, can be traced back to the first films ever shot on camera. These were "actuality" films that recorded events as they happened and were often used in newsreels and propaganda films. But while such films have a documentary quality, they are distinct from documentary films in that they sought to reproduce reality without adopting a specific point of view or interpretation of that reality. Such films therefore cannot be evaluated within the documentary tradition, for documentaries evaluate facts and documents from a new perspective. Yet the boundaries between the actuality and the documentary are not always sharp. Footage from actualities has always been an important source of documentary cinema, and some such films may even be considered a sort of primitive precursor to the documentary form, or even as intermediate forms in the transition from actuality to documentary cinema.

Cinema in Turkey did not have a serious presence in terms of fictional film production until after the Second World War. Actualities date back further, to the First World War, and arose out of the desire to document events and guide public opinion. After the transition to the republican regime, especially during the sound cinema period, the state and single-party institutions produced actuality films with propaganda content. The majority of these lacked the narrative and perspective of the documentary; they sought merely to record reality, especially events such as ceremonies, openings, and the travels of statesmen.

In this article, the movie *Green Bursa* (1932) is examined in the context of the distinction between actuality and documentary cinema. Running 11 minutes and 52 seconds, *Green Bursa*, produced by İpek Film, is in the archive of the General Directorate of Cinema of Turkey, but it has largely been ignored in Turkish cinema history. Its director, Vedat Örfi Bengü, shot the first feature film in the history of Egyptian cinema and directed and acted in films in Europe. Bengü directed 21 fictional films between 1947 and 1953 in Turkey. This study introduces *Green Bursa* for the first time and evaluates it within the context of the transition from actuality film to documentary cinema.

Green Bursa was made in Turkey during the transition to sound cinema. It records the 10th Anniversary ceremonies of the liberation of Bursa from enemy occupation and offers a window onto Turkey in the 1930s. Actuality films produced in early Turkish cinema limited themselves to recording the events taking place in front of the camera without framing them from a particular point of view. The same might be said to hold true of *Green Bursa*, which consists mainly of ceremonial images. The director did not evaluate the images from a particular point of view, and did not present them with a meaningful and impressive interpretation. However, unlike other actuality films of the period, *Green Bursa* does offer a primitive level of narrative in the introduction. The informative logic of the film and its problem-solution orientation is a primitive narrative, albeit one that is quite simple and superficial. The story of the occupation and liberation, presented through historical footage, is not told coherently or completely from the director's point of view. Nevertheless, the director tries to construct a narrative that distinguishes the film from other actuality films. For this reason, the film *Green Bursa* carries traces of the documentary's point of view and interpretation, albeit only in inchoate form. Thus, this study argues that while *Green Bursa* cannot be described as a documentary proper, it is possible to think of the film as an intermediate form in the evolution of the history of documentary cinema in Turkey.

Keywords: documentary, actuality film, documentary cinema history, Vedat Örfi Bengü, Bursa

Giriş

Belgesel sinemanın veciz, kesin ve öz bir tanımlaması bulunmamakla birlikte belgesel tanımı için çoğunlukla John Grierson'ın "gerçekliğin yaratıcı bir şekilde ele alınması/ yorumlanması" tanımına başvurulur (Saunders, 2014, s. 24). Gerçeklik ile yaratıcı bir şekilde yorumlama arasındaki çelişki, belgeselin tanımına hantal ve yapmacık bir sınırlama getirir. Ancak belgeselin bu tanımında, yaratıcı bakış açısıyla tarihsel gerçeklik arasında sağlanan denge ve bu iki terimden birinin diğerine nazaran baskın olmayışı belgeselin çekiciliğinin de kaynağıdır. Ne alegorik bir dünyanın temsili ne de gerçekliğin yeniden üretimi olan belgesel, kaynağını tarihsel gerçeklikten alır ve kendine özgü bakış açısı ile temsil ettiği gerçekliği yorumlar ve ona gönderme yapar (Nichols, 2017, s. 27-28). Kullanılan yöntem ve tekniklerin benzer olması nedeniyle kurmaca film ve belgesel arasındaki sınır belirsizlikler taşısa da çoğu zaman iki türün farklılığını algılamak zor değildir. Esas olarak kurmaca anlatılar birer alegoridir, belgeseller ise doğrudan tarihsel dünyadan bahseder. Kurmaca ile belgesel arasındaki ayrımın, belgeselin tanımlanmasında işlevsel bir önemi olmakla birlikte belgeseli ham görüntü, aktüel, haber, reklam ve tanıtım filmlerinden ayırmak da belgeselin kavramsal alanının belirlenmesinde aynı derecede önem taşır. Belgeselle aynı retorik teknikleri kullanmalarına karşın reklam ve tanıtım filmleri, barındırdıkları tarafılık ile bir destinasyonu, bir ürünü pazarlamak gibi daha sınırlı bir amaca hizmet eder. Ham görüntüler, aktüel filmler; belirli bir bakış açısı taşımadan gerçekliği yeniden üreten "belge" yapımlardır. Görüntünün belirtisel niteliği, belgesel filmi doğrudan oluşturmaz. Belgeseller "belge" değildir. Belge ve olguları kullanırlar ancak onları kendi bakış açılarına göre yorumlar ve bunu genellikle anlamlı ve etkileyici bir şekilde yaparlar (Nichols, 2017, s. 165-166). Aktüel filmler, gerçekliğin yeniden üretimi olsa da belgeseller gerçekliğin yeniden üretiminin ötesinde, gerçekliğin bir yorumu ve anlatısıdır. Anlatı, bir hikâyeyi olayların bir liste halinde sıralanmasından ayırır, belgeselle aktüel ve ham görüntü arasındaki farkı ortaya koyar (Saunders, 2014, s. 28). Grierson'ın "gerçekliğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması" tanımı da öykü anlatımını kapsar (Nichols, 2017, s. 32). Belgeseldeki öykü anlatım ölçütleri, olgusal doğruluk ve yorumlamada tutarlılık gibi tarih yazımında geçerli olan kurallar ile benzerlik taşır. Ancak tarih yazımından farklı olarak belgeselin kaynağını tarihsel dünyadan alan öykü, yönetmenin bakış açısından anlatılır (Nichols, 2017, s. 33).

Bu bakış açısı belgeseli; aktüel, ham görüntü ve diğer filmlerden ayırır. Belgesel ile belge niteliğindeki ham görüntü ve aktüel filmler arasındaki kavramsal ayırım belirgin ve algılanabilir olsa da sinema kaynaklarında aktüel filmlerin belgesel tarihi ve geleneği içine dâhil edildiği görülmektedir. Örneğin; Lumiere Kardeşlerin ilk filmleri, kimi kaynaklar tarafından belgesel sinemanın başlangıcı veya ilk belgesel filmler olarak kabul edilir (Gündeş, 1998, s. 7-9; Saunders, 2014, s. 44-45). Türkiye'deki belgesel yönetmenleri arasında yapılan bir araştırmada; yönetmenlerin % 25'i Fuat Uzkınay'ın 1914'te çektiği *Ayastefanos'taki Moskof Heykelinin Yıkılışı* filmini, %22'si Manaki Kardeşlerin 1911'de çektiği *Sultan V. Mehmet Reşat'ın Selanik ve Manastır Ziyareti* filmini Türkiye'de belgesel sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul etmektedir (Aytekin, 2017, s. 269). Gerçekte bu filmler, Lumiere Kardeşlerin filmleri gibi hareketi yansıtan aktüel filmlerdir. Oysa Musser'in ifade ettiği gibi, hareketi yansıtan bu ilk filmlerin "belgesel değeri" olmakla birlikte "belgesel gelenek" içinde yerleri yoktur (Musser, 2008, s. 114). Aytekin de bu ilk filmlerin "belge" niteliği taşıdığını ifade etmektedir. Belgesel filmin herhangi bir olgunun sadece belgelenmesi anlamına gelmediği söyleyen Aytekin, aksi halde haber filmlerinin ya da çekilen herhangi bir görüntünün de belgesel sayılması gerekeceğine işaret eder (Aytekin, 2017, s. 196). "Belgesel" sinema tarihinin belirli bir döneminde belirgin bir yöntem olarak birdenbire ortaya çıkmamıştır (Adalı, 1986, s. 22). Belgesel kavramı, 1920'lerde Robert Flaherty tarafından yapılan filmleri daha önceki aktüel, haber, gezi filmlerinden ayırma girişimi olarak John Grierson tarafından "gerçekliğin yaratıcı bir şekilde ele alınması" olarak tanımlanmıştır (Saunders, 2014, s. 24). Dünya sinema tarihinin ilk filmleri aktüel yapımlardır. Fransızca kökenli bir kelime olan *actualités*, İngilizcede "gerçeklik" anlamına gelen *actuality* kelimesiyle uyumlu olduğundan "aktüel film" Anglo-Amerikan yazılarında "factual film" ile eş anlamlı olarak kullanılır. Gerçeklikle kurdukları ilişkiden ötürü seyahatnameler, endüstriyel filmler, bilimsel filmler, spor filmler veya boks filmleri aktüel filmlerden sayılır. Bununla birlikte, orijinal Fransızca "actualités" terimi açıkça zamansal bir yakınlığı da ifade eder. Aktüellik, güncel bir olay veya nispeten yakın zamanda meydana gelen bir durumdur. Aktüeller, haber filmlerinin erken bir biçimi olarak görülebilir. Güncel olayları sunan filmler olarak tanımlanan aktüel filmler, devlet ziyaretlerini, anıtların açılışlarını, geçit törenlerini veya halkın ilgisini çeken ve ele alınan diğer olayları tasvir eden görüntülerden oluşur (Abel, 2011, s. 5). Gerçekliği yeniden üreten aktüel filmler, belgesele hâkim olan anlatıdan ve bakış açısından yoksundur.

Türkiye’de sinema, İkinci Dünya Savaşı sonrasına değin kurmaca film üretimi açısından ciddi bir varlık gösterememiş, 1945 yılına kadar Türkiye’de çekilen kurmaca film sayısının yıllık ortalaması 1,46’da kalmıştır (Özön, 1968, s. 23-24). Birinci Dünya Savaşında başlayan “yerli” aktüel film üretimi, özellikle sesli sinema döneminde Halkevleri, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği, Matbuat Umum Müdürlüğü ve ardılı olan Basın Yayın Umum Müdürlüğü’nün çalışmaları ile yoğunlaşmıştır. Ancak bu dönemde çekilmiş aktüel film sayısı tespit edilememiştir. Akademik olarak üzerinde yeterince çalışma olmayan Türkiye’de belgesel sinema tarihi alanında, aktüel-belgesel filmlerin kronolojik bir sıralaması dahi yapılmamıştır. Nicelik olarak “olgusal” filmlerin tespit edilememesinin yanı sıra bu filmlerin belgesel gelenek içindeki yerleri tartışmalıdır. Aytekin’in ifadesi ile “1922’de çekilen *İstiklal (İzmir Zaferi)* ile 1954’teki *Atatürk Sevgisi* filmine kadar pek çok film, yer yer belgesel unsurlar taşımakla birlikte, çoğunlukla propaganda amacıyla üretilmiş olmaları sebebiyle belgesel film niteliğine yeterince uymamaktadır” (Aytekin, 2017, s. 91). Ancak Türkiye’de erken dönem belgesel sinema tarihinde çekilen filmlerin propaganda niteliği taşımasından öte bu filmlerin çoğunluğunda belgeselin içerdiği anlatı ve bakış açısı bulunmamaktadır. Önemli bir kısmı tören, açılış, devlet büyüklerinin seyahati gibi gerçekleri kaydeden aktüel yapımlardır. Belgesel gramerine yaklaşanlar ise basit düzeydeki bir sinematografik anlatıdan dahi yoksun olan propaganda yapımlardır. Belgesel sinemanın temelini oluşturan kaynaklarından biri kuşkusuz gerçekliği yeniden üreten belirtisel görüntülerdir (Nichols, 2017, s. 147). Evrimsel süreç içinde sinematik belge işlevi olan belirtisel görüntülerin-aktüel yapımların belgesele dönüştüklerini veya belgeselin kendisiyle çok az benzerlik taşıyan primitif atası konumunda oldukları söylenebilir. Belgesel sinema tarihi evrimsel bir süreç olarak kabul edildiğinde “ara formların” varlığını da düşünmek mümkündür. Türkiye özelinde belgesel-aktüel sinema tarihinde “ara form” olarak tartışılacak yapımlardan biri 1932 tarihli *Yeşil Bursa* filmidir. 11 dakika 52 saniyelik *Yeşil Bursa* filminin yönetmeni Vedat Örfi Bengü’dür. Türk sinema tarihi ile ilgili kaynaklarda *Yeşil Bursa* filminden bahsedilmemektedir. Giovanni Scognamillo’nun “Cadde-i Kebir’de Sinema” adlı kitabında, Sinema ve Tiyatro Heveskarı Mecmuasının birinci sayısının tanıtıldığı paragrafta *Yeşil Bursa* filminden “Vedat Örfi Bengü’nün *Yeşil Bursa* belge filminin ilk gösterisine geniş bir yer ayırıyor” şeklinde tek cümle ile bahsedilmektedir¹ (Scognamillo,

¹ Ahmet Gürata’nın “Mısır Sinemasını Kuran Türk Vedat Örfi Bengü” adlı ma-

1991, s. 55). Mustafa Gökmen de aynı dergiyi kaynak olarak göstererek “*Yeşil Bursa*, Vedat Örfi Bengü’nün çevirdiği kısa film” cümlesi ile filmde söz eder (Gökmen, 1989, s. 187). Bu tekil cümleler dışında literatürde, *Yeşil Bursa* hakkında herhangi bir bilgi yoktur. *Yeşil Bursa* filmi, sinema tarihi içinde unutulmuş filmlerden biridir. Bu çalışmada, arşivde unutulmuş² olan *Yeşil Bursa* filminin tanıtımı yapılacak, aktüel veya belgesel film ayrımı bakımından *Yeşil Bursa* filminin özellikleri değerlendirilecektir. İlk bakışta tören görüntülerini yansıtan belge niteliğinde aktüel bir yapım olarak görünen *Yeşil Bursa* filminin belgesel sinema tarihi içinde “ara bir form” olarak niteliği tartışılacaktır.

Türkiye’de Erken Dönem Belgesel-Aktüel Film Tarihi (1897-1956)

Sinema tarihi, aktüel filmler ile başlamıştır. Lumiere Kardeşlerin 28 Aralık 1895 günü Paris Grand Kafe’nin alt katında yer alan Salon des Indies’de düzenledikleri halka açık film gösterim, sinemanın başlangıcı olarak kabul edilir. En uzun 49 sn. olan on filmin gösterildiği programda filmler; *Lyon’daki Lumiere Fabrikası’ndan İşçilerin Çıkışı*, *Lyon Fotoğraf Kongresine Gidiş*, *Bebeğin Yemeği*, *Japon Balığı Avı*, *Lyon Cordeliers Meydanı*, *Demirciler*, *Denizde Yüzmek* gibi adlar taşıyordu. Filmler, gündelik hayattan alınmış, hareketi yansıtan görüntülerdi. Kimi kaynaklarda Grand Kafe’de gösterilen ilk filmin *Trenin İstasyona Girişi* olduğu yazılsa da bu film, ilk gösterilen on film arasında yer almamaktadır. *Trenin İstasyona Girişi* filminin bu şekilde tanımlanmasının nedeni ilk yapımlar arasında etkileyici örneklerden biri olmasıdır (Küçükcan, 2013, s. 22-23). *Trenin İstasyona Girişi* filminde sabit bir kamera trenin istasyona girişini ve trenden inen yolcuları gösteriyordu. Modern izleyici için anlam taşımayan bu görüntüler, beyaz perdede hareket eden treni gören ilk sinema seyircilerine ürkütücü gelmiştir. İlk programda gösterilen *Lyon’daki Lumiere Fabrikası’ndan İşçilerin Çıkışı*, filmi ise büyük bir kapıdan çıkarak dağılan işçileri göstermektedir. Bu ilk filmleri çekenler ve elbette izleyiciler öykü anlatımı ile ilgilenmiyordu, onları büyüleyen şey canlı ya da cansız nesnelerin hareketlerinin kaydedilip yeniden üretilmesiydi. Lumiere Kardeşlerin filmleri, kameranın yokluğunda da gerçekleştirilecek gerçek yaşamdan alınma aktüel yapımlardı (Pearson, 2008, s. 35). Dünya sinema tarihinde olduğu

kalesi, Giovanni Scognamillo’dan alıntı yaparak *Yeşil Bursa* filminin adının geçtiği literatürde üçüncü kaynak olmuştur

² *Yeşil Bursa* filmi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü arşivinde bulunmaktadır. Filme, <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/yesil-bursa> linkinden erişmek mümkündür.

gibi Türk sinema tarihinin de 1914 yılında çekilen aktüel bir film ile başladığı kabul edilmektedir. Her ne kadar 1897 yılında Lumiere Kardeşlerin operatörü Alexandre Promio'dan başlayarak Türk topraklarında aktüel çekimler yapılmış olsa da 1914 yılına kadar bu aktüel filmler çoğunlukla yabancı operatörler tarafından çekilmiştir (Seguin, 1998, s. 262; Özön, 1968, s. 41; Bottomore, 2005, s. 646). 1914 yılına kadar Osmanlı'da aktüel film çekimi yapan tek "yerli" isim Manaki Kardeşler olmuştur. Manaki Kardeşlerin 1905 yılı yapımı bir dakikalık ünlü *Büyükanne Despina* filmi ile başlayan içlerinde 1908 yılında *Jön Türk Devrimine Dair Olaylar* ve 1911 yılında *Sultan V. Mehmet Reşat'ın Manastır Ziyareti* olan bir dizi aktüel kısa film, Osmanlı'da yerli bir operatör tarafından çekilen ilk yapımlardır (Evreren, 1995, s. 94-98). Yabancı operatörler tarafından çekilen aktüel filmler, Türk sinemasının başlangıcı sayılmamakla birlikte Manaki Kardeşlerin yapımları da etnik gerekçe ile ilk Türk filmi olarak kabul edilmemektedir. 1914 yılının Kasım ayında, İstanbul'da Ruslar tarafından 1877-78 savaşının zafer abidesi olarak yapılan binanın Türkler tarafından yıkılışını gösteren *Ayastefanos'taki Moskof Heykelinin Yıkılışı* filmi Fuat Uzkinay çekmiştir. 1914 yılı Aralık ayında sinemalarda gösterime giren bu aktüel film ile Türkiye'de sinema tarihinin başladığı kabul edilmektedir (Odabaşı, 2017, s. 160-165). Gerek yabancı operatörlerin gerekse Manaki Kardeşlerin çektiği filmler ile Uzkinay'ın filmi, aktüel yapımlardır. Birinci Dünya Savaşı sırasında devlet organı ve devletle bağlantılı yarı-resmi bir dernek tarafından Türkiye'de aktüel film yapımına hız kazandırılmıştır. 1915 yılında kurulan Merkez Sinema Ordu Dairesi, padişahın resmi ziyaretleri, cenaze törenleri, tahta çıkışı, İttihat ve Terakki'nin önderlerinin özellikle Enver Paşa'nın yaşamından kesitleri içeren ve elbette savaşa ilgili görüntülerden oluşan bir dizi aktüel film çekmiştir (Aytekin, 2017, s. 70-71). Orduya yardım toplamak maksadı ile kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ise 1916 yılında, savaş esnasında aktüel filmler çekmeye başlamıştır (Özön, 1968, s. 14). Savaşa dair ve Boğaziçi manzaralarını içeren bir takım aktüel filmler çekilmiştir (Çalapala, 2009, s. 106; Tilgen, 2009, s. 116). Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı Devleti'nin yenilgisi ile sonuçlandıktan sonra Mütareke döneminde de yine yarı-resmi bir dernek olan Malul Gaziler Cemiyeti, film yapıcılığını sürdürmüştür. Cemiyet, kurmaca filmlerin yanı sıra içlerinde Sultanahmet ve Fatih Camii meydanlarında İzmir'in işgalini protesto mitinglerinin bulunduğu bir takım aktüel filmler çekmiştir (Şener, 1970, s. 18-22). Millî Mücadelenin kazanılmasına yakın 1922'de Malûl Gaziler Cemiyetinin sinema ekipmanları Ankara'ya getirilerek Ordu Film Çekme Merkezi tarafından kazanılan askeri zaferi ve Yu-

nan Ordusunun çekilirken yaptığı mezalimi belgelemek amacı ile aktüel filmler çekilmiştir. Aynı dönemde benzer amaçlarla Türkiye'nin ilk özel film yapım şirketi Kemal Film tarafından da 47 adet aktüel film yapılmıştır (Özön, 1970, s. 37; Şener, 1970, s. 22-26). Kazanılan zaferi duyurmak, Yunan ordusu ve müttetikleri aleyhine kamuoyu oluşturmak amacı taşıyan ve zaferin mimarı olan Mustafa Kemal Atatürk'ü de tanıtan aktüel filmler, nicelik ve nitelik olarak yetersiz kalmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra 1923 ve 1924 senelerinde devlet başkanı olarak Mustafa Kemal Atatürk'ün yurt içi gezileri Ordu Film Çekme Merkezi tarafından filme alınmıştır. Ancak Birinci Dünya Savaşı ile başlayan aktüel film yapımı 1931 yılına değin yavaşlamıştır. Atatürk'ün yurt içi gezilerinin 1931 yılına dek istikrarlı bir şekilde kamera ile kaydedilmediği düşünülmektedir (Boran, 2021, s. 99-100). 1933 senesinde Türkiye'de sinema üzerine bir rapor hazırlayan Eugene M. Hinkle, bu dönemde Atatürk'ün ender olarak filmlerde görüldüğünü kaydetmektedir. Hinkle, bunu nedeninin Atatürk'ün tanıtım faaliyetlerine ilgisizliğinden kaynaklandığını iddia etmektedir. Hinkle'a göre; Türkiye'de propagandaya dair çok az şey bilinmektedir. Yetkililer propaganda yöntemlerine başvurmak durumunda kalmamışlardır. Bu nedenle de Türkiye'de hükümet, görüşlerini halka yaymak için sinemadan hemen hemen hiç yararlanmamıştır (Hinkle, 2009, s. 97). Hakikaten Türkiye'de, 1920'li yılların ikinci yarısı gerek kurmaca gerek aktüel film yapımında durağan yıllardır. Aktüel filmler açısından bu dönemin nadir örneklerinden birisi Ferit İbrahim Özgürar tarafından 1929 yılında çekilen Gazi Orman Çiftliğinin tanıtımının yapıldığı aktüel filmidir (Özuyar, 2020, s. 122). Sesli sinema ile Türkiye'de iktidarın sinemayı bir propaganda aracı olarak değerlendirme eğilimi nispeten artırmıştır. 17 Kasım 1930'da başlayan Atatürk'ün uzun yurt içi gezisini kaydetmek için Kenan Erginsoy görevlendirilmiştir. 3 Mart 1931'e kadar belli aralıklarla süren yurt içi gezide çekilen aktüel filmin odağında, Mustafa Kemal Atatürk'ün halkla ve sorunları ile yakından ilgilenmesi yer almıştır. 1932'de Kenan Erginsoy, Ankara Halkevi sinema mütehasısı olduktan sonra gerek Cumhurbaşkanlığında gerekse CHP Genel Sekreterliğinde kendi ifadesi ile "tarihi kıymet arz eden birçok filmin alınmasında" hizmet etmiştir (BCA 490-1-0-0-384-1625-2, s. 15-16). Hinkle, Ankara Halkevinin Türkiye ilgili düzenli haber filmi göstermeyi planladığını, yetkililerin sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmayı değerlendirdiklerini belirterek iktidarın sesli sinema ile değişen tutumuna işaret etmektedir (Hinkle, 2009, s. 97). 1930'lu yıllarda Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliğinde oluşturulan film birimi; törenleri, açılış

lışları, yurt içi gezileri ve etkinlikleri filme almıştır. Bu aktüel filmler, Halkevlerinde gösterilmiştir (Çeliktemel-Thomen, 2015, s. 52,53-58,69). Filmlerin başlangıç jeneriğinde genellikle "Cumhuriyet Halk Partisi Filimlerinden" ifadesi yer alır. Halkevlerinde yapılan aktüel film gösterimleri çok sınırlı kalmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği, Halkevlerine bir yıl içinde en çok bir aktüel film göndermiş ve Halkevleri sinema salonları genellikle âtıl kalmıştır. Halkevleri yetkililerinin sinema salonlarının verimli ve etkin kullanımını konusundaki önerileri CHP Genel Merkezi tarafından dikkate alınmamıştır. 1930'larda çekilen aktüel filmler hem nitelik hem de nicelik olarak propaganda yönünden yetersiz olduğu gibi filmleri halka ulaştırmak için düzenli bir sistem kurulamamıştır (Boran, 2015, s. 270-275). 1930'larda çekilen aktüel filmler hakkında olgusal ve kronolojik sıralama yapan bir araştırma dahi bulunmamaktadır.

1930'larda iktidarın sinemayı propaganda maksadıyla kullanmak için yaptırdığı iki olgusal film öne çıkar. Bu filmlerden biri, Fuat Uzkıray'ın uzun bir yapım sürecinde hazırladığı *İstiklal* adlı filmidir. 1922 tarihli *İzmir Zaferi* adlı aktüel film başta olmak üzere Kurtuluş Savaşının belge filmlerinden yararlanarak hazırlanan, 3 kısımdan oluşan *İstiklal* 1934 senesinde İran Şahı Rıza Pehlevi'nin ziyaretinde gösterilmiştir. Bu gösterimden sonra yeniden canlandırma sahneleri çekilerek 1936 senesinde *İstiklal* filmi 12 kısma çıkartılmıştır. 1942'de Atatürk'ün cenaze töreni de eklenerek *İstiklal* filmi tamamlanmıştır (Özön, 1962, s. 232-233; Şener, 1970, s. 28-31; Özön, 1968, s. 65). Türkiye'de iktidarın sinemaya bakışının değiştiğinin bir başka göstergesi olan ikinci film, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* adlı yapımdır. Cumhuriyetin ilanının 10. Yıl törenleri ve Cumhuriyet ile yaşanan değişim Sovyet Soyuz Film prodüksiyona filme aldırılmıştır. Sergey Yutkeviç'in yönetmenliğinde çekilen 2.400 metrelik *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filmi, Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından finanse edilmiştir. *Türkiye'nin Kalbi Ankara* belgesel filmi, 1934'te Türkiye'de ve Sovyetler Birliği'nde gösterilmiştir (Beyoğlu, 2018, s. 124). Türkiye'de belgesel sinema tarihi ile ilgili yayınlarda Nazım Hikmet'in 1933 yılında yönettiği *Düğün Gecesi (Kanlı Nigâr)* filmi ve 1934 tarihli *İstanbul Senfonisi ve Bursa Senfonisi* filmleri de yer almaktadır (Scognamillo, 2010, s. 81; Özön, 1962, s. 235-236). Ayrıca sinema tarihi kaynaklarında Hazım Körmükçü'nün oynattığı bir Karagöz oyununu baştan sona tespit eden *Yeni Karagöz veya Karagöz* adlı filmde söz edilir (Özön, 1962, s. 235; Çalalapa, 2009, s. 111; Tilgen, 2009, s. 121). Ha-Ka Film, 1934 yılında derleme belgesel filmin ünlü ismi Esfir Shub'a bir belgesel film sipariş etmiş ancak film tamamlanmadan

Shub Türkiye'den ayrılmıştır. Üç yıllık çalışmanın sonunda 1937 yılında *Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri* filmi tamamlanmıştır (Özön, 1962, s. 236). 1936 yılında Münir Hayri Egeli, Ankara Halkevi kamera operatörü Kenan Erginsoy ile birlikte Halkevi çalışmaları ile ilgili kısa bir film çekmiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 23 Şubat 1936, s.1,8). Münir Hayri Egeli ve Kenan Erginsoy ikilisi, Ankara Halkevi faaliyeti olarak 1940 yılının Aralık ayında ve bir gün içerisinde *Sizden Üç Dakika İstiyoruz* adlı beş dakikalık kısa bir film çekmiştir. Film, Kızılay'ın halkı askerlere kışlık çorap, atkı, eldiven örmeyi teşvik edişini anlatmaktadır (Esen, 1940, s. 5). Yine aynı ikili, bu filmden üç ay sonra bu defa Yardım Severler Cemiyeti'nin faaliyeti ile ilgili kısa bir film hazırlamıştır. Film, dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün eşi Mevhibe İnönü'nün ve diğer protokolde yer alan kişilerin eşlerinin Yardım Severler Cemiyeti olarak askerlerin kışlık kıyafet ve diğer ihtiyaçlarını hazırlamalarını göstermektedir (Esen, 1941, s. 2). 1941 yılında Matbuat Umum Müdürlüğünde bir sinema kolu kurulmuştur. Matbuat Umum Müdürlüğü o tarihten itibaren törenler, Cumhurbaşkanının gezileri, ziyaretler, at yarışları gibi konularda düzensiz aralıklarla aktüel haber filmleri üretmiştir (Özön, 1962, s. 234). Arşiv belgelerine göre, 1943 yılı sonuna kadar farklı konularda 34 film çekilmiştir. 1943 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü'nün adı Basın Yayın Umum Müdürlüğü olarak değiştirilmiştir. 1949 yılı Mayıs ayında ise kurumun adı Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğüne dönüştürülmüştür. Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü, 1950'li yıllarda artan sayıda haber filmi çekmiştir (Boran, 2022, s. 226-230). 1951 yılında Kenan Erginsoy, neredeyse bir ekip olmadan tek başına, aktüel çekim tecrübesi ile *Mehmetçik Kore'de* adlı filmi meydana getirmiştir. Film "yol boyunca ve cephede Mehmetçiklerin yaşayışlarını" aktarmaktadır (Harun, 1952, s. 30). Ali İpar, 1954 yılında İstanbul'un tarihi ve turistik değerlerini tanıtan "kısa dokümanter kültür filmi" olarak tarif edilen aynı zamanda Türkiye'nin ilk renkli filmlerinden biri olan 20 dakikalık *Bir Şehrin Hikâyesi*'ni çekmiştir (Andak, 1954, s. 5,6). 1954 yılında Münir Hayri Egeli, arşiv görüntülerinden derlenen *Atatürk Sevgisi* adını taşıyan 45 dakikalık bir film hazırlamıştır. Film, Atatürk'ün hayatını konu almaktan çok Atatürk ve Bayar ilişkisine odaklanmaktadır (Arpad, 1954, s. 6). Türkiye'de sinema tarihinin erken döneminde ağırlıklı olarak aktüel filmler çekilmiştir. Kamuoyunu yönlendirme ve belgeleme isteği ile Birinci Dünya Savaşında başlayan aktüel çekimler, Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sürmüştür. Belirli bir dönem kesintiye uğrayan aktüel film çekimleri, sesli sinema ile hız kazanmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi bünyesinde kurumsallaşan aktüel film çekimleri nitelik ve nicelik

olarak yetersiz kalmış, belgesel sinemanın temelini oluşturacak kurumsal yapı ve bakış açısı kazanamamıştır. Ancak *İstiklal, Türkiye'nin Kalbi Ankara* ve *Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri* dönemin diğer yapımlarından ayrılarak yoğun propaganda diline rağmen belgesel alanında dikkat çeken filmlerdir. Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisinin politikasını uygulayarak aktüel-haber filmlerini propaganda aracı olarak kullanmış, bu filmlerin yapım merkezi Basın-Yayın Umum Genel Müdürlüğü olmuştur. Türkiye'de hükümetler, sinema alanında politika geliştirmedikleri gibi belgeseli de basit düzeyde bir propaganda aracı olarak görmüşlerdir. Türkiye'de belgesele yeni bir soluk kazandıran kurum, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Film Merkezi olmuştur. 1956 yılında Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu'nun çektiği *Hitit Güneşi* filminin Uluslararası Berlin Film Festivalinde ikincilik ödülü olan Gümüş Ayı'yı alması ile (Aytekin, 2017, s. 127) Türkiye'de belgesel sinema tarihi yeni bir yola girmiştir.

Vedat Örfi Bengü'nün Hayatı

Vedat Örfi Bengü, 21 Aralık 1899'da İstanbul'da dünyaya gelir (Fuat, 1998, s. 623). Vedat Örfi Bengü'nün anne tarafından dedesi, II. Abdülhamit döneminin en uzun süre görevde bulunmuş olan Sadrazamı Halil Rifat Paşa; babası ise II. Abdülhamit'in Hünkâr Yaveri Mehmet Ali (Bengü) Paşa'dır (Biol, 2003, s. 278-280). Saint Joseph Lisesinde eğitim alan, piyano çalan, Fransızca bilen Vedat Örfi, çocukluk çağından itibaren tiyatro, sanat ve edebiyat ile ilgilenmiştir. Özellikle de polisiye romana meraklıdır. Henüz 17 yaşında iken Fransızcadan Nat Pinkerton öyküleri çevirir ve bu çevirileri yayımlanır (Üyepazarcı, 2016, s. 51). Yine 17 yaşındayken yazdığı "Bir Af, Bir Yemin" adlı oyunu 1917'de Skating Palas'ta göçmenler yararına sahnelenmiştir (Özön, 1962, s. 140). 1919'da Utarid adlı dergide yazıları yayınlanır. Utarid dergisinde II. Abdülhamit'in anıları tefrika edilir (Ayata, 1996, s. 113-120). Dergide tefrika edilen anılar, Vedat Örfi tarafından 1922'de "Hâtırat-ı Abdülhamit Hân-ı Sâni" adıyla kitap olarak yayınlanmıştır (Birinci, 2005, s. 179-194). Vedat Örfi, 1920 yılında "Karanlıklar Padişahı" adlı telif bir "Sherlock Holmes" öyküsü yazar. Üyepazarcı'ya göre, "Karanlıklar Padişahı" Türkçedeki ilk sahte Sherlock Holmes öyküsüdür (Üyepazarcı, 2016, s. 51). 1921-1922 yıllarında Altunizadelerin kızı Piraye ile evlenir. Vedat Örfi'nin belirli bir işi ve düzenli bir geliri olmadığı için yeni evli çift, Vedat Örfi'nin babası Mehmet Ali Paşa'nın köşküne yerleşir. 23 Aralık 1923'te ilk çocukları Suzan dünyaya gelir (Fuat, 1998, s. 22,50-53,257). Vedat Örfi'nin yazdığı telif tiyatro oyunu "Vefaen Ferağ," 30 Nisan

1924'te o dönemki adı Darülbedayi olan İstanbul Şehir Tiyatrosunda oynamıştır (Nutku, 1970, s. 102). Sinema ile olan ilişkisi sinema dergilerinde yazılar yazarak başlamıştır. Nazım Hikmet'in babası Hikmet Nazım'ın müdürlüğünü yaptığı Sinema Postası (Le Courier du Cinema) adlı dergide sinema hakkında yazılar yazmıştır. Derginin günümüze ulaşan tek nüshası olan 15 Aralık 1923 tarihli 2. Sayıda Vedat Örfi'nin yazdığı "Milli Filmler" başlıklı makale bulunmaktadır (Çakır, 1997, s. 35-38). Vedat Örfi, 4 Aralık 1924'te yayın hayatına başlayan "Opera-Sine" adlı bir başka sinema dergisinde başyazarlık yapmıştır (Özuyar, 2008, s. 21,29, 69-70) Oğlu Memet Fuat'a göre, oyunculuk, oyun yazarlığı, gazetecilik gibi işlerde yeterince para kazanamayan Vedat Örfi, zengin olmak, çocuklarının geleceğini sağlamak için Paris'e gitmekten söz eder. Piraye hamile iken ünlü bir kemancı ile şarkıcı bir kadına piyanoda eşlik etmek üzere Paris'e gider (Fuat, 1998, s. 53). Ancak sinema tarihi kaynaklarında Fransa'ya gidişi hakkında başka tarihler ve nedenler sıralanmaktadır. Nijat Özön ve Giovanni Scognamillo'ya göre; Bengü, 1924'te İstanbul'da bulunan Fransız tiyatro ve sinema yıldızı Blanche Montel'in peşine takılarak Fransa'ya gitmiş, orada birkaç filmde görünmüştür (Özön, 1962, s. 141; Scognamillo, 2010, s. 103). Burçak Evren ise, Vedat Örfi'nin aynı yıl Fransız sinema oyuncusu ve senarist Henri Decoin ile eşi Blanche Montel ile tanıştığını Blanche Montel'in teklifi ile Paris'e gittiğini ve *Malum Aşk* adlı filmde rol aldığını yazmaktadır (Evren, 2006, s. 76). Ertesi yıl yani 1925'te, Vedat Örfi, Edouard Jose'nin yönettiği ve dış sahneleri İstanbul ve Filistin'de çekilen *Le puit de Jacob* (*Yakub'un Kuyusu*) filminde oynayan Betty Blythe'in ismarladığı bir senaryoyu filme almak için Mısır'a gitmiştir (Özön, 1962, s. 141; Scognamillo, 2010, s. 103) Vedat Örfi, Mısır'da İslam peygamberi Hz. Muhammed'in bir aktör tarafından canlandırılacağı film projesi üzerinde çalışır. Ancak Mısır hükümeti filmin çekilmesine müsaade etmez (Gürata, 2000, s. 33-34). Vedat Örfi Bengü de "peygamber filmi yüzünden çok büyük ve tehlikeli maceralar" geçirmiştir. 1926'da yaşanan bu maceradan sonra ertesi yıl Mısır'a ikinci kez gitmiştir (Kodaman, 1938, s. 17). Sinema kaynaklarında Vedat Örfi'nin Mısır'da birkaç iş adamı ile birlikte Mısır'ın ilk büyük film yapım şirketi olan Isis Film Corporation'ı kurduğu yazılmaktadır (Özön, 1962, s. 141; Scognamillo, 2010, s. 103; Evren, 2006, s. 76; Onaran, 1994, s. 87). 1927 yılında Azize Emir ile oynadığı ve yönettiği *Nida'u Allah* (*Allah'ın Çağrısı*) filmi çekmiştir. Azize Emir tarafından *Leyla* olarak ismi değiştirilen film, Kahire'deki Metropol Sinemasında 16 Kasım 1927'de gösterilmiş ve büyük ilgi görmüştür. *Leyla* filmi Mısır sinemasının ilk uzun metrajlı filmi unvanını almıştır. Vedat Örfi

Bengü ise bu ilk uzun metrajlı Mısır filminin yönetmeni ve senaristi olarak tarihe geçmiştir (Gürata, 2000, s. 32,34-35). Vedat Örfi Bengü'nün Mısır'da yaptığı film çalışmaları ile ilgili Nijat Özön, *Leyla* filminin ardından Vedat Örfi'nin 1928 tarihinde "*Kubia fi'l Sahra*" (Çölde Bir Öpücük), "*Gadat al-Sahra*" (Çöl Güzeli), "*Faci'a favk al-haram*" (Elharam'da bir facia) adlı üç film yönettiğini ifade eder (Özön, 1962, s. 141-142). Giovanni Scognamillo ise Nijat Özön'ün bahsettiği bu üç filmi saymakla birlikte Vedat Örfi Bengü'nün Mısır'da 14 film yönettiğini iddia eder (Scognamillo, 2010, s. 103). Âlim Şerif Onaran'a göre ise, *Leyla* filminin yanı sıra *Çölde Bir Öpücük*, *Çöl Güzeli*, *Elharam'da Bir Facia*, *Allah'ın Çağrısı*, *Hayatın Cilvesi*, *Mumya*, *Çöl Ateşler İçinde*, *Siyah Gözlü Adam*, *Mısır Seması Altında* olmak üzere Vedat Örfi Mısır'da 14 filmde yönetmenlik yapmış ve oynamıştır (Onaran, 1994, s. 87-88). Vedat Örfi'nin Mısır'daki film çalışmaları ile ilgili bir araştırması bulunan Ahmet Gürata'ya göre ise, *Leyla* filminin ardından 1928 yılı başlarında Filistinli Lama Kardeşlerin filmi olan *Facia Fawk Al Ahram'da* (*Piramitlerde Facia*) rol alır. Ardından *Tahta Sama Miser* (*Mısır Seması Altında*) filminde Fatma Rühdü ile oynar. 1928 yılında Mısır'da çekilen bir diğer film *Adahiye* (*Adak*) olmuştur. Ancak yapımcılar ticari hayattan çekildikleri için bu filmin gösterime girmediği kaydedilmektedir 1929 yılında Vedat Örfi'nin senaryosunu yazdığı, yönettiği ve oynadığı *Gadat al-Sahra* (*Çöl Güzeli*) filmi çekilir. 1 Mayıs 1929'da gösterime giren film, eleştirmenlerden olumlu not alır. Film ayrıca 1929 Şam Sanayi Fuarında üstün başarı ödülüne layık görülür ve Vedat Örfi Suriye hükümeti tarafından 100 Suriye lirası ile ödüllendirilir. 1929 yılında çektiği bir diğer filmi, *Ma'ssat Al Hayat* (*Hayatın Cilvesi*) olur ancak film, müstehcen dans sahneleri gerekçe gösterilerek yasaklanır (Gürata, 2000, s. 36-37). Türk sinema tarihi kaynaklarında, Vedat Örfi'nin 1929'da Fransa'ya döndükten sonra yine bir "Arap filmi" olan *L'Enfer des Sables* (*Kum Cehennemi*) adlı sesli filmini çektiği yazmaktadır (Özön, 1962, s. 142; Scognamillo, 2010, s. 103; Onaran, 1994, s. 88). Vedat Örfi Bengü, Fransa'dan Türkiye'ye 1931'de dönmüştür. Yurda döndükten sonra tiyatroya ve oyunculuğa ağırlık vermiştir (Özgüç, 2003, s. 33). 1932 Eylül ayında çalışmamızın konusu olan *Yeşil Bursa* filmini çekmiştir (Vakit Gazetesi, 12 Eylül 1932, s. 2). Eşi Piraye, uzun bir zaman Türkiye'ye dönmeyen Vedat Örfi'den umudunu kesmiş, boşanmak istemektedir. Vedat Örfi, Piraye ile barışmak ister ancak bu süreçte Piraye, Nazım Hikmet ile tanışmış, birbirlerine aşık olmuşlar ve evlenmek istemektedirler. Piraye, 13 Eylül 1932'de Vedat Örfi'den boşanır. Nazım Hikmet ile evvelden evlenmeye karar vermişlerse de 1933'de Nazım Hikmet'in tutuklanması nedeniyle ancak 31 Ocak 1935'te nikâhları

kıyılmıştır (Fuat, 2000, s. 142-143). Vedat Örfi, 1938'de "Kanun Adamı" ile 1939'da "Bir Doktorun Ödevi" adlı tiyatro oyunlarını yazar (Evren, 2006, s. 76). Kendisi de Halkevlerinde görev alır (Onaran, 1994, s. 88). Vedat Örfi, 1943-1944'de 6 roman yayınlarak edebiyat dünyasına geri dönüş yapar (Ergün, 2017, s. 15-17). Bu romanlarının dışında Gaston Leroux'un 5 adet polisiye romanını çevirir. Türkiye'deki korku ve fantastik türdeki polisiye romanın ilk örneği olan Lord Lister serisinden dört telif kitap yayımlar (Üyepazarcı, 2016, s. 53). Vedat Örfi Bengü, yaklaşık 15 yıllık bir aranın ardından sinema sektörüne geri dönüş yapar. Avrupa'da, Mısır'da uzun metraj kurmaca filmler yönetmesine karşın Türkiye'de ilk kurmaca filmini 1947'de çekebilir. 1947 yılında *Bağdagül* ve *Kılıbkıllar* adı filmler, Türkiye'deki ilk kurmaca filmleri olmuştur, 1947 yılından ölümüne kadar geçen 6 yıllık sürede 21 film yönetir (Özgüç, 2012, s. 48-52,55,60,63). Bazı filmlerde oyuncu olarak da yer alır. Özellikle Lütü Akad'ın yönettiği *Vurun Kahpeye* filminde dikkat çekici bir oyunculuk sergilemiştir (Evren, 2006, s. 76). 26 Mayıs 1953'te hayatını kaybeden (Özön, 1968, s. 115) Vedat Örfi Bengü, erken dönem Türk sinema tarihinde farklı bir yol izlemiş, Avrupa'da ve Mısır'da filmler çekmiş, dikkat çekici bir yönetmendir. Ancak hareketli yaşamında pek çok farklı girişime imza atmasına rağmen Vedat Örfi Bengü hak ettiği ilgiyi görmemiş, bu sebeple hayat öyküsünün belirli ve önemli bölümleri karanlıkta kalmış bir sanatçıdır. Vedat Örfi Bengü'nün literatürde söz edilmeyen çalışmalarından biri de 1932 tarihli *Yeşil Bursa* adlı olgusal filmidir.

Yeşil Bursa (1932) filminin değerlendirilmesi

Yeşil Bursa filmi, 1932 yılında Bursa'nın işgalden kurtuluş günü münasebetiyle hazırlanmış bir filmidir. 11 dakika 52 saniyelik *Yeşil Bursa* filmi, Vedat Örfi Bengü'nün yönetmenliğinde ve o dönem Türkiye'nin tek özel prodüksiyon şirketi olan İpek Filmin yapımcılığında çekilmiştir. Filmin kameramanlığını İpek Filmin operatörlerinden Remzi Bey (Ar) yapmıştır. Bursa Halkevi, Ağustos 1932'de Bursa'nın düşman işgalinden kurtuluş gününde yapılan törenlerin filme çekilmesi için karar almıştır. Ayrıca planlanan filmde Bursa Mudanya karayolu, Bursa'nın doğal ve tarihi yerleri ve Uludağ da yer alacaktır (Cumhuriyet Gazetesi, 12 Ağustos 1932, s. 2). Ancak Bursa Halkevi'nin bütçesi film yapımı için çok yetersizdir. 1932 yılı bütçesi yalnızca 200 TL'dir. Bütçe yetersiz olduğu için giderleri Bursa Halkevi Başkanı Dr. Yusuf İzzettin Bey kendi cebinden karşılamaktadır (Akkuş, 2004, s. 78). Filmin finansmanı için Halkevi, Bursa'nın diğer kurumlarının desteğini almış olmalıdır. Nitekim gazetelere göre film; Cum-

huriyet Halk Partisi Bursa İl Başkanlığı, Bursa Halkevi ve Bursa Belediyesi'nin daveti ve muhtemelen finansmanı ile gerçekleştirilmiştir. Film, Bursa'nın düşman işgalinden kurtuluşunun 10. Yıl dönümü kutlamalarını kaydetmek için çekilmiştir. 11 Eylül 1932'de Bursa meydanında yapılan Kurtuluş Günü törenleri Vedat Örfi yönetmenliğinde filme alınmıştır. Askerlerin tören yürüyüşünün ardından öğrenciler, fabrikalar, esnaflar, işçiler, çiftçiler, işçiler dekore ettikleri araçlarla törende yer almışlardır. Geniş bir halk katılımının olduğu tören yaklaşık bir buçuk saat sürmüştür (Vakit Gazetesi, 12 Eylül 1932, s. 2). Film için yalnızca tören kaydedilmemiş, Bursa'nın tarihi, doğal güzellikleri, kaplıcaları ve Uludağ da çekimler yapılmıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 11 Eylül 1932, s.2; Cumhuriyet Gazetesi, 17 Eylül 1932, s.2). Ayrıca İpekiş fabrikasında da çekimler yapılmıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 20 Eylül 1932, s. 2). İş Bankası, sebzeçiler ve konserveçiler gibi Bursa'da bulunan kurumlardan ve fabrikalarından da görüntüler alınmıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 21 Ekim 1932, s. 6). Gazete haberlerine bakılırsa filmin çekimleri iki hafta kadar sürmüştür. Vedat Örfi'nin Uludağ çekimlerine Başbakanlık Müsteşarı Kemal Bey, (Gedeleş) Cumhuriyet Halk Partisi Bursa İl Başkanı, Bursa Halkevi Başkanı, Bursa Belediye Başkanı gibi Bursa'nın yöneticileri ile misafir Amerikalı kadın bir gazeteci de katılmıştır. Vedat Örfi, Bursa protokolüne soğuk havaya rağmen kamera karşısında figüranlık yaptırmıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 24 Eylül 1932, s. 5). Yine gazete haberlerine göre, çekimler bittikten yaklaşık üç hafta sonra filmin kurgusu yapılmıştır. İstanbul'da İpek Film Stüdyosunda filmi izleyen Bursa şehrinin yetkilileri filmi beğenmiş, "mükemmel" bulmuşlardır (Cumhuriyet Gazetesi, 15 Ekim 1932, s. 2). Vedat Örfi, *Yeşil Bursa* filmi 20 Ekim 1932'de Bursa'ya getirmiştir. Kurtuluş bayramı töreninde on binlerce halkın objektif önünden geçişine vurgu yapan Vedat Örfi Bengü filme dair yaptığı tek açıklamada, "Hollywood'da bile bu kadar figüran tutmak imkân haricindedir. Objektifin önündeki halkın kesafeti ve sinema ile olan alâkası beni bile o gün heyecana düşürmüştür" demektedir. Gazete haberine göre; gösterilmesi için halkın sabırsızlıkla beklediği film, Ekim ayının son haftasında Bursa Halkevinde gösterilmeye başlanacak ve daha sonrasında gösterim için film, diğer şehirlere hatta Mısır'a ve Yunanistan'a bile gönderilecektir (Cumhuriyet Gazetesi, 21 Ekim 1932, s. 6). *Yeşil Bursa* filmi, 8 Kasım 1932'de Bursa'da gösterilmiştir. Gazete haberine göre, Bursalılar filmi görmek için "can atmaktadır" (Son Posta Gazetesi, 9 Kasım 1932, s.4). Araştırma sırasında filmin ayrıca Bursa'nın Mustafakemalpaşa ilçesinde de gösterildiği tespit edilmiştir. Film, 12 Kasım 1932 tarihinde Cumhuriyet Halk Partisi

İlçe Teşkilatı tarafından Halk Sinemasında gösterilmiştir (Akşam Gazetesi, 16 Kasım 1932, s.9). Vedat Örfi Bengü'nün filmin yapımı ve gösterimi sonrasında Bursa şehri ile kurduğu ilişki bir süre daha devam etmiştir. 23 Ekim 1932'de Halkevinde oynanan "Akın" piyesini izleyen Vedat Örfi, oyun sonunda *Yeşil Bursa* filminin rejisörü olarak sahneye çıkmış, Vedat Örfi "Zafer ve Büyük Gazi" adlı manzumeyi okumuş ve halk dakikalarca Vedat Örfi'yi alkışlamıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 26 Ekim 1932, s. 2). Filmin tamamlanmasından yaklaşık 45 gün sonra Vedat Örfi Bengü *Yeşil Bursa* filminin rejisörü tanımıyla Bursa'da Tayyare Cemiyeti tiyatrosunda oyunlar sergilemiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 19 Kasım 1932, s. 2; Cumhuriyet Gazetesi, 7 Aralık 1932, s. 5). Bütün bu faaliyetler ve haberlerin değerlendirilmesi sonucunda; *Yeşil Bursa* filminin Bursa'da genel olarak olumlu karşılandığı izlenimi uyanmaktadır.

Yeşil Bursa filminin bazı sahneleri sesli ancak filmin büyük bir kısmı sessizdir. 2 Aralık 1931'de gösterime giren *İstanbul Sokaklarında* filmi, Türk Sinema tarihinin ilk sesli filmidir. İpek filmin Yunan ve Mısırlı yapımcılarla ortaklaşa çektikleri filmin yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul yapmıştır. Filmin dış sahneleri Türkiye, Mısır ve Yunanistan'da sessiz olarak; iç sahneler, Paris'te Epinay stüdyosunda çekilmiştir. Dış sahnelerin dublajı yine aynı stüdyoda yapılmıştır. 3 Şubat 1932'de gösterime giren *Kaçakçılar* ikinci sesli uzun metraj film olmuştur. Aslında 1929 yılında sessiz olarak çekimine başlanan *Kaçakçılar* sette yaşanan otomobil kazası yüzünden yarım kalmış bir filmidir. İpek Film'in yapımı olan *Kaçakçılar* filmi, *İstanbul Sokaklarında* filmi ile birlikte Paris'te Epinay stüdyosunda seslendirilmiştir. Ancak filmin büyük bölümü sessiz bırakılmıştır. Her iki filmin yurtdışında seslendirme masraflarının ağır olması nedeniyle İpek Film, sesli çekimler ve dublaj için bir stüdyo kurmuştur (Onaran, 1981, s. 187-196). 15 Haziran 1932'den itibaren İpek Film'in İstanbul Nişantaşı'nda kurduğu stüdyo faaliyete geçmiştir (Milliyet Gazetesi, 19 Mayıs 1932, s.5). İpek Film sesli stüdyosunda ilk olarak *Karım Beni Aldatırsa* filminin çekimlerine başlanmıştır (Vakit Gazetesi, 7 Temmuz 1932, s. 6; Vakit Gazetesi, 14 Temmuz 1932, s. 6). Çekimlerine Temmuz 1932 yılında başlanan film ancak 25 Ocak 1933 tarihinde gösterime girmiştir (Son Posta Gazetesi, 25 Ocak 1933, s.8.). Ağustos 1932'de İpek Film sesli stüdyosunda *Bir Millet Uyanıyor* adlı ikinci uzun metrajlı filmin çekimlerine başlanmıştır (Akşam Gazetesi, 25 Ağustos 1932, s.9). Türk sinema kaynaklarında, Türkiye'nin ilk sesli stüdyosunun birinci eseri olarak Muhsin Ertuğrul'un 7 Aralık 1932 tarihinde gösterime giren *Bir Millet Uyanıyor* filmi olarak geçmektedir (Özön, 1962, s. 96). Ancak gösterim tarihleri esas alındığında

Karım Beni Aldatırsa ve *Bir Millet Uyanıyor* adlı uzun metrajlı filmlerden evvel gösterime giren *Yeşil Bursa* adlı kısa metrajlı film, İpek Filmin Nişantaşı'nda inşa ettiği sesli çekim stüdyosunun ilk filmi olmuştur.

Yeşil Bursa filminin başlangıcında Vedat Örfi Bengü'nün yaptığı kısa takdim konuşması ve yine filmin başlarında sırtı dönük kalpaklı bir Bursalının temsil edildiği sahnede kısa bir konuşma seslidir. Kamera karşısına geçen Vedat Örfi ilk takdim konuşmasında "Eğer bu eserde bazı noksanlar bulursanız bunu bende değil fakat mesuliyeti şehrinizin çok güzel olmasında aramalısınız. Yeşil yurt öyle yüksek bir şiiir ki O'nun bir mısraını layıkıyla tasvir edebilmek için bile bütün ressamların fırçaları bir araya gelmek lazım gelir. Yaşasın Bursa ve Bursalılar!" demektedir. Açık alanda yapılan bu konuşma sesli olarak çekilmiştir. Filmin diğer sesli kısmında ise sırtı dönük kalpaklı bir kişi ellerini kaldırarak "Beni hürriyetime ve istiklalime kavuşturdu Varol Yüce Gazi! Türk'ün büyük evladı!" demektedir. Bu sesli kısım ise dublajdır. Bu iki kısa konuşma dışında film, sessizdir.



Resim 1: Vedat Örfi Bengü'nün Takdim Konuşması

Filmin tamamı açık alanda ve Bursa'nın Kurtuluş Bayramı törenlerinde çekilmiştir. İlk sesli filmler *İstanbul Sokaklarında* ve *Kaçakçılar* filmlerinde de dış sahneler sessiz çekilmiştir. *Yeşil Bursa* filminde de çoğunluğu kalabalıkların oluşturduğu dış sahneler sessiz çekilmiştir. Çok az konuşmanın yer aldığı ve çoğunlukla sessiz olan film, sesli filme geçiş sürecinde rastlanan örneklerden biridir. Kaldı ki sesli filmin ilk örnekleri ile yeni tanışan seyirci için bu kısa konuşmalar bile şaşırtıcı gelmiş olabilir.

Filmin giriş jeneriğinde "Yeşil Bursa filmini takdim eder (Prodüksiyon Vedat Ürfi)" yazmaktadır. İkinci planda, "İpek Film Stüdyosu tarafından çekilmiştir" yazısı vardır. Üçüncü planda ise "Filmi Yapan Vedat Ürfi" yazısı bulunur. Vedat Örfi Bengü dışında jenerikte başka bir isim yer almamaktadır. Film genel olarak sessiz olduğu için sahneler arasında bağlantı ara yazılar ile sağlanmıştır. Bu ara yazıların altında da "(Prodüksiyon Vedat Ürfi)" yazısı yer almaktadır. Vedat Örfi Bengü'nün başlangıç konuşması ve filmin içinde yer alması *Yeşil Bursa* filminin yönetmenin sesini kullanan açıklayıcı belgesellerin veya yönetmenin filme dâhil olduğu katılımcı belgeselin ilk örneklerinden biri olduğunu düşündürebilir. Ancak takdim konuşması filmin içeriğine, sorunsalına yönelik bir konuşma değildir. Konuşma yönetmenin bakış açısını vermekten öte seyirciye yönelik bir "Her ne kadar sürçü lisan ettikse affola!" konuşmasından ibarettir. Vedat Örfi Bengü'nün filmin içinde yer alması yönetmenin öznel etkileşimi girdiği ve oluşturduğu katılımcı biçim ile ilgisi bulunmamaktadır. Vedat Örfi'nin bir biçim yaratmayı amaçlamadığı açıktır. Kamera karşına geçmesi, filmin kendisine ait olduğunu vurgulama isteğinden kaynaklanır. Filmin başında olan kısa takdim konuşmasının ardından Vedat Örfi, filme bir öykü kazandırmak istemiştir. "Esaret ve matem içinde geçen acı günlerden birinde" ara yazısından sonra Bursa'nın genel görüntüsü ve mezarlık içinden Yeşil Türbe ve mezarlıkta bir duvara başını dayamış bedbaht bir adamı canlandıran Vedat Örfi görünür. Aniden irkilerek bakan adamın ardından "Zafer Borusu" ara yazısı ve zafer borusu çalan askerin silueti, merakla bakan adam, zafer borusu çalan üç askerin silueti, kılıcını havaya kaldıran askerin silueti, Bursa Atatürk anıtının silueti, direkte dalgalanan bayrak görüntüsü birbirini takip eder. "Bursa'nın kutluladığı³ bayram işte esaretin parçalandığı ve zafer borusunun çalındığı Büyük Gündür" ara yazısı yeni bir bölüm açar. Tören alanı üzerinde geçen uçakların, Atatürk heykelinin görüntüsü ve daha evvel ifade edilen sırtı dönük kalpaklı bir kişinin sesli bölümü ile

³ Ara yazılar, filmde yazıldığı biçimde verilmiştir.

kurtuluş bayramı töreninden evvel hazırlık bölümüdür. "11 Eylül Bursa" ara yazısı ile film, tören görüntüleri ile devam eder. 11 dakika 52 saniyelik Yeşil Bursa filmin 2 dakika 26 saniyelik bölümü jenerik ve bu ön hazırlık sahnelerini kapsamaktadır. Filmin geri kalan bölümü tören görüntülerinden oluşmaktadır. Vedat Örfi, Yeşil Bursa filmini yalnızca töreni kaydeden bir aktüel filmin ötesine anlatısı olan bir yapıya dönüştürmek istemiştir. Kimi belgeseller tarihsel dünya hakkında yaptığı temsillere dayanarak filmi bir bilgilendirme mantığı etrafında düzenler. En sık görülen düzenleme biçimi sorun çözmedir. Sorun veya mesele saptanır, durumun ciddiyeti gösterilir, ardından seyirciye çözüm önerisi sunulur. Sorun-çözüm şeklinde işleyen bilgilendirme mantığına Leni Riefenstahl'ın ünlü ve lanetli yapıımı *Triumph des Willens* (İradenin Zaferi, 1935) filminde rastlamak mümkündür (Nichols, 2017, s. 42-43). Yeşil Bursa filminde ise benzer bir sorun-çözüm bilgilendirme şeması uygulanmaya çalışılsa da sorun kısmının -Bursa'nın işgali- yetersiz, çözüm kısmının ise -cumhuriyet kazanımları- sönük olduğu söylenebilir. Yeşil Bursa filminde bilgilendirme mantığına dair düşüncenin ve uygulamanın primitif kaldığı açıktır. Cumhuriyetin tarih yaklaşımını beceriksizce bir şekilde yansıttığını ve tören görüntüleri ile toplumsal ve kültürel değişimi bilinçsiz bir şekilde sergilediğini ifade etmek gerekir. Filmin başlangıç bölümünde silüet görüntüler tercih edilmiştir. Silüet görüntüler avangart estetiğe heves edildiğini göstermektedir. 1920'lerde Avrupa'da yükselen modernist dalgaya görsel sanatlarda filizlenmeye başlamış, avangart bakış sinemayı ve özellikle belgeseli etkilemiştir. Avrupa avangardının etkilediği en başarılı yapımlar, Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyükşehrin Senfonisi* (1927) ve Dziga Vertov'un *Kamerahlı Adam* (1929) filmleridir (Saunders, 2014, s. 49-52). 1920'li yılların ikinci yarısında Avrupa'da bulunan Vedat Örfi, sanatsal tutumlardan elbette etkilenmiştir. Silüet görüntüler, basit bir taklidin ötesine geçemese de bu etkileşimin sonucu ortaya çıkan kareler Yeşil Bursa filminin yegâne estetik planlarıdır. Erken dönem Türk sinemasında ve dönemin tek yapım şirketi olan İpek Yapım'ın diğer filmlerinde de Avrupa ve Rus etkisini görmek mümkündür. 1933 yılında Ankara'daki Amerikan Büyükelçiliği Üçüncü Kâtibi Eugene M. Hinkle tarafından hazırlanan Türk Sineması hakkındaki detaylı raporda, senaryosu Nazım Hikmet'e ait olan "*Karım Beni Aldatırsa*" yapımının Fransız müzikal revü filmlerinin havasında olduğu, yine Nazım Hikmet'in yönettiği *Karagöz* adlı kısa filmin ise Rus üslubunda çekildiği belirtilmektedir. Rapora göre, ayrıca Muhsin Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor* filmi de Rus film tekniğinin izlerini taşımaktadır. Hinkle, biraz da hoşnutsuz bir tavırla, Türkiye'de o

yıllarda çekilen yapımların çoğunda Rus film tekniğinin etkisinin gözlemlendiğini ifade eder (Hinkle, 2009, s. 96). Sovyet Rusya'yı ziyaret eden Nazım Hikmet ve Muhsin Ertuğrul'un Sovyet biçimciliğinden etkilenmesi doğaldır. Aynı şekilde Fransa'da bulunan Vedat Örfi Bengü de avangart sinemadan etkilenmiştir. Ancak her üç sinema adamının etkileşimi, yapımlarına biçimsel bir bütünlük kazandırmamış; etki, bazı sahnelerde basit bir esinlenmenin ötesine geçememiştir.



Resim 2: Yeşil Bursa Filminden Silüet Görüntüler

1920'ler ve 30'lar boyunca Robert Flaherty'nin ustalıklı dili, John Grierson'un kavramsal ve kurumsal çalışmaları, Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov'un Amerika Birleşik Devletleri'nde Pare Lorentz'ın anlatı modelleri, Avrupa'da avangart çağrıya uyan kent senfonileri ile belgesel kendi sesine ve biçimine ulaşma yolunda hayli yol almıştır (Nichols, 2017, s.141-147). 1930'lu yıllarda Türkiye'de ise, üretilen olgusal filmler çoğunlukla kamera önünde gerçekleşen bir olayı kaydeden aktüel yapımlardır. Avrupa avangardının etkisini Nazım Hikmet'e ait olduğu ileri sürülen *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı filmlerin isimlerinde bulmak mümkündür. Kayıp olan filmlerin avangart estetikle ilişkisini bilmemekle birlikte filmler, "Münir Nureddin'le en güzide Türk musikisi İstanbul Senfonisi Türk'ün sanat ve yurd nefisleri" olarak tanıtılmaktadır (Cumhuriyet Gazetesi, 10 Nisan 1938, s. 4).

Yeşil Bursa filminin büyük bir kısmı, Bursa'nın düşman işgalinden kurtuluşunun 10. Yıl törenlerini göstermektedir. Atatürk anıtının bulunduğu Hükümet Meydanında yapılan törenlere binlerce vatandaş katılmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi Bursa İl Başkanı Hulusi Bey'in yap-

tiği konuşma sırasında kamera, alt açıdan kürsüyü almış, bunun dışında dinleyicilerin yakın planlarına yer vermiştir. Geçit töreninde ise kamera tören alanının hemen önünde yüksek bir noktaya konumlanmıştır. Çekimler tek kamera ile yapılmıştır. Geçit töreninde kamera konum değiştirmemiş, zaman zaman pan hareketi yapmış, seyircilerin yakın planlarını almıştır. Kurguda devamlılığa dikkat edilmemiştir. Sahneler arasındaki geçişler ara yazılar ile sağlanmıştır. Geçit töreninin yapıldığı alanın giriş ve çıkışına bayraklarla donanmış iki adet yüksek zafer takı inşa edilmiştir. Geçit töreninde, önce askerler geçmiştir. Tören geçişi sırası toplumsal hiyerarşiyi göstermektedir. Atlı askeri birliğin ardından, kalabalık bir asker kıtası, topçu birliği, askeri bando ve subaylar geçmiştir. Bu esnada görüntülerde zaman zaman tekrara düşülmüştür. Kurgunun yeterince özenli olmadığı anlaşılmaktadır. Askerlerin ardından Bursa Halkevi'nin Kurtuluş savaşını ve Cumhuriyeti temsil ettiği dekorlu at arabası geçer. Halkevi kortejinin önünde beyaz bir ata binmiş, beyaz elbiseler içinde 11 Eylül bandı takmış bir genç kız, Kurtuluşu ve Bursa'yı sembolize etmektedir. Atların çektiği çiçeklerle ve bayraklarla süslü dekorlu arabada büyük bir yıldız, Atatürk büstü, beyaz elbiseler içinde çocuklar bulunur. Bu arabanın ikinci kısmında ise beyaz başörtülü kadınlar ve büyük kartondan mezar taşı figürler bulunur. Dekorlu at arabasının ön kısmı Cumhuriyeti ve geleceği; arka kısmı Cumhuriyete ulaştıran kurtuluş mücadelesini ve kadınların emeğini temsil etmektedir. Halkevi kortejinin ardından Kurtuluş Savaşının gazileri Malul Gaziler Cemiyeti flaması ile geçer. İzci-ler, sporcular, hemşireler, dekore edilmiş otomobil, kamyon, at arabası ve kağnılarla fabrikalar, atölyeler, köylüler, okullar, işçiler, esnaf, itfaiye, atlı siviller geçiş yapar. Törene, toplumun tüm kesiminden katılım sağlanmasına çalışılmış ve özellikle sivil kurumlar araçların dekorasyonuna, süslenmesine özen göstermişlerdir. Askerlerin geçişi sırasında tören alanının düzeni korunabilmiş ancak coşkunun ve kalabalığın artışı ile geçit törenin yapıldığı alan daralmıştır. Filmde, 1,5 veya 2,5 saat süren tören aktarılmaya çalışılmıştır. Ancak özensiz kamera açıları ve devamlılıktan yoksun kurgusu nedeniyle başarılı olunduğu söylenemez.

Yeşil Bursa filminin sonunda, protokolün katıldığı askeri birlikte düzenlenen tören de yer alır. Sivil ve asker kişilerin kürsüde yaptıkları konuşmalar isimleri verilmeksizin gösterilir. Bu kısa görüntülerden sonra "Bütün bir milletin dudaklarından fıskıran bir ses Yaşasın İstiklal!... Var ol Gazi!..." ara yazısının ardından Hükümet Meydanını dolduran kalabalığın kameraya el sallaması ile film sona erer. Çekim sürecinde, Bursa'nın tari-

hi, doğal güzellikleri, kaplıcaları, fabrikaları, kurumları ve Uludağ'da çekimler yapılmıştır. Ancak filmde bu çekimlere yer verilmemiştir. Bunun nedeni bilinmemektedir. Filmde, coşkulu bir kalabalık göze çarpmaktadır. Özellikle geçit töreninde kadınların sayısının ve katılımının çok olduğu dikkat çekmektedir. *Yeşil Bursa* filmi, dönemi değerlendirmek, Cumhuriyet ile değişen kültürel yapıyı gözlemlemek, inşa edilen sosyal yapının gündelik hayata yansımalarını incelemek için önemli bir belgedir.



Resim 3: *Yeşil Bursa* Filminden Kareler

Sonuç

Türkiye'de sesli sinemaya geçiş evresinde çekilen *Yeşil Bursa* filmi, büyük oranda sessizdir. Film, tören görüntülerini yansıtmaları açısından belge niteliği taşıyan bir yapımdır. Filmde güncel bir olay Bursa'nın düşman iş-

galinden kurtarılmasının 10. Yıl törenleri kaydedilir. Bu filmin 1930'ların Türkiye'sine açılan bir pencere olduğu söylenebilir. Filmin görüntüleri dönemin sosyo-kültürel ortamı hakkında bilgi verir. Filmde, sosyal sınıflar arasındaki hiyerarşiyi, kadınların sosyal hayata katılımını, törende yaşanan coşkuyu, Cumhuriyet reformları ile değişen kültürel yapıyı ve gündelik hayatı gözlemlemek mümkündür. Avangart estetiğin izlerini taşıyan siluet planlar dışında filmin sinematografisi ve kurgusu çekildiği dönem göz önüne alındığında dahi özensiz ve yetersizdir. Filmde biçimsel bir bütünlük kurulamamıştır. Özellikle tören görüntüleri çerçeve, ışık, mizansen, pozlama, perspektif açısından değerlendirildiğinde hatalar içermektedir. Dönemin tek kurmaca yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde de benzer sinematografik hatalar mevcuttur.

Erken dönem Türk sinemasında üretilen olgusal filmler, kamera önünde gerçekleşen olayı kaydetmek ile yetinmiştir. Ağırlıklı olarak belli bir bakış açısı yansıtmayan ve tören görüntülerinden ibaret olan *Yeşil Bursa* filmi belge değeri olan aktüel bir yapımlar olarak görmek mümkündür. *Yeşil Bursa* filminde belge niteliğinde olan tören görüntülerinin belirtisel niteliği belgesel filmi oluşturmaz. Yönetmen bu belge görüntüleri belirli bir bakış açısı ile değerlendirememiş, anlamlı ve etkileyici bir yorumla sunamamıştır. Tören görüntülerinde belgesele özgü olan gerçekliğin bir yorumu ve anlatısı mevcut değildir. Filmin bu bölümünde hikâyeyi olayların bir liste halinde sıralanmasından ayıran bir anlatı inşa edilememiştir. Ancak *Yeşil Bursa* filmi, salt tören görüntülerini yansıtmakla yetinen aktüel bir film olsa idi tartışmasız filmin önemine dair sorular ve sorunlar daha az vahim olurdu. Diğer aktüel filmlerden farklı olarak *Yeşil Bursa* filminin giriş bölümünde basit düzeyde bir anlatı inşa edilmeye çalışılmıştır. Filmin sorun-çözüm odaklı bilgilendirme mantığı yetersiz ve ilkel bir anlatıdır. Bursa'nın işgal günleri, işgalden kurtuluşu estetik planlara rağmen oldukça basit ve yüzeyseldir. Kaynağı tarihsel dünyadan alınan öykü, yönetmenin bakış açısından tutarlı ve bütünlüklü anlatılamamıştır. Ancak yönetmen, filmi diğer aktüel filmlerden ayıran bir anlatı inşa etmeye çalışmıştır. Bu nedenle *Yeşil Bursa* belgeselin bakış açısından ve yorumlama gücünden yetersiz de olsa izler taşır. Yine de filmin aktüel yapımların niteliklerini yoğunlukla barındırdığını hatırlatmak gerekir. "Belge değeri" taşımakla birlikte *Yeşil Bursa* filmi basit anlatısına rağmen "belgesel gelenek" içinde yeri tartışmalıdır.

Türkiye'de belgesel sinema tarihi açısından 1914 *Ayastefanos'taki Moskof Heykelinin Yıkılışı* filmi ile Suha Arın'ın 1979 yapımı *Tahtacı Fatma*

arasında düz, doğrusal bir çizgi yoktur. Doğal olarak aşamalar, geçişler, değişim ve dönüşümler söz konusudur. Sinematik belgeden belgesel sinemaya ilerleyen evrimsel süreçte ara formların olduğu kabul edilebilir. *Yeşil Bursa* filminin belgesel gelenek içinde yerinin olmadığını belirtmek kaydıyla filmi, Türkiye’de belgesel sinema tarihinin evrimi içinde bir ara form olarak düşünmek mümkündür.

Kaynakça

Abel, R. (2011). *Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge.

Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*. Hil.

Akkuş, M. (2004). *Bursa Halkevi ve Uludağ Dergisi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.

Alemdar. (1938, 10 Nisan). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 4.

Andak, S. (1954, 5 Haziran). Sanat Aleminde. *Cumhuriyet Gazetesi*, 5-6.

Arpad, B. (1954, 1 Mayıs). Atatürk Sevgisi Sinema Tenkitleri. *Vatan Gazetesi*, 6.

Ayata, Y. (1996). Utarid Dergisi Üzerine Bir İnceleme. *Türklük Bilimi Araştırmaları* (2), 113-120.

Aytekin, H. (2017). *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*. BSB.

BCA 490-1-0-0-384-1625-2. (tarih yok). Ankara Halkevi Sinema Memuru Kenan Reşit Erginsoy’un Sicil Dosyası, 1-18.

Bengü, V.Ö. (Yönetmen). (1932). *Yeşil Bursa* (Film). Türkiye: İpek Film.

Beyoğlu, S. (2018). *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*. Dergâh.

Birinci, A. (2005). Sultan Abdülhamid’in Hatıra Defteri Meselesi. *Divan İlmi Araştırmalar Dergisi* (19), 177-194.

Biröl, N. (2003, Aralık). Halil Rifat Paşa. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 267-288.

Boran T. (2015). Erken Cumhuriyet Döneminde Taşrada Sinema Seyri: Çankırı Örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (41), 257-276.

- Boran, T. (2021). Demokrat Parti'nin "Atatürk Sevgisi" (1954) Belgesel Filmi. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 7/1, 98-118.
- Boran, T. (2022). Türkiye'nin Turizm Şafağında Belgesel Filmlerin Yeri (1950-1960). G. C. Değirmen (Ed.). *Turizm Sektöründe İletişim: Kavram, Uygulama ve Öneriler* (s. 219-244). Nobel.
- Bottomore, S. (2005). Turkey/Ottoman Empire. R. Abel (Ed.). *Encyclopedia of Early Cinema* (s. 646). Routledge.
- Bu Akşam Elhamra ve Melek Sinemalarında. (1933, 25 Ocak). *Son Posta Gazetesi*, s.8
- Bugün Halkevlerinin Beşinci Yılı Kutlanacak. (1936, 23 Şubat). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 1,8.
- Bursa filmi gösteriliyor. (1932, 21 Ekim). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 6.
- Bursa'da Sahne Hayatı. (1932, 19 Kasım). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 2.
- Bursa'da Sahne Hayatı. (1932, 7 Aralık). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 5.
- Bursa'nın filmi alınıyor. (1932, 12 Ağustos). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 2.
- Bursa'nın Kurtuluş Bayramı. (1932, 12 Eylül). *Vakit Gazetesi*, s. 2.
- Büyük bir film: Bir millet uyanıyor. (1932, 25 Ağustos). *Akşam Gazetesi*, s. 9.
- Çakır, H. (1997). Osmanlıca Olarak Çıkan Sinema Dergileri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (5), 35-48.
- Çalapala, R. (2009). Türkiye'de Filmcilik. *Kebikeç* (28), 103-112.
- Çeliktemel-Thomen, Ö. (2015). Halkevlerinde Eğitici Sinema Repertuarı. *Sinecine* 6(2), 49-75.
- Ergün, M. (2017, Mayıs). Oğlunun Babası: Vedat Örfi Bengü. *Berfin Bahar Aylık Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* (231), 14-19.
- Esen, M. S. (1940, 27 Aralık). Sizden Üç Dakikanızı İstiyoruz. *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
- Esen, M. S. (1941, 13 Mart). Yardım Severler Cemiyeti ve ilk faaliyetleri. *Cumhuriyet Gazetesi*, 2.
- Evren, B. (1995). *Sigmund Weinberg Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*. Milliyet.
- Evren, B. (2006). *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*. 43. Antalya Film Festivali.

- Fuat, M. (1998). *Gölgede Kalan Yıllar*. Adam.
- Fuat, M. (2000). *Nazım Hikmet Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*. Adam.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. Denetim Ajans.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması*. Alfa.
- Gürata, A. (2000, Eylül). "Mısır Sinemasını Kuran Türk" Vedat Örfi Bengü. *Geceyarısı Sineması Dergisi*, 32-38.
- Harun, K. (1952, 8 Kasım). Ata'nın Emrindeki Adam Anlatıyor. *20. Asır Dergisi* (13), s. 8,30.
- Hinkle, E. M. (2009). Modern Türkiye'de Sinema. *Kebikeç* (28), 91-102.
- İpek Film Stüdyolarında. (1932, 14 Temmuz). *Vakit Gazetesi*, s. 6.
- Karım beni aldatırsa. (1932, 7 Temmuz). *Vakit Gazetesi*, s. 6.
- Kodaman, N. (1938, 15 Temmuz). Avrupa'nın Alkışladığı Sanatkâr Muharrir Vedat Ürfi Bengü. *Yarım Ay*, s. 16-17,23.
- Küçükcan, U. (2013). Filmin Tarihi. F. Bodur (Ed.). *Hareketli Görüntünün Tarihi* (s. 2-33). Anadolu Üniversitesi Açıköğretim.
- Memleket Mektupları Yaz İçinde Bir Kış. (1932, 24 Eylül). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 5.
- Milli Cereyan. (1932, 26 Ekim). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 2.
- Musser, C. (2008). Belgesel. (Çev. A. Fethi). G. Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (s. 113-122). Kabalıcı.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. Boğaziçi Üniversitesi.
- Nutku, Ö. (1970). Darülbedayi'in Oyun Seçimindeki Tutumu Üzerine Notlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* (1), 69-139.
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. Dergâh.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Kültür Bakanlığı.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması 1. Cilt*. Kitle.
- Özgüç, A. (2003). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. Agora.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. Horizon.

- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi*. Artist.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Bilgi.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. Türk Sinematik Derneği.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. De Ki.
- Özuyar, A. (2020, Ocak). Gazi'nin Sineması Köşk'ün Beyazperdesinde. *Atlas Tarih Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı*, s. 122.
- Pearson, R. (2008). Sinemanın İlk Dönemi. (Çev. A. Fethi). G. Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (s. 30-41). Kabalıcı.
- Saunders, D. (2014). *Belgesel*. Kolektif.
- Scognamillo, G. (1991). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. Metis.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. Kabalıcı.
- Seguin, J. C. (1998). *Alexandre Promio: Ou Les Enigmes de la Lumière*. L'Harmattan.
- Sesli filim sütüdyosu işe başlıyor. (1932, 19 Mayıs). *Milliyet Gazetesi*, s. 5.
- Şener, E. (1970). *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*. Dizi .
- Tilgen, N. (2009). *Bugüne Kadar Filmciliğimiz*. *Kebikeç* (28), 113-134.
- Üyepazarcı, E. (2016, Ocak-Şubat). Tiyatro ve Roman Yazarı, Film Rejisörü, Oyuncu Ama He Şeyden Önce Büyük Maceraperest: Vedat Örfî Bengü. *221B Polisiye Dergi* (1), s. 51-54.
- Vedat Urfî Beyin yeni filimleri. (1932, 11 Eylül). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 2.
- Yeşil Bursa Filme alınıyor. (1932, Eylül 17). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 2.
- Yeşil Bursa filmi. (1932, 15 Ekim). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 2.
- Yeşil Bursa filmi. (1932, 16 Kasım). *Akşam Gazetesi*, s. 9.
- Yeşil Bursa filmi. (1932, 9 Kasım). *Son Posta Gazetesi*, s.4.
- Yeşil Bursa. (1932, 20 Eylül). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 2.

